

Ortensio Scammacca

Il Crisanto

Tragedia morale

introduzione di

Michela Sacco Messineo

testo a cura di

Ignazio Castiglia



www.edizioniets.com

Il presente volume è stato pubblicato con il contributo PRIN 2008
«Dalla rinascita cinquecentesca alle metamorfosi novecentesche della tragedia»

© Copyright 2013

EDIZIONI ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

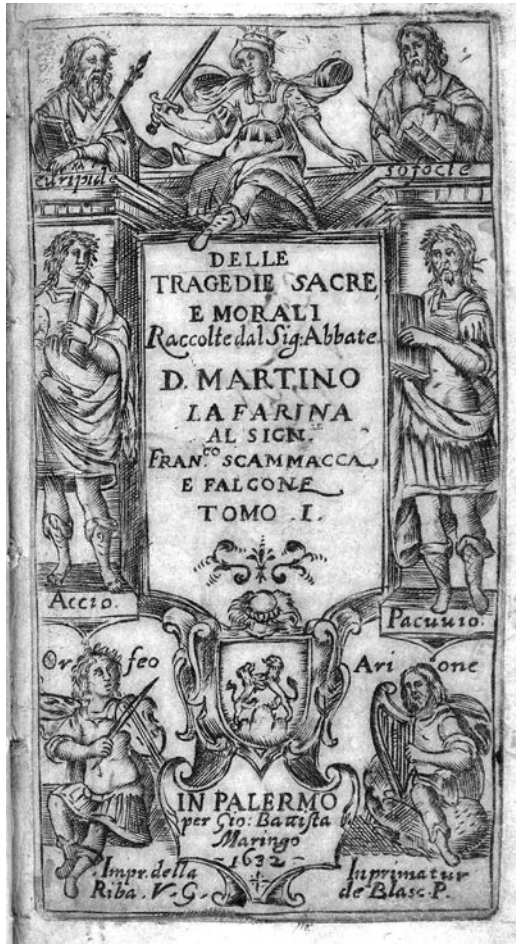
info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

PDE, Via Tevere 54, I-50019 Sesto Fiorentino [Firenze]

ISBN 978-884673655-0



DELLE
TRAGEDIE SACRE
E MORALI
Raccolte dal Sig. Abbate
D. MARTINO
LA FARINA
AL SIGN.
FRAN. SCAMMACCA
E FALGONE
TOMO . I.



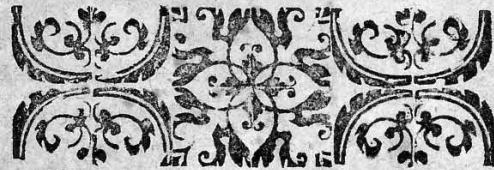
IN PALERMO
per Gio. Battista
Maringo
1632

Impr. della
Riba. V. G.

Imprimatur
de' Blasc. P.



I L
CHRISANTHO
TRAGEDIA SECONDA
M O R A L E.



INTRODUZIONE
UN RIFACIMENTO EURIPIDEO:
IL *CRISANTO* DI ORTENSIO SCAMMACCA

Il *Crisanto* di Ortensio Scammacca¹ nasce all'interno di quella operazione letteraria, propria della drammaturgia gesuitica,² che comporta, a cavallo del Seicento, la riproposizione della tragedia classica.

Dopo le prime esperienze – prevalentemente in latino – su temi e figure del Vecchio e del Nuovo testamento,³ il teatro antico viene rivisitato per una ripresa e insieme una trasformazione in vista di nuovi esiti. Nel rinnovare le forme e i temi, insieme richiamandoli di continuo, si dà vita ad opere in bilico fra due dimensioni: in un gioco di specchi dai continui rimandi e dai deformanti riflessi, il testo teatrale moderno vive di una serrata dialettica fra peculiari riprese del palinsesto di riferimento, contenutistiche ed espressive, e inedite identità letterarie. Nell'avvicinarsi di ripetizione e innovazione, i classici sono acquisiti e smontati in una partita giocata fra appartenenza e disappartenenza.

La suggestione di parametri letterari già canonizzati in un contesto inventivo profondamente modificato comporta una rimodulazione e trasgressione continua, che si configura come una sfida rivolta a fare emergere, all'interno di un tessuto ideologico e stilistico noto, tensioni del tutto nuove contemporaneamente avvalorate da un continuo richiamo all'in-

1. O. SCAMMACCA, *Il Crisanto*, in *Delle tragedie sacre e morali*, a cura di M. La Farina, Palermo, Maringo, 1632, t. I (cfr. la scheda di L. ALLACCI, *Drammaturgia accresciuta e continuata fino all'anno 1755*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1755, 229). Per la biografia dell'autore, cfr. n. 22. Per le numerose rappresentazioni del *Crisanto* come delle altre opere dello Scammacca, R. STARRABBA, *Dell'Accademia Palermitana, detta degli Agghiacciati. Notizie e documenti*, «Archivio Storico Siciliano», IV (1879), 176-86; G. SORGE, *I teatri di Palermo nei secoli XVI-XVII-XVIII*, Palermo, Industrie riunite editoriali siciliane, 1926, 173.

2. Il teatro di scuola si afferma nei collegi di tutta Europa (cfr. AA.VV., *I gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, a cura di M. Chiabò-F. Doglio, Roma, Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale, 1995). Fra le prime sedi c'è la Sicilia, con il Mamertino di Messina: cfr. B. SOLDATI, *Il collegio Mamertino e le origini del teatro gesuitico*, Torino, Loescher, 1908.

3. Cfr., ad esempio, STEPHANUS TUCCIUS, S. J., *Christus Nascens, Christus Patiens, Christus Judex. Tragoediae*, a cura di M. Saulini, Roma, Institutum Historicum Societatis Jesu, 2011.

dietro – nel rassicurante radicamento dentro un patrimonio letterario di evidente autorevolezza.

Col ritorno al genere letterario della tragedia antica, si avvia una complessa sperimentazione nella quale, se i drammaturghi moderni scelgono di misurarsi coi classici puntando a una poetica del 'ritrovare' più che del 'creare', in realtà l'accento cade più sul secondo che sul primo termine, per cui l'opera vive di una duplice dimensione, l'antica e la nuova. La classicità rappresenta un archivio di continuo riferimento (si consideri, ad esempio, la ripresa – nel *giro*, *rigiro* e *stanza* del coro – della strofe, dell'antistrofe e dello stasimo delle tragedie greche) ma il significato che gli si attribuisce è profondamente mutato in direzione di una visione cristiana, che ne deforma in profondità lo statuto.

Nell'immaginario religioso controriformistico proprio di quella età, se la storia è oggetto di condanna per la sua precarietà e inanità,⁴ il tempo umano allegorizzato diventa parte di una concezione organica, partecipa di una totalità capace di sintesi, in cui la presenza di componenti simboliche contribuisce a ricostituire la indispensabile compiutezza di significato. Nell'esigenza di affermare solo certezze, è nel percorso di sofferenza proprio della vita umana che si concentra l'ineludibile tramite per la conquista della salvezza. In un mondo travolto dalla temporalità, il trionfo del cristiano consiste nell'approdo a una realtà altra, alla beatitudine eterna. Così, sottesa a un preciso disegno intellettuale, nasce una nuova mitologia con cui si misura il teatro religioso, in particolare il dramma gesuitico, la cui prospettiva tipicamente cattolica fra patimento e premio, porta a una conclusione insieme luttuosa e catartica. Rispetto alle incertezze del mondo, questo nuovo sguardo consente alle figure tragiche, talvolta «dalla rapina del tempo», di sentirsi parte di un disegno più vasto in grado di offrire una risposta alla follia del mondo. La scena gesuitica, non più sede di inconciliabile aporia, diventa, allora, luogo della risoluzione di una ragione, che coincide col divino.

L'insieme di mitologia pagana e di storia, di forme classiche e di stilemi barocchi concorre, nella composita fisionomia di questo teatro, alla costruzione di un particolare immaginario che annovera fra i temi più frequentati un numero davvero ragguardevole di rifacimenti in chiave religiosa del mito di Ippolito e di Fedra. Accanto ai veri e propri

4. W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1963.

Ippoliti⁵ ve ne sono altri sotto nomi diversi, collocati, talvolta, in contesti storicamente caratterizzati. In Stefonio Ippolito diventa Crispus, nell'opera che da lui prende nome, ambientata alla corte dell'imperatore Costantino.⁶

Un altro Ippolito è Crisanto, nella tragedia omonima dello Scammacca, in cui il mito della passione incestuosa della matrigna, Godelinda, per il figliastro è ambientato in età medievale presso la famiglia reale gota, divisa dalla diatriba fra cattolicesimo e arianesimo. Lo stesso contrasto religioso troviamo nell'*Hermenegildus* del Tesauro (recitato nel 1621), ripreso in una libera trasposizione in italiano, quarant'anni dopo la prima rappresentazione, in cui il re goto, padre del protagonista, si chiama – come nel *Crisanto* – col nome del personaggio storico, Levigildo, o Leovigildo.⁷

Il ricorso al passato è governato da una forte esigenza di confronto e di superamento, nella consapevolezza di offrire situazioni inusitate dall'immediato impatto emotivo, capaci di suscitare ammirazione e consenso. A questo risultato concorrono – oltre alla retorica, le arti figurative⁸ chiamate, con la musica, il ballo, il canto, a collaborare alla operazione teatrale,⁹ per cui parole e concetti espressi in forma metaforica¹⁰ trovano una corrispondente traduzione visiva nell'apparato scenotecnico che accompagna e completa la rappresentazione,¹¹ contribuendo a rendere con-

5. Come l'*Ippolito* di Iacobilli del 1601, di Santamaria del 1619, di Bontempo, 1659, oltre all'*Ippolito* del Tesauro; cfr. P. FRARE, *Retorica e verità. Le tragedie di Emanuele Tesauro*, Napoli, Esi, 1998, 175, n. 29.

6. B. STEFONIO, *Crispus. Tragoedia*, a cura di L. Strappini-L. Trenti, Roma, Bulzoni, 1998. A questo proposito, cfr. T. GALLUZZI, *Rinovazione dell'antica tragedia e difesa del Crispo*, Roma, Stamperia Vaticana, 1633. Una tragedia sullo stesso soggetto è il *Costantino* di G. B. F. Ghirardelli (1653).

7. Cfr. E. TESAURO, *Ermegildo*, a cura di P. Frare-M. Gazich, Torino, Vecchiarelli, 2002.

8. Cfr. E. H. GOMBRICH, *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, Oxford, Phaidon Press, 1979 (trad. it. di R. Pedio, *Il senso dell'ordine: studio sulla psicologia dell'arte decorativa*, Torino, Einaudi, 1984).

9. Cfr. STARRABBA, *Dell'Accademia Palermitana...*, 183 ssg.; SORGE, *I teatri di Palermo...*, 164 ssg.; A. BATTISTINI, *Le arti sorelle*, in *Il Barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno, 2000, 151-198.

10. La metafora, dice Ricoeur, riesce a «visualizzare le relazioni»; cfr. P. RICOEUR, *La metafora visiva*, Milano, Iaca Book, 1981 e P. FRARE, «Per istraforo di prospettiva». *Il canocchiale aristotelico e la poesia del Seicento*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici Internazionali, 2000, 56.

11. A. INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa, e del modo di rappresentare le favole sceniche* (1598), a cura di M. L. Doglio, Modena, Panini, 1989; G. ZANLONGHI, *La tragedia tra ludus e*

creto e familiare il messaggio religioso in esso contenuto.

Alla compagnia di Gesù, Ignazio di Loyola aveva insegnato come rendere viva la metafisica, «attraverso la *compositio loci*». ¹² E le scuole rispondevano a questa sollecitazione con la costruzione di spettacoli funzionali all' indottrinamento religioso ¹³ degli allievi nonché del pubblico, che vi assisteva numeroso. L'uso di una retorica affinata sulla lezione dei classici ¹⁴ rendeva con peculiare evidenza il programma di catechesi promosso dal Concilio tridentino, data la «penetrazione semantica.... che trasformava il messaggio in azione e la scrittura in teatro». ¹⁵

Se la rappresentazione della sofferenza e della fine terrena trovava conforto sulla scena gesuitica solo in un significato divino, le «varie e sontuose apparenze» che accompagnavano la parola ¹⁶ servivano ad «abbellire la faccia alla Morte, e trasfigurandole il sangue in ostro, e le catene in corone, far innamorar il mondo come d'una beltà celeste, della Virtù tormentosa». ¹⁷ Tale poetica, di matrice didattico-pedagogico, spostatasi sul palcoscenico, dà luogo a una peculiare espressione drammaturgica.

Ogni elemento del teatro gesuitico appare rivolto a sottolineare una visione metafisica assoluta, che depriva di senso il volto della storia. E, proprio per evidenziarne la insignificanza, si scelgono particolari ambientazioni storiche e geografiche, che suonino familiari e insieme autorevoli agli occhi del pubblico perché possano presentarsi quali significativi paradigmi della prospettiva privilegiata dal drammaturgo. In linea con questa esigenza, si tende ad ambientare le vicende tragiche in una temporalità

fiesta nella scena gesuitica del Sei-Settecento. Rassegna sulla tragedia in Italia dei nodi problematici delle teorie secentesche, «Comunicazioni sociali», XV (1993), 2-3, 157-240.

12. Cfr. I. DE LOYOLA, *Esercizi spirituali*, a cura di G. Giudici, Milano, Mondadori, 1984, 19-20; R. BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, 1971 (trad. it. di L. Lonzi, *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*, Torino, Einaudi, 1977).

13. Cfr. F. ANGELINI, *Il teatro barocco*, Roma-Bari, Laterza, 1993, 203.

14. M. FUMAROLI, *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, Milano, Adelphi, 2002.

15. A. BATTISTINI-E. RAIMONDI, *Le figure della retorica*, Torino, Einaudi, 1984, 147 e 172.

16. Cfr. P. SFORZA PALLAVICINO, *Al Signor Agostino Favoriti*, in Id., *Ermenegildo martire*, Roma, 1655, opportunamente ricordato da I. CASTIGLIA, *Il teatro smascherato. La morale cattolica nella tragedia italiana barocca*, Palermo, Kalòs, 2012, 50.

17. G. CIAMPOLI, *Delle honoranze pubbliche e delle Glorie dei Martiri*, in *Prose di Monsignor Giovanni Ciampoli*, Venezia, Zaccaria Conzatti e Fratelli, 1661, 406, citato da CASTIGLIA, *Il teatro smascherato...*, 40-41.

esibita nella sua assoluta vanità, su cui riportare ogni contraddizione. La religione, calata nella storia, la pervade tutta, riducendola a oggetto di «scontro» fra verità ed errore: «sous les actions humaines représentées sur la scène, un drame théologique: la lutte de la grace providentielle contre la puissance souterraine du Démon. C'est l'adhésion à cette lutte qui édifie, d'abord les acteurs, puis les spectateurs».¹⁸ La dimensione cattolica, che tende ad assoggettare tutto a sé, si identifica con un'etica controriformistica che esclude ogni possibile difformità, nella ricerca dell'essenza e della totalità, di una giustizia e verità assolute, del tutto estranee alle categorie mondane.

Il passato, caricato di valenze simboliche, si presta agevolmente alle interpretazioni del contemporaneo. Questa ideologia, che comporta obiettivi contenutistico-formali di natura pedagogica,¹⁹ guarda alla storia come a una condizione che – superato il mero dato contingente – possa risultare efficace e significativa. Il suo sostanziale «naufragio» – per dirla con Battistini – trova conforto nel «senso dell'eterno», vive alla presenza del noumenico.²⁰

Gli avvenimenti in cui sono disinvoltamente calati i miti classici si presentano come materiale rilevante, in grado di fare da cassa di risonanza al messaggio religioso rispetto a cui funzionano da contraltare simmetricamente antitetico. E proprio la figura dell'antitesi, nel dar vita alle continue *disputationes* dialogiche, diventa strategia stilistica particolarmente produttiva, nel continuo rovesciamento di negazione e affermazione, necessario a evidenziare la falsità della storia e rimandare alla prospettiva del «sistema valoriale» cristiano. La storia, che non riesce a essere altro, in questo teatro, se non la rappresentazione dello sfacelo nelle vicende umane, non può che proporsi nella dominante antitesi fra alto e basso, luce e tenebra, purificazione e peccato, bene e male. Tende dunque a fissarsi in

18. M. FUMAROLI, *Les Jesuites et la pedagogie de la parole*, in AA.Vv., *I Gesuiti e i primordi del teatro barocco...*

19. Cfr. L. VOLPICELLI, *Il pensiero pedagogico della Controriforma*, Firenze, Giunti-Sansoni, 1960; E. SPRINGHETTI, *Il problema educativo nella Controriforma cattolica*, Brescia, La Scuola editrice, 1963, C. ANSELMINI, *Per un'archeologia della Ratio: dalla pedagogia al governo*, in AA.Vv., *La ratio studiorum. Modelli culturali e pratiche educative dei Gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*, a cura di G.P. Brizzi, Roma, Bulzoni, 1981; A. BIONDI, *La Bibliotheca selecta di Antonio Possevino*, in AA.Vv., *La ratio studiorum...*

20. BATTISTINI, *Il Barocco*, Roma, Salerno, 2000, 108.

una statica esemplarità nel raffigurare la vittoria del positivo e la sconfitta del negativo. Più che parametri conoscitivi, prospetta una misura etica, che le consente di offrirsi nella sua dimensione epifanica.

Privilegiate risultano le ambientazioni d'età medievale perché consentono di affrontare il tema della lotta contro le eresie, che trova in questo teatro uno spazio privilegiato. Tutta in negativo è la rappresentazione dei movimenti eterodossi che nei secoli hanno attraversato la storia della Chiesa. I toni di estrema violenza verbale adottati dai drammaturghi gesuiti adombrano la disamina tutta attuale nei confronti delle moderne eresie, quelle delle Chiese di recente riformate, per superarne gli effetti devastanti e riconfermare i principi del cattolicesimo. Non frequente, comunque, il richiamo diretto a Lutero; un raro esempio è, in area messinese, il *Christus iudex* del Tucci, in cui il promotore della riforma luterana appare in veste di personaggio dannato in compagnia di Maometto, collocato, com'è, all'ultimo posto, nella bocca dell'Inferno – secondo una strategia che tendeva a imprimere col massimo rilievo i contorni del bersaglio privilegiato –. Concorreva a questo esito l'insistente ripetersi, nella scena finale, del nome: «Ille ego Lutherus: Lutheri funerea vestri / Respicite, o socii. / Quibus olim incognitis oris / Lutherus? Quae non Lutheri...».²¹ Se le recenti scissioni dalla Chiesa di Roma, raggruppabili sotto l'operazione del luteranesimo, venivano talmente esorcizzate da non essere che raramente nominate, vi si alludeva comunque indirettamente negli attacchi privi di qualunque chiaroscuro nei confronti delle eresie medievali, in cui veniva convogliata, assieme al paganesimo, ogni manifestazione del male.

Lo spettacolo di scuola funziona da formidabile strumento culturale per le strategie educative delle istituzioni culturali controriformistiche, contribuendo in forma icastica alla propaganda ideologica della Compagnia dei Gesuiti. Prevalente è l'esigenza di riportare al proprio tempo ogni questione del passato perché serva per il presente. A questo scopo la sede dove si svolge l'attività drammaturgica corrisponde di frequente al luogo dell'ambientazione scenica, familiare al pubblico, anche a costo che la verità delle vicende storiche rappresentate ne risulti ulteriormente deformata.

21. Cfr. TUCCIUS, *Christus iudex...*, a. V, sc. ultima, 268; cfr., inoltre il mio *I Primordi del teatro gesuitico in Sicilia e la sua evoluzione*, in AA.VV., *I Gesuiti e i Primordi...*, 101-117.

INDICE

Introduzione, <i>Michela Sacco Messineo</i>	9
Nota al testo	33
Argomento	35
Il Crisanto	37
Atto Primo	39
Atto Secondo	60
Atto Terzo	90
Atto Quarto	113
Atto Quinto	155
Bibliografia	187

Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di maggio 2013