ANTONIO PERRONE

Il Giappone nel teatro gesuitico europeo. I drammi sui martiri cristiani

In

Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella Letteratura italiana, Atti del XXVII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Palermo, 12-14 settembre 2024),
a cura di A. Carta, M. Di Gesù, C. Natoli, A. Negri, G.M. Romano, L. Spalanca,
Roma, Adi editore, 2026

Panel «La rappresentazione dell'Estremo Oriente nel teatro moderno (XVII-XX secolo)»
a cura di G. Gallucci, M.A. Papa

Come citare:
https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/rotte-mediterranee
[data consultazione: gg/mm/aaaa]



Isbn: 9788894743449
Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

 © Adi editore 2026

ANTONIO PERRONE

Il Giappone nel teatro gesuitico europeo
I drammi sui martiri cristiani

L'intervento si concentra su Martyres Iaponenses *ed* Error Fortitudinis Profanae a Sacra Correctus in Victore Iapone*, due drammi barocchi prodotti dalla scuola gesuitica di Coblenza. I testi, in latino classico (ma con brevi inserti in greco antico), constano di un migliaio di versi di metro vario e mettono in scena le prime interazioni culturali tra i Gesuiti europei e i nobili giapponesi.*
L'analisi delle tragedie ha l'obiettivo di indagare la percezione della cultura nipponica nel vecchio continente. Essa mira a illustrare le modalità propagandistiche di opere a carattere religioso durante la Guerra dei Trent'anni e dedica altresì uno spazio di approfondimento al canone letterario italiano ed europeo in relazione ai testi di stampo martirologico.

Questo articolo mira a inserire un tassello nel complesso mosaico delle relazioni culturali tra Europa e Asia nella prima età moderna, verso cui si indirizza in maniera crescente l'interesse di studiosi e studiose. Esso analizza il piano retorico di due drammi in latino che, pesantemente influenzati dagli eventi politici del periodo compreso tra il 1582 e il 1654,[1] rivelano importanti ricadute sul piano teorico della letteratura barocca.

Il contributo, in tal senso, guarda ai progetti di ricerca nazionali e internazionali che si occupano di valutare l'"impatto' dei classici sulla cultura orientale,[2] e porta all'attenzione i modi in cui la produzione gesuitica funge da 'ponte' tra la cultura asiatica e quella europea.[3] Tra gli obiettivi vi è quello di illustrare e analizzare gli espedienti, soprattutto retorici, con i quali gli europei abbiano riutilizzato e veicolato le informazioni storiche sull'Asia, nello specifico sul Giappone, trasformandole in materiale drammaturgico e propagandistico.

Una delle tragedie analizzate, infatti, è tratta dal secondo e dal quarto libro dell'*Historia* di Daniello Bartoli, dedicati[4] all'Asia e al Giappone; l'altra è la resa estetizzante di uno dei noti martiri che la Compagnia di Gesù ha vissuto sull'isola nipponica. La prima, *Error Fortitudinis Profanae a Sacra Correctus in Victore Iapone*, fu rappresentata a Monaco nel 1655; la seconda, *Martyres Iaponenses*, fu composta nel 1625 ma probabilmente mai performata.[5] Entrambi i drammi, che per economia chiameremo *Martyres* e *Victor*, narrano, in ordine, dell'editto anticristiano di Arima del 1614,[6] e dei martiri cristiani del 1622, successivamente beatificati da Urbano VIII.

---

[1] Le date cardine, che si pongono prima e dopo la Guerra dei Trent'anni (1618-1648) – l'evento che maggiormente incide sui nostri testi – sono quella dell'ambasciata Tenshō (di cui scriviamo nel corpo del saggio), e quella del ritiro delle truppe spagnole asburgiche operanti in Germania. Parte della nostra lettura si spende nel collegare gli eventi politici di questo periodo con la propaganda gesuitica innestata nei drammi.

[2] Cfr. ad esempio il PRIN dell'Università di Torino *The impact of classical texts on Latin Texts of Eastern Asia,* diretto da Andrea Balbo: https://unifind.unito.it/resource/project/BALA_PRIN_2022_23_01 (ultimo accesso: 30/08/2025).

[3] Su questo argomento è intervenuta di recente Antonella Romano, col contributo *Scrittura missionaria e produzione di sapere. Uno sguardo da Nagasaki-Macao*, presentato il 23 giugno 2025 al seminario di orientamento alla ricerca *Il Rinascimento in Italia* (Federico II – Scuola Superiore Meridionale).

[4] D. BARTOLI, *L'Asia. Istoria della Compagnia di Gesù*, a cura di U. Grassi, E. Frei, Torino, Einaudi, 2019. Cfr. A. WATANABE, *Japan on the Jesuit Stage. Two 17th-Century Latin Plays with Translation*, London, Bloomsbury, 2023, 26: «The Munich Ukon production, being the major theatrical show of the year, was performed no fewer than three times in front of distinguished audiences including the prince elector of Bavaria [...] its bilingual Latin-German playbill has, and Bartoli is cited as the source».

[5] Per i manoscritti dei drammi consultati dall'editore cfr. l'appendice del saggio alle pagine 245-246.

[6] Sulle vicende storiche dei martiri qui illustrati, e sulla loro rilevanza propagandistica cfr. soprattutto A. ROMANO, *Impressioni di Cina. Saperi europei e inglobamento del mondo (secoli XVI-XVII)*, Roma, Viella, 2020.

Sul piano letterario, dunque, gli spunti di interesse dei testi riguardano innanzitutto l'autorappresentazione dei Gesuiti nell'Estremo Oriente, ciò che in semiotica si definisce autoframing:[7] una cornice che permette di indagare il confine tra rappresentazione ideologica e stereotipia in questo tipo di letteratura; la prima in chiave antispagnola, la seconda in prospettiva cristiano-cattolica.[8] Inoltre, e in conseguenza della precedente osservazione, è da rilevare come le due tragedie abbiano un evidente obiettivo politico-religioso, riguardo al quale i complessi rapporti di Roma con la Spagna sono fondamentali per comprendere il significato di un'operazione culturale che esaminiamo a partire dal papato di Gregorio XIII.[9]

Com'è infatti esplicitato in numerosi passi dei testi, i riferimenti alla Chiesa italiana in quanto accidentale (secondo la finzione scenica) agevolatrice del 'nemico' spagnolo sono evidenti; oltre[10] al già menzionato Boncompagni appaiono nel dramma chiare citazioni ai successori Gregorio XV e Urbano VIII. Entrambi eredi di una complessa e raffinata azione politica, Ludovisi e Barberini si sostituiranno al soglio nel 1623, dando l'avvio a una lunga serie di rotte missionarie che avrà l'apice nel 1633.

In quell'anno Urbano VIII permette con una bolla ai missionari di ogni ordine e grado di entrare in Giappone, innescando una corsa verso il Pacifico sia da parte dei domenicani sia dei francescani spagnoli e portoghesi.[11] La differenza di date col precedente Ludovisi si riflette in maniera molto visibile nello scarto temporale di trent'anni che separa la produzione dei testi selezionati.

---

[7] L. MARIN, *De la représentation*, Parigi, Gallimard, 1994 (trad. it. di L. Corrain, *Della rappresentazione*, Milano, Mimesis, 2014); G. MARRONE, *Introduction to the Semiotics of the Text*, in P. Cobley, K. Kull (a cura di), *Semiotics, Communication and Cognition*, vol. 31, Berlin, De Gruyter, 2011.

[8] L'antitesi è altresì interpretabile nella dicotomia *locus horridus – locus amoenus* del Giappone, di cui il testo offre evidenti esempi, talvolta mescidati (*infra*).

[9] Un noto successo del papato di Gregorio XIII fu infatti organizzare l'ambasciata nipponica che nel 1585 giunse in Europa: nella sezione dell'*Historia* dedicata al Giappone Bartoli ne descrive la vicenda (a cui segue una seconda missione nel 1615 sotto Urbano VIII). Cfr. anche A. WATANABE, *Japan on the Jesuit Stage*..., 3: «One likely impetus behind the Tenshō embassy was a 1580 meeting between Valignano and the powerful daimyō and then de-facto national hegemon Oda Nobunaga (1534-1582) [...]. Nobunaga appeared favourably disposed to Catholicism and granted them a number of privileges such as the right to build a Jesuit house and seminary close to his own castle, [...] Nobunaga in any case was unexpectedly assassinated by his lieutenant Akechi Mitsuhide (1526-1582) just after the Tenshō embassy left Japan and the hegemony devolved to his subordinate Toyotomi Hideyoshi (1537-1598), who [...] turned hostile to the Catholics. Hideyoshi/Taicosama eventually initiated the persecution of 1596-1597 which culminated in the so-called Martyrdom of Twenty-Six Saints (1597) that forms the background of Victor. One of the major triggers to this incident, in which twenty-six believers ranging from missionary priests to recent converts were marched from the ancient capital of Kyoto to Nagasaki and crucified in full view of the still heavily Catholic city, was an unguarded remark by a pilot of a stranded Spanish ship to the effect that Catholic missionaries were in the front line of the rapidly expanding global Iberian empire». Torniamo su questo sfondo politico e sull'evento specifico nel corpo del saggio.

[10] Cfr. almeno *Martyres*, vv. 62-66: «Mene otiosa, sedem ut occupet Iaponum / nostram Latinus praesul, Ausonius popa, / hoc patiar? Hoc impune dextera perferet? / Regina quid Iaponiae possit potens, / patebit omni in orbe; quid necto moras?». Sebbene sia noto che la Guerra dei Trent'anni veda contrapporsi cattolici e protestanti (in particolar modo nella Germania luterana), con la relativa difesa degli Asburgo della religione cattolica, non riteniamo opportuno intervenire su questa parte dello sfondo storico, trattando qui di un testo prodotto dalle scuole religiose dei Gesuiti. Per un approfondimento cfr. A. WATANABE, *Japan on the Jesuit Stage*..., 50.

[11] È utile ricordare che siamo nel periodo dell'Unione Iberica di Filippo II, la quale termina nel 1640: i territori di Spagna e Portogallo, quindi, sono da considerarsi politicamente unitari.

Sebbene la penisola iberica avesse già contatti commerciali col Giappone dal 1606 – poi perduti nel 1630,[12] quando l'isola proibì qualunque tipo di scambio con l'Impero – va sottolineato che nel 1633, approfittando dell'apertura ecclesiastica, gli Spagnoli riottennero la possibilità di insediarsi sull'isola.[13] Una selezione di passi da *Martyres* e *Victor*, incentrati sui rapporti di pace col vecchio continente, può allora essere esemplificativa del loro peculiare clima di produzione, a partire dal primo per ordine cronologico:

> 1: (*Martyres*, vv. 35-40) [...] quam *Lucifer profanus* ille me modo
> nihil merentem? O ut meum tergum, caput,
> O crura fracta! Quis mihi auxiliabitur?
> *Frater Astaroth*, venito, curre, advola!
> *Astaroth*, quibus cavernis delitescis, *Astaroth*!
> *Astaroth*: Quid lacrimaris, *Belial*? Quid me vocas?[14]
>
> 2: (*Martyres*, vv. 53-68) *Erebique hiantis Dite*, *diabolorum omnium*
> fetura pessima, fera crudelissima,
> *inimica* caelo *furia*, quae hoc efflictim ago,
> ut, *pace turbata*, orbis in *Tartara* ruat.
> Sed quid morarum necto moras tam diu?
> Ego non *furorem insaniam*, ut *Maenas*, meum?
>
> 3 (*Victor*, vv. 94-96): *Xacae* pudendum nomen,[15] et regni lues,
> *Amida*, facessite! Exsecror *natos Stygi*
> *deos*. Theodorus: Superba capita! Si nostra piget [...].

I versi (in particolare i lemmi in corsivo) evidenziano il forte sincretismo religioso dei passi, com'è tipico del teatro barocco tout court, nei quali le divinità orientali e occidentali discutono degli aspetti politici del periodo in cui si collocano le vicende (e i testi a esse ispirati). In *Martyres*, ad esempio, Satana schernisce Belial per aver perduto il Giappone, un elemento che pone l'accento sull'insidiosa lotta politica tra Papato e Impero per la conquista del Pacifico.

Sul piano retorico e stilistico, funzionale a quello storico-politico nella misura in cui il conflitto di poteri si esplicita sul piano letterario, è in primo luogo opportuno evidenziare come i versi selezionati siano polimetrici: in parte in senari giambici, in parte in trimetri o esametri dattilici (talvolta in strofe saffiche e distici elegiaci). La loro difficoltà metrica (o in determinati casi anche la scorrettezza) è infatti tra gli elementi che portano a credere che *Martyres* non sia pensato per la

---

[12] Su questa politica espansionistica interviene molto chiaramente T. CAMPANELLA, *La Monarchia di Spagna*, a cura di G. Ernst, Napoli, Istituto Italiano degli Studi Filosofici, 2024 (1598) spiegando i legami commerciali che gli spagnoli intrattennero col Giappone nel 1606, tramite Sebastián Vizcaíno, prima che l'isola proibisse ogni contatto con l'Impero nel 1630.

[13] Cfr. ivi, vv. 271-275: «Et insulas [...] feret?». Come commenta l'editore: «The idea that the Iberians were using Catholic evangelisation as a front for their imperialist ambitions is one that found traction in the early seventeenth century both in the Far East and in Europe. Indeed, at this time the spectre of Spanish incursion was arguably much closer to home for the residents of Koblenz than for those of Japan, as the prince electorate of Trier was serving as a base for forces from the Spanish Netherlands fighting in the Thirty Years' War».

[14] Si rimanda alle pagine 28-32 dell'introduzione per i precisi criteri di edizione illustrati dall'autore del saggio e curatore dei testi.

[15] *Shaka* e *Amida* sono due dei nomi giapponesi di Buddha. Il testo potrebbe in tale e altri casi rappresentare un episodio di blasfemia secentesca, nel senso ricavato da S. MORANDO, *Il Barocco e la spettacolarità ambigua del sacro: qualche esempio*, in R. Cuppone, E. Fuoco (a cura di), *Blasphemia. Il Teatro e il Sacro, Vicenza-Torino, Accademia Olimpica-Celid*, 2018, 93-110. Altresì esso rientra nella categoria di *Kitsch* come discussa da A. METLICA, *Lessico della propaganda barocca*, Venezia, Marsilio, 2022.

scena, a differenza di *Victor*,[16] e vada piuttosto immaginato come un *vademecum* di formule retoriche per i predicatori impegnati nella diffusione dell'ideologia cristiana.

In secondo luogo, va allora ribadito come la composizione di *Martyres*, datata al 1625, e la rappresentazione di *Victor*, che risale agli anni Cinquanta, rimarchino sul piano della produzione culturale non solo la paura crescente dell'Europa di fronte alla possibilità di un'espansione della Spagna in Giappone, ma altresì l'urgenza di produrre un materiale culturale di ampia diffusione per contrastare la circolazione di determinate ideologie imperialistiche.

In tal senso, e a ulteriore chiarimento dei complessi rapporti culturali tra Europa e Asia nello scarto tra XVI e XVII secolo, riteniamo utile sottolineare la sintesi di questo panorama culturale che Akihiko Watanabe offre nell'edizione critica dei testi. In essa lo studioso mette bene in rilievo come nella congerie di eventi che contornano la Guerra dei trent'anni un particolare episodio diplomatico risulti centrale per decrittare i drammi selezionati, illuminando inoltre le circostanze politiche che vi sono connesse:

> A grand event that marked the zenith of Jesuit activity in Japan was the so-called Tenshō embassy (1582–90). Four teenage Japanese boys, all recent graduates of the Jesuit seminary and ostensibly representatives of the 'kings of Japan', i.e. the kirishitan daimyō of Nagasaki and several surrounding areas, were sent to pay homage to the supreme pontiff in Rome and feted by members of southern European royalty, clergy and nobility everywhere they passed through. The embassy, aside from causing a brief PR sensation in Europe, also gave rise to documented cases of Japanese reception of Western culture, including classical Graeco-Roman and humanistic elements. To give a couple of examples, the ambassadors were shown Latin dialogues and plays in European Jesuit academies.[17]

La riflessione di Watanabe riguarda la già citata ambasciata Tenshō, tramite cui i discendenti di nobili famiglie giapponesi visitarono i potenti d'Europa. Essa non solo rimarca il legame tra religione, potere politico e letteratura che costituisce l'ossatura di *Martyres* e *Victor*, ma richiamando i numerosi *Latin plays* a cui gli 'ospiti' orientali assistettero (e nella cui scia si collocano i nostri) evidenzia la battaglia politica che Impero e Papato hanno svolto sul piano dei *topoi* culturali, aiutandoci ad allacciare il discorso politico al piano retorico.

Illustriamo allora un terzo *locus* esemplare di Victor, dove si assiste a un concitato dialogo tra i membri della famiglia Honda (un cognome molto diffuso tra i primi samurai storicamente battezzati). Lo scopo è, come negli altri casi, porre in risalto il contesto storico di produzione dei drammi. *Victor, infatti, al pari di Martyres, è* un testo fortemente imperniato sulla propaganda, dove il Giappone appare agli occhi degli europei un *locus horridus*,[18] e dove il papa, Satana, le divinità

[16] A. WATANABE, *Japan on the Jesuit Stage*..., 55: «The metre is senarius except for 550-551 in dactylic hexametre and 552-553 in elegiac couplet. Lines with problematic metre are 509, 513, 517, 524, 536, 537, 548, 549, 554, 558». Alla polimetria, dunque, si aggiungono gli errori metrici, che insieme ad altri elementi testuali (la tragedia è ad esempio ricca di *cruces desperationis*) corroborano l'idea di una difficoltà di rappresentazione.

[17] Ivi, 2.

[18] Cfr. anche vv. 51-61, che insistono sulla rappresentazione del Giappone e del nuovo mondo come luoghi diabolici: «Idolomania: Idolum ego dea, *domina Iaponiae / orbisque novi*; ego matre sata Superbia / Erebique hiantis Dite, diabolorum omnium / fetura pessima, fera crudelissima, / inimica caelo furia, quae hoc efflictim ago, / ut, pace turbata, orbis in Tartara ruat. / Sed quid morarum necto moras tam diu? / Ego non furorem insaniam, ut Maenas, meum? / Hoc ense mille, mille sternam millia, / ita populabo capita, sic pedes metam, / ita penetrabo viscera, ita praecordia».

dell'inferno e del paradiso nipponico, nonché di quello classico-pagano, si scontrano a causa delle mire espansionistiche e politico-religiose della Spagna.[19]

> *Victor* (vv. 752-81):
> Victor: Animula fortis! Melior, O suboles, calor
> senile pectus incitat. Modestus: Ferrum abice!
> *Feri*, satelles, *viscera*! En, ferro viam
> pronus recludo. Narcissus: Praesto sum. *lugulum mete*!
> Modestus: Effunde vitam; *sanguinis* teneri *sinus*
> rimare cunctos; lauream celera improbe!
> Victor: O celsa mentis, O viro digna indoles!
> Narcissus: *In mille partes disseca!* Modestus: Lania! Narcissus: Fode!
> Modestus: *Discerpe plagis!* Corpus, en, sponte offero,
> donec supremum spiritum eliciat furor

Gli elementi illustrati, che si concentrano su un peculiare scenario di *sparagmós*,[20] rimarcano il rapporto tra orribile e meraviglioso nella poesia secentesca, o, volendo insistere su una mescidanza tra le due categorie – per riprendere un fortunato sintagma di Lavocat – nel concetto di orribile meraviglioso, che è di solito applicato alla rappresentazione dei disastri nel teatro barocco europeo.[21] È infatti da ricordare come la strutturazione del paesaggio scenico di questi drammi, su cui tuttavia non ci soffermiamo, risponda al medesimo obiettivo ideologico dei dialoghi fin qui menzionati.

Ciò che importa rimarcare è piuttosto che questi fini artifici poetici hanno esclusivamente un proposito moralizzante. Considerato che le linee segnalate sono gli elementi su cui si instaurano l'*actio* e l'*elocutio* dell'oratoria religiosa, ovvero i modi in cui funziona l'azione per così dire 'psicopedagogica' di questa letteratura, risulta chiaro che gli strumenti elocutivi mirino ad agire sui sensi del fruitore attraverso l'*enargheia*, orientando la sua percezione in chiave politica.[22]

È evidente che siamo in un punto del ragionamento in cui il contesto storico-letterario della nostra lettura si impone con forza, altresì permettendo un affondo sul piano intertestuale delle tragedie selezionate. La fonte di *Martyres*, ad esempio, *La storia della Compagnia di Gesù* di Bartoli, condivide col suo dichiarato ipertesto un impianto retorico imperniato sul *pathos*, giacché utilizza le tecniche oratorie della predicazione per raccontare il medesimo evento – l'uccisione dei cristiani – a guisa di un martirologio, o di un'apologia dei beati. Il testo di Bartoli, che fonda l'immaginario

---

[19] Sul sincretismo tipico della letteratura barocca, e sull'utilizzo di figure mitiche e religiose, nonché sulla funzione che esse ricoprono cfr. A. METLICA, *Lessico della propaganda barocca*..., 11-26. A conferma di un utilizzo 'defunzionalizzato' di queste figure cfr. anche A. WATANABE, *Japan on the Jesuit Stage*..., 49: «Eastern pagan religions like Buddhism were another form of demon-worship once practised by the ancient Greeks and Romans. Thus it should come as no surprise that in *JM* Graeco-Roman deities are shown worshipped alongside Buddhist ones by the Japanese and that these gods sometimes appear on stage to join forces against the Catholic Church».

[20] Il riferimento, come spieghiamo nel corpo del testo, è a Seneca; in particolare alla scena di chiusura dell'*Ippolita*.

[21] F. LAVOCAT, *Un «nuovo, e meraviglioso et horribile soggetto». Le volcan dans l'opéra-ballet et le théâtre à machines,* in F. Silvos, M.-F. Bosquet (a cura di), *L'imaginaire du volcan*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, 73-95. Lo studio, dedicato alla dimensione festiva dei drammi secenteschi, fornisce un'utile analogia per applicare il concetto alla dimensione celebrativa dei nostri testi, che sono coevi a quelli esaminati da Lavocat. Sulla cronologia della letteratura barocca europea torniamo nelle conclusioni.

[22] Cfr. soprattutto G. ZANLONGHI, *Teatri di formazione: actio, parola e immagine nella scena gesuitica del Sei-Settecento a Milano*, Milano, Vita e Pensiero, 2002. Cfr. anche S. MORANDO, *La letteratura teatrale italiana. Il testo drammatico e la sua storia dal Medioevo al Novecento*, Roma, Carocci, 2023 (specificamente il cap. 6 *Il Seicento*).

storico dei Gesuiti al di fuori d'Europa, si presta così facilmente alla drammaturgia per gli stessi espedienti retorici finora indicati, con i quali si costruisce l'autorappresentazione cristiana in questa poesia.[23]

Victor, d'altra parte, è un ipertesto del Crispus, tragedia dedicata a un generale romano avvicinatosi al cristianesimo e tra le opere gesuitiche maggiormente utilizzate nei collegi, nonché nelle solennità scolastiche italiane ed europee.[24] In base ai modi in cui questi testi si confrontano con la tradizione, allora, è possibile illustrarne gli elementi retorici di maggiore interesse, mostrando in particolare come essi presentino importanti momenti di rottura col canone aristotelico, evidentemente associabili alle fonti di attingimento. Questo ragionamento aiuta a corroborare il discorso sull'ambiente di produzione di *Martyres* e *Victor*, e ad approfondire il loro obiettivo politico.

Tali elementi possono inoltre essere messi a confronto con i dati di tipo materiale dei manoscritti – sempre utili a considerazioni sul piano teorico della storia della letteratura –, i quali illustrano come *Victor*, ad esempio, contenga indicazioni paratestuali sui modi in cui gli attori debbano flettere la voce, allo scopo di attivare la reazione del fruitore. Queste informazioni sul funzionamento dell'*enargheia*,[25] ancora sul medesimo esempio, sono assenti in *Martyres*, rafforzando l'ipotesi per cui esso non sia rappresentabile.[26]

---

[23] Inoltre, sulla medesima ricostruzione di una geografia orientale in chiave ideologica cfr. D. BARTOLI, *La geografia trasportata al morale del padre Daniello Bartoli della Compagnia di Giesù. Consagrata al serenissimo doge di Venetia Aluise Contarini*, Venezia, Prodocimo, 1676.

[24] Per l'intertestualità del *Crispus* (1597) del gesuita Bernardino Stefonio illustriamo i passi più esemplificativi, evidenziando quelle riprese lessicali che ricorrono nei medesimi *loci* metrici, e altresì inserite in un contesto analogico (ad es. l'invettiva contro il barbaro invasore): *1)* Ripresa e *variatio* di sintagmi di uguale lunghezza metrica: *Quoque Faustam pudendam*, III, v. 37, *Crispus -> Per Amidam pudendam*, v. 79, *Martyres*; *Resides furores usus hortatur recens,* I, v. 137, *Crispus*, *-> furoris alti virus exhausit nocens*, v. 360, *Martyres. 2)* Ripresa di immagini: *Hoc efferati vultus militis truces*, III, v. 32 del *Crispus -> Vultus furore torvus atque oculis truces*, v. 582, *Martyres*; *O labem, o luem*, III, 38, *Crispus -> Luem, pestemque*, v. 180, *Martyres. 3)* Ripresa del lessico e delle posizioni metriche: *resides furores usus hortatur recens*, I, v. 136, *Crispus -> furoris alti virus exhausit nocens*, v. 360, *Martyres*; *Nunc causa maior, maior incubuit metus,* I, v. 138, *Crispus -> Gravis data sat causa est metus*, v. 569, *Martyres. I versi* sono tratti da A. TORINO, *Usi del mito nel Teatro Gesuitico. Flavio Giulio Crispo tra Ippolito ed Enea*, «Rivista di Filologia Italiana», 2019, 247-269.

[25] Su questo funzionamento dell'*enargheia* cfr. W. DE BOER-K.A.E. ENENKEL-W.S. MELION, *Jesuit Image Theory,* Leiden-Boston, Brill, 2016*,* 177; cfr. A. WATANABE, *Japan on the Jesuit Stage*..., vv. 1280 ss. per espedienti retorici come i chiasmi, le consonanze, le *geminationes*, le *variationes*: «Saphioia: Generosa dicta! Thomas: Stat tamen dictis fides. / 2: O lux nobilibus funesta nimis! / O lux tenebris tristior omni! / Largos fundant oculi fletus; / miscere iuvat lacrimas lacrimis. / 3: Quis enim digne deflere queat? / 3: Arima laudet Feibioium genus, / 4: Arima plangat Feibioium genus, / 1: totaque plangat Iaponum tellus!». Come commenta A. WATANABE, ivi, 60: «Safioye enters on cue to inform him of the new and imminent danger arising from the Christians who are said to be not only trampling on traditional Japanese religion but also acting as scouts for the Spanish, who have already conquered the Philippines and are supposedly intent on invading Japan». Sul legame tra *elocutio* e obiettivo propagandistico dei testi (e sull'impossibilità di rappresentazione di *Martyres*) può essere utile un riferimento analogico a Y. HASKELL-R. GARROD (a cura di), *Changing Hearts: Performing Jesuit Emotions Between Europe, Asia, and the Americas*, Leiden-Boston, Brill, 2019: nel saggio Gratia Hosokawa and the Performative Representation of Japanese Martyrdom in Mulier fortis (1698): «This rhetorical repetitio extends to repetition of certain musical thoughts [...]. Hence the seemingly simplistic Latin and rhyming structure of the sung allegories and the repetitive nature of the music facilitate emphasis, clarity, amplification, and emotional effect, serving a clear didactic function. Throughout the early modern period, the spectacle of the Jesuit stage drew upon the human senses to inscribe moralizing messages in their audiences by any sensuous means. Thus for those in attendance of Mulier fortis, its performance of 'music as oration' became what Andrew Weaver has defined as «a true oration, an affective delivery of a text heightened by a wealth of musical devices adding new intensity to the rhetorical impact of the words».

[26] Sebbene infatti vi sia nel prologo un riferimento al *fave spectator integerrime,* è da ribadire che il dramma, a causa del suo pesante piano retorico (illustrato con i modi in cui si costruiscono le linee), risulta difficilmente rappresentabile. Oltre agli esempi citati cfr. anche i vv. 250 ss. di *Martyres*, dove il meccanismo retorico

Per quanto concerne il ruolo ideologico e politico dei drammi risulta così corroborata l'idea che nel Barocco i versi di determinati componimenti, tramite un'icastica visualizzazione delle immagini mentali, siano uno dei veicoli mediatici prediletti dai predicatori: essi possono agire sul lettore-ascoltatore grazie alle capacità retorico-pedagogiche dei Gesuiti. È anche in tal senso che *Martyres* e *Victor* rappresentano un *medium* di tipo politico, e richiedono una lettura che approfondisca i modi in cui tali *escamotage* potessero influire sui destinatari.[27]

Utilizziamo infatti questi dati per riprendere e rinsaldare la proposta di una lettura storica, considerando altresì che le due tragedie sono il prodotto della scuola gesuitica di Coblenza, una città della Germania occidentale che negli anni di composizione dei testi è fortemente implicata nelle vicende della Guerra dei trent'anni. Ci troviamo dunque di fronte non solo a una cronologia a ridosso di quegli eventi, ma anche con un clima di tensione politica che perfettamente si congiunge ai propositi della funzione apologetica segnalata nei versi.

Al riguardo, riportiamo i passi di *Victor* al momento del martirio, attraverso una scena che rivela il forte gusto dell'orrido di specifiche linee. Sulla loro formulazione, infatti, incide una forte *contaminatio* senecana. L'"intertestualità' coi classici, oltre a potenziare l'impianto moralizzatore del martirio, evidenzia altresì l'impatto dei testi latini sulla letteratura asiatica dichiarato in apertura di questo contributo.[28] Ipotesti della Roma imperiale si individuano peraltro in molti punti dei drammi, e oltre al già menzionato 'gusto dell'orrido' essi ritornano in relazione allo stoicismo del filosofo romano, che si sposa con aspetti specifici del cristianesimo; ad esempio il rigore spirituale con cui i protagonisti delle tragedie si concedono al martirio.[29] Il motivo è come ribadito di tipo politico e sociale.

La filosofia senecana, infatti, non solo è consonante con la sicumera dei gesuiti di fronte alla morte (un elemento che, come illustriamo, crea attriti nella resa del finale), ma è soprattutto consonante col codice morale (o *bushido*) di quei samurai che, nella *fictio* testuale e nella realtà storica, si convertirono al cristianesimo.[30] Come ha ricostruito Akihiko Watanabe, che ha altresì fornito il testo critico da cui sviluppiamo questi ragionamenti, l'ibridazione tra cultura cattolica e samurai si rileva dalla fine del Cinquecento,[31] e applicando per analogia gli strumenti forniti da Alessandro

---

dell'*enargheia* si innesca attraverso una lunga serie di complesse figure retoriche del suono: *quassata squalent*, *cunctisque sacris ecc.*

[27] Su questa 'pedagogia per immagini' cfr. H.F. PLETT, *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age*, in Id., *Classical Antiquity and the Early Modern Age. The Aesthetics of Evidence*, IV, Leiden-Boston, Brill, 2012, 79-84, e U. PFISTERER, M. SEIDEL (a cura di), *Visuelle topoi*, Firenze, Kunsthistorisches Institut, 2003, *passim*.

[28] Al riguardo è utile rilevare la funzione ipotestuale della *Pharsalia* di Lucano, come avviene fin dalle linee di apertura di *Martyres*, ivi, vv. 6-11: «Angelus 2: Fratrum par Arimensium, par nobile, / rei gerundae sunt caput. / Angelus 1: Quorum fuimus olim duces certaminum, / encomiastae nunc sumus. / Angelus 2: In Christianos aestuat dux Arimae / iussu Daifu Caesaris».

[29] Come ha notato A. TORINO, *Usi del mito nel Teatro Gesuitico...*, 249: «Il teatro gesuitico in lingua latina rappresenta uno degli esempi più convinti delle tante rinascite della tragedia antica nel corso dei secoli. Scritto con tutti 'i suoni' della lingua di Seneca, questo teatro veniva portato sul palcoscenico con una ricchezza che dai cori ai costumi, dagli apparati alla partecipazione del pubblico rimandava direttamente all'idea totalizzante del grande dramma classico». Sullo stile del tragediografo, e sulla sua fortuna, cfr. A. TRAINA, *Stile drammatico del filosofo Seneca*, Bologna, Pàtron, 1987.

[30] In questi passi gli ideali stoici senecani si richiamano (e sono applicati) al rituale giapponese del *Seppuku* (vv. 694-706): «Modestus: Non *ego* miselli *spiritus* sic sum *tenax*, / ut fata timeam. *Moriar*! O cito accidat / mihi! Victor: *O senectae grande solamen meae!* / Sic fata nosti temnere et mori expetis! / Modestus: *Quid fata timeam?* Laureas spondet deus / vitamque spero morte defunctus pia / *nec longioris* opto *mihi vitae moram*. / *Maturus aevi est, qui mori potest deo*. / Victor Mature nimium laureae puer sacrae! / Sic perge fortis; *ducet ad vitam necis* / *contemptus* iste. Perge! Modestus: Sat terris diu, / cum nascar astris, sat, ave, vixi, nec mori / recuso».

[31] Cfr. A. ROMANO, *Impressioni di Cina...*, *passim*.

Metlica nel *Lessico della propaganda barocca* si può affermare che essi siano alla base di questo peculiare sottofondo *kitsch*, il quale investe parte dell'ambientazione dei testi:[32]

> *Victor* (vv. 124-131): *nostris ruinis pullulat. Crescit malum*
> *pubetque damnis* in dies semper novis.
> Bonzius 2: Ni praedometur gnaviter *serpens malum*,
> grassante *peste*, Iaponum periit *vetus*
> *religio*. Bonzius 1: Populis perditis, *virus nocens*
> *confundet astra*; faciet et deos nocens
> secum nocentes. Bonzius 2: *Erebus in pestis necem*
> est concitandus; comprimet *labem* soli.

> *Martyres* (vv. 500-15): *raptat, trucidat Christianos* undique
> *ferox tyrannus*, mucro *longinqua nece*
> hebetatus obrigescit, effuso natant
> cruore vici; *cladibus tantis darent*
> *lacrimas* vel hostes. Unus infandi artifex
> auctorque Saphioia *exitii* stupet
> duratque mentem; Bungum *stagnat sanguine*
> arsit Facata, nunc Arimenses agros
> cruore *foedare appetit*, *scelerum* omnium
> faber vaferrimus. Deo neophytus
> si quis dicavit nomen, en capiti minax
> impendet ensis, vix sacri e baptismatis
> redit lavacro Christianus, et sibi
> *cruces, catastas, ignes, globos, necem*
> ipsam parari cernit, in veterem iterum
> ni iuret errorem et deum eiuret suum.

Da un lato siamo in un dialogo di *Victor* tra due bonzi, il cui discorso ricalca il già osservato immaginario infernale – il *locus horridus*; dall'altro lato, ci troviamo nelle descrizioni paesaggistiche, e abbiamo un analogo procedimento di descrizione ecfrastica con cui perseguire gli obiettivi di questo intervento: lessico della propaganda e plasmazione dell'immaginario collettivo.[33] Va infatti ribadito che i due drammi sono un ottimo esempio di *media* che rimodulano non solo la percezione del Giappone in Europa,[34] ma anche e soprattutto la visione dell'Europa cattolica in Asia (il concetto di *autoframing*).

---

[32] A. METLICA, *Lessico della propaganda barocca*..., 80: «Kitsch si presta semmai a un uso più circostanziato, volto a connotare non tanto l'arte e la letteratura barocche di per sé, quanto la loro relazione con il potere [...] Infatti il kitsch nasce dall'esigenza, da parte del potere, di manipolare un pubblico più vasto e stratificato che in passato».

[33] Non ci soffermiamo sulle linee con deformazioni verbali, pure frequentissime in entrambi i testi, perché è una caratteristica ben nota del barocco italiano ed europeo. Non ci attardiamo sulle altrettanto ricorrenti forme di ibridazione tra omiletica e dramma – c'è anche il greco come si illustra alla successiva nota 36 –, poiché non rientra negli obiettivi del saggio. Cfr. almeno i vv. 894-902: «Ecclesia: Benedicite, maria et flumina, domino, / benedicite, cete et omnia, quae moventur in aquis, domino, / benedicite, caeli caelorum et aquae omnes, quae super caelos sunt, domino. / O deus, O Iesu, O pater omnium, / salva, nos perimus! / O Iesu, redemptor hominum, / salva, nos perimus! / Haec audis et vides summo, Iuppiter, polo? / Nondum trisulco in Styga gentem demergere».

[34] Cfr. al riguardo gli studi che ampliano la visione di un lungo Cinquecento esclusivamente europeo ponendone al centro le relazioni con l'Asia, come M. VAN DEN BOOGERT-B. WESTERWEEL-A.A.H. HAMILTON, *The Republic of Letters and the Levant*, Leiden-Boston, Brill, 2005, dove si pone l'accento sulle traduzioni negli *Oriental Studies*.

Da quest'ultimo punto di vista è utile sottolineare come i testi siano tragedie di tipo storico su eventi recenti e dunque contrarie a il canone aristotelico.[35] Sebbene abbiano importanti precedenti soprattutto italiani, come *Il libero arbitrio* di Francesco Buonamonte (1546), *Il soldato* di Angelo Leonico (1550), *La presa di Buda* di Daniele Barbaro, le opere che portiamo a paragone celebrano la sconfitta del nemico (ad eccezione del *Soldato* che inscena un episodio d'amore all'interno di un fatto di cronaca, sul modello della *Canace* di Speroni).

I drammi da noi analizzati rappresentano al contrario la celebrazione della morte dei personaggi positivi nella vicenda narrata, poiché, come si è anticipato, essi sono destinati alla beatificazione. In tal senso, *Martyres* e *Victor* rientrano nella rinascita, tutta cinquecentesca, della tragedia a stampo martirologico, sulla cui peculiarità rispetto a un certo tipo di tradizione è opportuno spendere un breve ragionamento, per confermare la viscosità dell'impianto retorico di questi testi con la storia della loro produzione.

Che queste tragedie fossero composte dai professori di retorica dei collegi, e altresì mandate a memoria, è in primo luogo consonante con gli elementi testuali e paratestuali messi in evidenza: l'uso abbondante dell'elocutio, il reimpiego del greco,[36] le forti rispondenze rimiche tra i cola, ecc. Esse sono infatti opere scolastiche che rappresentano un importante tassello della formazione culturale dei retori gesuiti.[37]

In secondo luogo, e sul piano narratologico, questi testi trattano di martiri, l'emblema della virtù cristiana, ed è dunque evidente come la regola aristotelica della *medietas* (*infra*) sia inconciliabile con i principi religioso-culturali e gli obiettivi politici della Compagnia del Gesù,[38] che ha invece bisogno di tragici e macabri *exempla* da tramandare. L'attrito teorico si fa più forte se ricordiamo che in quegli stessi anni Torquato Galluzzi stampa in Italia la *Rinovazione dell'Antica Tragedia e Difesa del Crispo* (1633),[39] uno dei più noti tentativi secenteschi di opporsi ad Aristotele in favore dei drammi martirologici.

---

[35] Cfr. F. DOGLIO, *Teatro tragico italiano. Storia e testi del teatro tragico in Italia,* Parma, Guanda, 1960 e G. ISGRÒ, *Fra le invenzioni della scena gesuitica. Pedagogia e debordamento*, Roma, Bulzoni, 2008. Tra la vasta bibliografia sulla ricezione del canone tragico aristotelico in Europa si rimanda almeno a G. ALFANO-C. GIGANTE-E. RUSSO, *Il Rinascimento: un'introduzione al Cinquecento letterario italiano*, Roma, Salerno editrice, 2016, in particolare 71-82.

[36] *Martyres*, ivi, vv. 407-425: «Resonent montes, resonent fontes, / concinant valles, resonent calles, / date iucundam nymphis umbram. / Laeta sereni festa triumphi. / Amidas Indum servitat orbem, / Amidas ornat Cerere corbem, / Amidas implet dolia Baccho, / Amidas omnes replet Iaccho. / Prodeat ergo florida Chloris, / iubilet ergo regia solis. / Io triumphet, Io triumphet, / resonet Bacchus, festa coronet. / Bonzius 1: Nunc adeste, cives, cura magnorum deum; / genua recurvi et prona bracchia mecum / passi, litate victimas bonis diis. / τίς τῆιδε; Populus: πολλοὶ κἀγαθοί. / Bonzius 1: Ζεῦ βασιλεῦ, τὰ μὲν ἐσθλὰ καὶ εὐχομένοις καὶ ἀνεύκτοις / ἄμμι δίδου, τὰ δὲ λυγρὰ καὶ εὐχομένοις ἀπαλέξειν. / Libate omnes!».

[37] Cfr. anche A. WATANABE, ivi, 7: «The first mention of Japan in a Jesuit Neo-Latin school text seems to be in Juan Bonifacio (1538–1606)'s collection of anecdotes modelled on Valerius Maximus, the Christiani Pueri Institutio printed in Salamanca in 1575. Incidental appearances of Japan as an allegorical figure or occasional Japanese characters are known to have occurred in European academic spectacles in the 1580s, as mentioned in connection with the Tenshō embassy above [cfr. le note precedenti]. The earliest known plays set in Japan (as opposed to those simply having occasional Japanese characters) were produced in Genoa and Graz in 1607, but future research may uncover older examples in Iberian academies which had more direct missionary contact with the East». Le parentesi quadre sono nostre.

[38] Cfr. ARISTOTELE, *Poetica*, cap. IX, e ARISTOTELE, *Etica Nicomachea*, libro II (1109-1124), in *Opere*, a cura di A. Plebe e C. Natali, Bari-Roma, Laterza, 2019.

[39] Il testo di Galluzzi è preceduto dall'*Ars Poetica* di Alessandro Donati (1631), una poetica specificamente dedicata ai *tyrones*, gli attori principianti. Anch'essa interviene sulla debolezza delle tragedie a stampo martirologico nei confronti della serrata precettistica aristotelica. Dei testi citati, escluso il *Crispus*, non

Al pari dei drammi giapponesi a cui fornisce materiale, il *Crispus* contrasta infatti con il principio aristotelico per cui i personaggi tragici non debbano eccedere in virtù e in vizio. Il controsenso è evidente, giacché l'esasperazione dei caratteri 'patetici' dei protagonisti votati alla morte è finalizzata a rimarcare le colpe del già menzionato espansionismo spagnolo in Oriente.

Dopo aver dedicato gran parte del ragionamento alla consonanza dell'impianto di Victor e Martyres con i dati storici dell'Europa secentesca, possiamo concentrarci su un punto conclusivo. In tal senso, le conclusioni del nostro saggio mirano a dimostrare come *Victor* e *Martyres* rappresentino un importante tassello di quell'antitesi Chiesa-Impero che nel XVII secolo si spese soprattutto sul piano letterario, e il cui scopo era il controllo politico e la manipolazione mediatica dell'opinione comune.

Il tema dei martiri giapponesi è molto frequente nella letteratura europea, sebbene le edizioni critiche dei drammi gesuitici in latino sullo stesso argomento siano molto rare, e l'edizione qui utilizzata costituisce una felice eccezione.[40] Tali testi, in effetti, non sono soltanto utili ad approfondire quella «devianza» che Benjamin segnala nello sviluppo del Barocco tedesco, in particolar modo per le tragedie a stampo martirologico;[41]

Essi sono soprattutto interessanti perché rivelano una tenace congiuntura tra le vicende dell'Europa vessata dalla Guerra dei Trent'anni e la letteratura prodotta in quel periodo e in quegli ambienti specifici.[42] È in tale ottica che essi offrono una specola privilegiata per ragionare sulla retorica, e sulla costruzione di immagini poetiche in chiave propagandistica.

L'autorappresentazione dei Gesuiti in Giappone, in sintesi, benché finalizzata a veicolare l'ideologia antispagnola, si rivela utile per ragionare ad ampio raggio sulla letteratura dedicata ai martiri rilevandone la forte complessità strutturale e l'altrettanto forte incidenza sulla cultura coeva. I drammi hanno lo scopo sia di tramandare eventi storici rilevanti per il vecchio continente sia di modellarne la percezione, impostando i modi in cui quegli stessi eventi 'devono' essere letti (in breve rispondendo alle necessità propagandistiche della Compagnia).

A tal proposito, come rileva Benjamin:

> La discussione sul dramma martirologico appartiene com'è noto al 'nocciolo duro' della drammaturgia tedesca. Ma tutte le riserve formulate contro i drammi barocchi in nome di Aristotele, o della mostruosità degli intrecci, o ancora per motivi di linguaggio, impallidiscono di fronte alla sufficienza con cui, da un secolo e mezzo a questa parte, i critici sono soliti liquidarli con l'etichetta del 'dramma martirologico'.[43]

È evidente, dunque, come il discorso sul «dramma martirologico», in particolare quello tedesco,[44] vada analizzato al filtro dei suoi dichiarati obiettivi politici, al fine di inquadrarne

esistono edizioni. Cfr. M. SAULINI, *La «rinovazione dell'antica tragedia»: Bernardino Stefonio S.J.*, «InVerbis», II (2014), 9-18 e B. STEFONIO, *Crispus. Tragoedia* (1601), a cura di L. Strappini, Roma, Bulzoni, 1998.

[40] Questi testi, è utile ribadirlo, circolavano in forma manoscritta, perché funzionali alla formazione dei *tyrones*, e per tale motivo quasi nessuno tra essi è arrivato alla stampa, così anche il *Crispus* di Bernardino Stefonio.

[41] W. BENJAMIN, *La nascita del dramma barocco tedesco* (trad. italiana di F. Cuniberto), Torino, Einaudi, 1999, 70.

[42] Sugli esponenti gesuitici del teatro tedesco del XVII secolo cfr. anche A. WATANABE, *Japan on the Jesuit Stage...*, 27-34.

[43] Ivi, 47.

[44] Per la cronologia del Barocco tedesco, che si sviluppa su una linea temporale più estesa di quello italiano e spagnolo cfr. P. LAURENS, F. VUILLEUMIER, *Il XVII secolo* in J. Bessière-E. Kushner-R. Mortier-J. Weisgerber (a cura di), *Storia delle poetiche occidentali*, Roma, Meltemi, 2001, 188-189. È altresì importante inserire in questa cronologia e nel medesimo sfondo politico di riferimento il *Der Vesuvius* del Gesuita tedesco Martin Opitz (1633), ispirato alle modalità con cui l'Impero spagnolo aveva gestito il cataclisma avvenuto nel Regno di

l'apparente 'bizzarria' nella più precisa categoria del kitsch, volta a sottolineare il legame tra questo tipo di letteratura e la celebrazione del potere (o l'opposizione a esso). È in questo modo che si possono rileggere e interpretare le 'evasioni' alle norme aristoteliche dei testi dedicati al tema dei martiri, e valutare le peculiari relazioni tra testo e contesto sottese a una proposta di lettura sociosemiotica.[45]

Napoli due anni prima. Anche il testo di Opitz, infatti, rientra in quella lotta politica tra Chiesa e Impero che si svolse sul piano delle topiche letterarie. Cfr. U. GIORGI, *Scelta di poesie per l'incendio del Vesuvio*, a cura di A. Perrone, C. Borrelli, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2021 (ed. or. 1633), *Introduzione.*

[45] Intendiamo per sociosemiotica, sottolineandone l'applicazione al materiale testuale scelto, quanto molto efficacemente ha spiegato G. MARRONE, *Prima lezione di semiotica*, Bari-Roma, Laterza, 2018, 56: «Dovrebbe essere più chiaro il motivo per cui, differentemente da quanto molti ritengono, non c'è alcuna opposizione – negli oggetti e nei metodi – fra sociosemiotica e semiotica del testo. [Le] due prospettive, anzi, si integrano vicendevolmente. Laddove la sociosemiotica si occupa della dimensione sociale dei testi, la semiotica del testo studia la dimensione testuale del sociale. O viceversa: la sociosemiotica esamina le condizioni di possibilità e di esercizio del sociale, cogliendo in esse una dimensione intrinsecamente testuale, narrativa e discorsiva; la semiotica del testo, a sua volta, ricostruisce le condizioni di possibilità e di esercizio dei testi, ritrovando in esse una dimensione intrinsecamente sociale e strategica, pragmatica e generalmente culturale. Non c'è, ripetiamolo, da un lato il testo semio-linguistico e dall'altro il contesto sociale: le due cose hanno la medesima doppia natura, ed è solamente il progetto di descrizione dello studioso avvertito a decidere volta per volta che cosa è l'uno e che cosa l'altro, cosa risulta pertinente per l'analisi (ed è testo) e che cosa non lo è (ed è contesto)».