Tradizione, temi e *topoi* della tragedia agiografica barocca in Italia

Tradition, thèmes et topoi de la tragédie hagiographique baroque en Italie

Tradition, Themes and topoi of Italian Baroque Tragedy

Filippo Fonio

Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/cei/2112>

DOI: 10.4000/cei.2112

ISSN: 2260-779X

Editore

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 novembre 2014

Paginazione: 61-79

ISBN: 978-2-84310-285-1

ISSN: 1770-9571

Notizia bibliografica digitale

Filippo Fonio, «Tradizione, temi e *topoi* della tragedia agiografica barocca in Italia», *Cahiers d'études italiennes* [Online], 19 | 2014, online dal 01 mai 2016, consultato il 27 mars 2021. URL: <http://journals.openedition.org/cei/2112> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/cei.2112>

TRADIZIONE, TEMI E *TOPOI* DELLA TRAGEDIA AGIOGRAFICA BAROCCA IN ITALIA

Filippo Fonio
Université Grenoble Alpes

*«Le tragique met en scène des attractions
irrésistibles, des chutes irrémédiables [...]»*
Jean-Marie DOMENACH, *Le retour du tragique*,
Paris, Le Seuil, 1967, p. 15.

Introduzione. Presupposti teorici di un tragico agiografico

La tragedia agiografica barocca è un genere sostanzialmente poco valorizzato e studiato in Italia (e anche in Francia, fino ad anni molto recenti)¹. Se molto resta ancora da fare in questo specifico campo di ricerca, la maggior parte degli studiosi che vi si sono cimentati lo hanno trattato in particolare sui piani storico-letterario oppure socioculturale (la fenomenologia della festa barocca, ad esempio, e del suo pubblico, o la problematica della committenza degli spettacoli), o ancora, specie in questi ultimi anni, su quello performativo, proponendo disamine delle messinscena di singoli testi sulla base delle spesso scarse notizie rimasteci. Manca invece quasi del tutto un lavoro sugli aspetti specificamente religiosi e agiografici del teatro tragico barocco, in particolare per quanto riguarda le *pièces* di argomento post-testamentario.

L'interrogarsi sul contenuto agiografico delle tragedie barocche è da ritenersi nondimeno studio fruttuoso, in quanto un approccio di questo tipo permette di allargare il discorso alle questioni di genere, dato che

1. Per i tre ambiti in questione, e per una panoramica d'insieme, rinvio rispettivamente a: Loukovitch (1977 [1933]), Lebègue (1929 e 1977-1978), Doglio e Chiabò (1995), Chiabò e Doglio (2001), Castellaneta e Minervini (2009), Biet e Fragonard (2009), Teulade (2012).

l'esistenza stessa del teatro agiografico si presenta come una sorta di «caso-limite» che induce a rimettere in discussione una serie di costanti la cui individuazione porta a enucleare un'essenza — empirica — del tragico. Già Walter Benjamin, nella sua tesi sul dramma barocco tedesco, scritta nel 1925 e pubblicata nel 1928 (Benjamin, 1963 [1928]), aveva intuito come il teatro di questo periodo, e in particolare la tragedia, avessero indotto tanto l'autore, quanto il teorico del teatro e il critico (forse anche lo spettatore) a un ripensamento categoriale, sotto l'aspetto, in particolare, di un allargamento del campo del «rappresentabile»².

La novità della tragedia agiografica barocca consiste proprio nel fatto che questo «caso-limite», l'agiografico, quindi un contenuto, una materia, ma al contempo un'«idea» secondo l'interpretazione proposta da Benjamin, si innesta qui con una forma, quella della tragedia (tendenzialmente) regolare (cfr. Frare, 1998, p. 63). Tale componente agiografica, peraltro e per ovvie ragioni già molto presente nella letteratura italiana teatrale dei secoli precedenti, dalle laude drammatiche delle confraternite al profluvio di sacre rappresentazioni (D'Ancona, 1891; Toschi, 1955), in periodo post-tridentino si afferma poi in maniera particolarmente interessante, imponendo all'attenzione del critico, come del regista e del pubblico, di allora come di oggi, una complessificazione morfologica che, da soltanto generica, deve farsi anche, e soprattutto, genetica, come suggerisce Benjamin sulla scorta di Croce (Benjamin, 1963 [1928], p. 27).

Partendo delle riflessioni di Benjamin, Giorgio Agamben, nel saggio liminale al volume *Categorie italiane* (Agamben, 1996), individua nella periodizzazione letteraria — specificamente in Italia in questo caso, ma il discorso può essere esteso per lo meno alla Francia — una riscoperta del tragico a partire dall'età moderna (come cifra, anzitutto, prima che come forma), mutuata dalla presa di coscienza della tragicità della storia. Agamben riconosce infatti, a partire dall'*Ecerinis* di Mussato, un'inversione di quella tendenza antitragica che prevale nella letteratura italiana a partire da Dante.

Ora, nel Seicento questa cifra tragica, così come la forma che canonicamente si confà alla cifra tragica, cioè quella della tragedia regolare e «senechiana», sono giunte a un tale grado di sviluppo e di codificazione che è possibile riconoscerne dei sottogeneri, delle partizioni specifiche. Ed è a questo punto della storia letteraria italiana che parlare di tragedia agiografica assume una sua piena legittimità. Si tratta di un sottogenere certo

2. «Rappresentabile» in senso lato, ovviamente, dato che molto del teatro del tempo è scritto per la lettura, individuale o collettiva.

arcaizzante, mutuato dai misteri, spesso biasimato o scarsamente considerato nelle poetiche tragiche del periodo, e che viene emendato e ridimensionato in modo drastico all'avvento delle regole (se pensiamo alle differenze strutturali tra la sacra rappresentazione e le tragedie di età moderna), ma che nel Seicento possiamo già considerare una forma di lungo periodo. Se infatti riconosciamo, nel corso della prima metà del XVII secolo, una forte presenza della «*tragédie sanglante*» o «*tragédie-échafaud*» (cfr. Biet, 2006 e 2010; Biet e Fragonard, 2009), che rivaleggia quantitativamente perfino con le *pièces* di soggetto mitologico, vediamo chiaramente nel sottogenere agiografico, e specialmente in quello martirologico, una delle forme per antonomasia della tragedia dove si muore.

Se osserviamo poi questa macabra costante contenutistica, è agevole creare sul piano dell'immaginario un legame analogico, quale quello proposto da Christian Biet, tra palco delle esecuzioni, altare del sacrificio e luogo delle *performances* pubbliche, in costante tensione tra realismo, iperrealismo e parossismo irrealistico, in quanto: «[...] *tout en produisant sur scène des fictions, la tragédie semble rêver la possibilité de leur actualisation réelle sur la scène même*» (Biet, 2006, p. xxxi). Il confine è più che mai sottile, tanto più che la *performance* del cruento, sia essa sulla pagina della *passio* a cui le omelie (come le tragedie) attingono ampiamente, o sulle labbra e nei gesti, nell'*actio* del predicatore che commemora il martire in occasione di una ricorrenza, o ancora nella tragedia specificamente detta, è forma modulare per antonomasia, l'omicidio riportato ingenera *aemulatio*, *amplificatio*, serialità, prestito, citazione, probabilmente più che catarsi (e questo vale in particolare per il *mystère* francese, ma anche per la meno cruenta sacra rappresentazione italiana, antenata della tragedia che qui ci occupa): «[In particolare nel *mystère*] *certaines exécutions pouvaient sinon se confondre du moins s'emprunter réciproquement quelques formes*» (*ibid.*).

Qualche tappa della storia di un genere...

A partire dall'umanesimo il teatro, morfologicamente, si fa poco a poco tragico, sfuggendo all'esorbitante irregolarità del *mystère* e a quella, minore ma sempre in una certa misura caotica, della sacra rappresentazione, per riprendere dei moduli che sono senecani *in primis*, e non soltanto sul piano etico. E nel XVII secolo questa attività di regolarizzazione si è oramai affermata, benché alcune aree di resistenza sussistano. La differenza morfologica dal *mystère* alla tragedia a soggetto religioso è in effetti di grande

momento, ed essa impone una poetica radicalmente mutata, perché se il mistero spesso ambiva a inserire il fatto all'interno di un ciclo che va idealmente dall'Eden alla valle di Giosafat, la tragedia agiografica (la tragedia *tout court*, ovviamente) tende al contrario a isolare il fatto tragico e a farne il nucleo drammatico e retorico della *pièce*.

Ma considerando, oltre alla forma, il personaggio, è utile notare che il santo, dal canto suo, ha in comune con il filosofo stoico e con i caratteri tragici che ne derivano più di un punto morale. Ce ne si accorge tuttavia solo in una fase successiva di questa evoluzione storica della tensione forma-contenuto tragici che inizia con la riscoperta del teatro di Seneca. In un primo tempo, in effetti, prevale piuttosto il riconoscimento di un legame di continuità fra l'episodio veterotestamentario e quello della tragedia antica, e solo più tardi si intravede invece l'affinità tra il santo, e in particolare il martire, e l'eroe mitologico, le cui vicende veicolano valori non poi tanto dissimili dal cattolicesimo, specialmente post-tridentino. A lungo, la tragedia umanista non contempla nella propria gamma di argomenti le vite dei santi, e la tragedia religiosa si limitava a inscenare storie bibliche. Anche il tragico veterotestamentario era ammesso alla scena con riserve, e con predominanza di autori riformati, tanto che la storiografia classica del teatro religioso (cfr. Loukovitch, 1977 [1933]) ritiene che la fondazione di un teatro agiografico sia reazione controriformistica al teatro veterotestamentario protestante. Del resto, quando i protestanti ricorrono, per lo meno, al *Nuovo Testamento*, ciò avviene in chiave polemica e militante, come è il caso, in Italia, del *Liberio arbitrio* di Francesco Buonamonte detto Negri, tragedia stampata nel 1546 (cfr. Balmas, 1982).

Il santo e il martire si affacciano dunque sulle scene «regolari» assai tardivamente, e fino al pieno XVII secolo in maniera assai timida (di nuovo, in Italia come in Francia).

«*À vol d'oiseau*» sulla teoria del tragico agiografico

Le ragioni di tale ritardo appariranno più chiare se ci soffermiamo sulla maniera in cui la trattatistica considera questo ibrido senecano-controriformistico che è il teatro agiografico regolare. E sarà solo con l'introduzione della legittimità del paradigma ricettivo della meraviglia, tanto sul piano dell'intreccio quanto su quello del sistema tragico dei personaggi, che la tragedia agiografica riuscirà ad acquisire piena liceità.

La mescolanza di paura e pietà sopra evocata, grazie all'impressione che suscita di un eccesso della crudeltà che sconfina perciò nell'irrealismo,

non è del resto priva di legame concettuale con la meraviglia barocca. Tale nesso era già ben presente a un autore particolarmente attento all'effetto come è Giovan Battista Giraldi Cintio, che nel *Giuditio sopra la Canace* di Sperone Speroni (edito nel 1550) scrive: «Mi pare che tutto lo intento dello autore tragico sia il muovere terrore e compassione, et empir di meraviglia gli ascoltanti» (citato da Balmas, 1993, p. 17). L'orrore rappresentato a fini di edificazione, di «catarsi», già in ottica controriformistica non mi pare poi si riduca soltanto a quella che Balmas definisce «un'identificazione del tutto forzata tra poesia e filosofia morale» (Ivi, p. 18). Nella tragedia agiografica barocca — e penso ad autori come Tommaso Aversa o Antonio Tantillo — la «meraviglia», già pregustata in ragione di un «fascino per il patibolo» che accomuna popolo, nobili e letterati, laici ed ecclesiastici, senza distinzioni di età, è parametro da tenersi in grande considerazione, e financo strutturante la trama tragica, forse.

Questi presupposti teorici preparano ovviamente il terreno per un passaggio di testimone fra il teatro agiografico irregolare medioevale e primorinascimentale e l'*avatar* secentesco e regolare di tale forma-contenuto drammaturgico. È del resto ben noto, se si vuole cercare un'origine di tale sodalizio, che la *Ratio studiorum* (anche considerando l'edizione del 1599, che è la più restrittiva nei confronti della pratica teatrale) non solo salva il teatro dall'*impasse* creatasi con l'esautorazione di determinate forme, fondendolo indissolubilmente con l'educazione, ma, al contempo, dà un impulso decisivo al teatro religioso e agiografico in special modo (latino, prevalentemente³, ma non soltanto), tanto che nel corso dei decenni viene a crearsi un canone del teatro agiografico gesuita, canone stilistico e tematico, al contempo repertorio di *loci communes* ma apertissimo a emulazione sotto forma di nuove creazioni o riscritture. Fino alla fine del Cinquecento, poi, il teatro agiografico morfologicamente regolare resta prevalentemente appannaggio dei collegi, in Italia come altrove⁴.

3. La *Ratio studiorum* preconizza in effetti l'allestimento «tragediarum et comediarum quas non nisi latinas, ac rarissimas esse oportet, argumentum sacrum sit ac pium» (cito da De Dainville, 1968, p. 433 n. 1; cfr. anche Saulini, 2002, pp. 37 sgg.). Diversi esempi ben noti mostrano a sufficienza che l'uso della lingua latina per le *performances*, seppur preconizzato dalla *Ratio studiorum*, conosce più di una deroga nella pratica dei collegi; lo stesso scarto tra precetto della *Ratio* e *usus* riguarda la periodicità delle rappresentazioni, che tendono a divenire sempre più frequenti e ambiziose sul piano dell'allestimento scenico, dei costumi e della scenografia — dal che deriva l'accusa, pronunciata da più di una voce già in seno all'Ordine, della pratica teatrale come attività «cronofaga» per gli allievi; analogamente, il teatro dei Gesuiti conosce una progressiva secolarizzazione dei soggetti delle *pièces*.

4. A partire dal 1540, anno in cui papa Paolo III ratifica la fondazione dell'Ordine, fin dall'anno successivo (o forse dal 1542) nasce a Padova il primo collegio gesuita; in pieno fervore controriformista si diffondono rapidamente le fondazioni a Messina, Palermo, Roma e nelle altre principali città italiane, nonché il controllo

Alle sue origini in particolare, il teatro gesuitico era — o meglio, si presenta agli occhi dello storico del teatro — una sorta di *hortus conclusus*, nel senso che vi regna come criterio etico e confessionale, oltreché estetico, quello del decoro, per lo meno nelle intenzioni. Ovvero, è un teatro che non si lascia andare alla pulsione alla carneficina se non per stretta necessità. *Hortus conclusus* anche nella misura in cui il collegio è un ambiente protetto in cui scrivere e mettere in scena teatro agiografico. Altrove, invece, resistenze e ostacoli non mancano, se prendiamo il caso emblematico della Francia per cui, del resto, tali aspetti sono stati più studiati in riferimento al periodo che ci interessa⁵.

Tali restrizioni sono del resto di lunga durata, benché gli studiosi del teatro francese rinascimentale, concordi nel riconoscere che l'editto del Parlamento di Parigi del 17 novembre 1548 (il divieto, imposto ai *confrères de la Passion*, di mettere in scena misteri sacri) abbia notevolmente indebolito una produzione — certo, lontana dalla tragedia classica — fino a quel momento fiorente, riconoscano in realtà una quarantina di *pièces* martirologiche, specialmente in provincia, che precedono il primo capolavoro della tragedia agiografica regolare, ovvero il *Polyeucte* di Corneille. Ancora nell'*Examen* al *Polyeucte* (stampato per la prima volta nel 1660 e successivamente rimaneggiato) Corneille si sente nondimeno in dovere di giustificare la novità della tragedia agiografica richiamandosi a teorici e predecessori non francesi, tra cui cita, oltre agli umanisti olandesi Heinsius e Grotius, Minturno (e il suo *De poëta*, del 1559), il quale appunto propone un allargamento del canone tematico della tragedia a favore della storia sacra e dell'agiografia⁶.

Nonostante la Francia sia stata un territorio privilegiato rispetto all'elaborazione di questo nuovo modello e alla sua teorizzazione, rari sono anche qui i teorici che nella prima metà del XVII secolo hanno trattato la questione della tragedia agiografica⁷. Anche nel periodo successivo a

spirituale dei Gesuiti si diffonde anche ad alcune università, fra cui in particolare Pisa e Torino (cfr. Doglio, 1960, pp. LVII-LVIII e p. LVIII n. 1).

5. In Italia del resto, con il dibattito sul *Crispus* dello Stefonio, difeso dal padre Tarquinio Galluzzi (per cui rimando a Frare, 1998, pp. 59 sgg., e a Saulini, 2002, pp. 167 sgg.), la situazione non sembra diversa.

6. «[...] Minturnus, dans son Traité du Poète, agite cette question, si la Passion de Jésus-Christ et les Martyres des Saints doivent être exclus du Théâtre, à cause qu'ils passent cette médiocre bonté [Corneille si riferisce qui ai detrattori del teatro sacro, i quali considerano che i santi in particolare, campioni di umiltà innanzitutto, non raggiungerebbero la statura eroica degli antichi protagonisti delle tragedie], et résout en ma faveur» (Corneille, 1980 [1682], pp. 978-979).

7. Per lo più in maniera poco clemente, del resto. Cito ad esempio, in virtù della notorietà del testo all'epoca che qui ci interessa, *La Poétique* di Jules de La Mesnadière (1639), il quale afferma (cito da De Reyff, 1998, pp. 65-66): «Je ne compterai jamais parmi les spectacles parfaits ces sujets cruels et injustes comme ceux où l'on expose le martyre de quelques saints, où l'on nous fait voir la vertu traitée si effroyablement qu'au lieu de nous faire fondre en larmes à l'aspect de ces cruautés, nous avons le cœur serré par l'horreur que nous concevons d'une

quello che ci interessa qui, dalle *Réflexions sur la tragédie ancienne et moderne* di Saint-Évremond, stampate nel 1692⁸, all'*Hamburgische Dramaturgie* di Lessing a cavallo della metà del XVIII secolo, l'interesse aumenta di poco. Questi due autori hanno entrambi messo in dubbio la legittimità della tragedia agiografica dal punto di vista dell'efficacia del personaggio, riconoscendo, certo, al santo e in particolare al martire statura eroica, ma disconoscendogli una delle caratteristiche altrettanto fondamentali dell'eroe tragico, ovvero quella della volizione: «*L'esprit de nôtre Religion est directement opposé à celui de la Tragédie. L'humilité et la patience de nos Saints sont trop contraires aux vertus des Héros que demande le Théâtre*» (Saint-Évremond, 1969 [1692], p. 173). Gli argomenti di Lessing, che hanno anch'essi come punto di riferimento e termine di confronto l'eroe tragico greco, di cui il martire si presenterebbe come il naturale successore⁹, si basano più particolarmente sul grottesco della tragedia agiografica, prodotto da quel sovrapporsi di fervore cattolico e di abuso del meraviglioso, e che in ultima istanza deriverebbe dall'afflato proselitistico degli autori.

Tale sostanziale disinteresse si è protratto a lungo, forse fino al XX secolo, il quale riscopre il teatro sacro, e agiografico in particolare, anche sul piano teorico¹⁰. Sono stati tuttavia probabilmente gli agiologi i primi

si étrange injustice. L'«orrore» che La Mesnadière considera un effetto negativo mi pare fortemente legato al «fascino per il patibolo» chiamato in causa da Biet, all'insegna di una «meraviglia» che andrebbe repertoriata fra le *voces mediae* della poetica paradossale del barocco, almeno a partire dal «mirabile» esposto nel *Cannocchiale aristotelico*.

8. Saint-Évremond formula fra l'altro una serie di considerazioni interessanti sulla frequentazione dei teatri dell'epoca, e su come nessuna fascia del pubblico potenziale potesse in definitiva apprezzare la tragedia sacra: «[...] *si voulant imiter les Anciens en quelque façon, un Auteur introduisoit des Anges et des Saints sur nôtre Scène, il scandaliserait les Dévots comme profane et paroîtroit imbécile aux Libertins. Les Prédicateurs ne souffriroient point que la Chaire et le Théâtre fussent confondus, et qu'on allât apprendre de la bouche des Comédiens, ce qu'on débite avec autorité dans les Églises à tous les Peuples.*

D'ailleurs, ce seroit donner un grand avantage aux Libertins, qui pourroient tourner en ridicule à la Comédie les mêmes choses qu'ils reçoivent dans les Temples avec une apparente soumission, et par le respect du lieu où elles sont dites, et par la révérence des personnes qui les disent.

Mais posons que nos Docteurs abandonnent toutes les matieres saintes à la liberté du Théâtre; faisons en sorte que les moins dévots les écoutent avec toute la docilité que peuvent avoir les personnes les plus soumises: il est certain que de la doctrine la plus sainte, des actions les plus Chrétiennes et des vérités les plus utiles, on fera les Tragédies du monde qui plairont le moins» (Saint-Évremond, 1969 [1692], pp. 172-173).

9. Quello dello statuto eroico del santo, e del martire in particolare, è un discorso molto complesso, e che ha animato il dibattito agiografico e para-agiografico a lungo. Rinvio per lo meno a Saintyves (1907) e a Lucius (1904), fieri assertori di una continuità fra gli attributi dell'eroe antico e del martire. Mi pare che Delehaye (1921) risolva definitivamente la questione di determinare se il martire sia un campione attivo o passivo, nella misura in cui produce innumerevoli prove a sostegno della tesi di un'incontrovertibile statura atletica dell'eroe del cristianesimo, che si pone in una linea tutto sommato diretta di continuità con il suo corrispettivo antico, *mutatis mutandis* ovviamente.

10. Penso in particolare, per l'area francese, ad Henri Ghéon o a Paul Claudel, e per quella italiana a Ugo Betti e a Diego Fabbri.

ad accorgersi che la forma del racconto di martirio, variante senz'altro più fortunata a teatro rispetto alle vicende dei santi confessori, per lo meno fino all'epoca moderna, è *naturaliter* teatrale, insistendo inoltre sul fatto che il supplizio del santo è tragico essenzialmente se vissuto nella dimensione umana della sofferenza, e financo prescindendo dalle sue implicazioni teologiche. Ed è così che già all'inizio degli anni Venti del Novecento, Hippolyte Delehaye, aperto nonché contrastato studioso dell'*équipe* bollandista, nel suo libro più importante per ciò che concerne il rinnovamento di paradigma degli studi agiografici — in chiave non più soltanto storica o confessionale, bensì morfologico-letteraria — ovvero *Les passions des martyrs et les genres littéraires* — tocca tangenzialmente il problema della teatralità dell'*actum* e ancor più della *passio* agiografica, rubricando il martirio teatrale nella categoria delle «*passions épiques*» (Delehaye, 1921, pp. 236 sgg.). Una storia agiografica diventa, secondo lo studioso, «epica» allorché si allontana, attraverso un'intensa pratica di riscrittura astoricizzante, dall'*actum* giudiziario nudo e crudo, oltretutto tachigrafico. Ed è attraverso amplificazioni, concrezioni e interpolazioni progressive che l'atto processuale si fa dapprima «panegirico», quindi, in una fase successiva di rielaborazione, «passione epica», e infine «passione romanzesca» — la tappa finale nonché la fase più letterariamente elaborata ma meno storicamente attendibile della riscrittura martirologica. Nella fase «epica» dell'evoluzione morfologica Delehaye include appunto la letteratura martirologica teatrale.

Molti degli argomenti critici summenzionati sembrano da un lato smentiti dall'effettiva produzione di una tragedia agiografica regolare, caratterizzata non soltanto da una piena legittimità anche nell'ottica di una prospettiva classicista e regolarizzatrice, dato che le storie agiografiche non violano apertamente alcuno dei principi di unità né di decoro, ma anche da un suo interesse specifico per il critico. E d'altra parte, anche sul piano teorico una lettura diversa è possibile, come si è visto nell'*Introduzione*. Il santo infatti crea una comunità con lo spettatore e con il lettore di tipo diverso da quella della variazione sul tema che possiamo trovare, ad esempio, nell'ennesima riscrittura edipica. Specie se martire, infatti, il santo è eroe del noto, che non è tuttavia un noto individuale bensì categoriale. I santi, come sostiene in particolare André Jolles (cfr. Jolles, 1956 [1930]), sono modelli antropologici, le loro storie sono storie esemplari (si prestano a essere *exempla*) e spesso sono *legenda*, cioè, propriamente, devono essere lette, e, nel caso dello specifico semiotico teatrale, *videnda*.

Criteri per un'analisi categoriale del genere

Il teatro agiografico barocco italiano¹¹ rientra in una delle quattro macro-categorie in cui il teatro religioso può essere rubricato. Le altre tre sono costituite rispettivamente da: teatro di argomento veterotestamentario¹², all'interno del quale si contano beninteso un buon numero di *pièces* agiografiche *ante litteram* (ad esempio le trasposizioni sceniche delle storie dei Maccabei); teatro di argomento neotestamentario¹³; teatro para-testamentario o para-agiografico, che comprende quei testi di argomento profano ma che mimano o si confanno a moduli del sacro, o che viceversa laicizzano storie sacre¹⁴.

Per quanto riguarda il teatro agiografico italiano tendenzialmente regolare, la tragedia qui oggetto di analisi è stata scelta nell'ambito di una produzione che è relativamente ricca. Se anche si esclude infatti quella serie di testi riconducibili ai martiri «esotici», che rappresentano produzioni tarde per l'area italiana¹⁵ e molto calcate sui modelli francesi precedenti, la

11. Per ragioni di brevità, in questa sede non può essere tenuto conto del teatro agiografico di espressione latina, del resto molto presente in Italia nel periodo che qui ci interessa, con autori quali Pietro Domizi, Bernardino Stefonio, Mario Bettini, Stefano Tuccio (su cui si veda in particolare Saulini, 2002), o anche, successivamente, il padre Gian Lorenzo Lucchesini.

12. La prima tragedia italiana di argomento biblico è tradizionalmente considerata la *Susanna* di Tiburzio Sacco, stampata a Venezia nel 1524, il cui soggetto è tratto dal *Libro di Daniele*. La tragedia veterotestamentaria è del resto un genere relativamente fortunato in Italia, di cui ecco alcuni titoli (senza pretese di esaustività): il *Baltasar* rappresentato a Milano nel 1604, l'*Adamo* di Giovan Battista Andreini, stampato a Milano nel 1613; il *Davide, re adultero et micidiale, ma penitente*, di Fra Michele Zanardo, stampata a Venezia nel 1614; *La regina Ester* di Ansaldo Cebà, stampata a Milano nel 1616; le celebri *Judith* ed *Ester* di Federico Della Valle, stampate rispettivamente nel 1627 e 1628; *Il gigante*, tragedia del padre Leone Santi rappresentata al Collegio Romano nel 1632 e il cui argomento mette in scena la storia di David e Golia; *Il maggior mostro del mondo o La Marienne* di Giacinto Andrea Cicognini, stampata a Perugia nel 1656. Tale produzione non si estingue del resto nel secolo successivo, con, fra le altre, la *Sisara* di Pier Jacopo Martello, stampata nel 1709, o le tragedie bibliche di Giovanni Antonio Bianchi, degli anni Trenta del Settecento (periodo in cui si situa anche la *Giezebele* di Giuseppe Gorini Corio). Il numero aumenta ulteriormente se si includono anche quei testi che si allontanano dalla forma-tragedia, e che volta a volta rinviano piuttosto a un ritorno della struttura della sacra rappresentazione, come è il caso del *Tobia* di Domenico Lazzarini, o della *Comedia de Jacob e de Joseph* di Pandolfo Collenuccio.

13. Sottogenere che mi pare meno praticato dagli autori italiani, e per il quale mi limito a citare esempi quali *Il mortorio di Cristo* del padre Bonaventura Morone, stampata nel 1610, o il *Cristo passo* di Francesco Pona, stampata nel 1629; ma che non viene abbandonato nei due secoli successivi, come mostrano *pièces* quali l'*Antemnos* di Francesco Ringhieri, stampata nel 1789, o il *Paolo* di Antonio Gazzoletti, del 1857.

14. In tale categoria rientrano testi molto eterogenei, e i cui primi grandi modelli, per lo meno sul piano strutturale, possono mi pare essere fatti risalire al *Timone* di Matteo Maria Boiardo, alla *Fabula d'Orfeo* del Poliziano e alla *Comedia di Danae* di Baldassarre Taccone. Mi limito anche in questo caso a segnalare pochi esempi, dalla tragedia del *Re Artemidoro* di Vincenzo Panciatichi, stampata nel 1604, alla *Giudea distrutta da Vespasiano e Tito* di Filippo Finella, del 1627, o ancora alla «tragedia sacra pastorale» dell'*Eudoro* di Francesco Leontino, stampata nel 1656.

15. Penso in particolare a tragedie quali il *Waldomiro o La Conversione della Russia* di Emilio Campi, del 1781, o alla *Sant'Agnese martire del Giappone* di Alfonso Varano, del 1783.

storia della tragedia agiografica italiana — che resta ancora da scrivere — è ricca di testi degni di interesse. A partire da quello che è tradizionalmente considerato l'archetipo italiano del genere, ovvero la *Santa Caterina* di Livio Merenda, rappresentata probabilmente già nel 1558 (benché mi risulti inedita fino al 1620), numerosi sono i santi — e in particolare le sante — che si avvicinano sulle scene italiane, e specialmente sui palchi dei collegi. Se un elenco esaustivo non rientrerebbe nei limiti del presente contributo, qualche esempio fornito in ordine cronologico permetterà di rendere conto della fioritura di queste *pièces* nel XVII secolo: dalla *Tragedia over dramma spirituale di santa Margarita vergine di Antiochia* di Andrea Romano Rosello (1606) al *Giorgio* di Giovan Battista Della Porta (1611), alla *Cesaria* di Attilio Balladorio (1614), alla *Teodora* di Agostino Faustini (1613), alla *Maddalena convertita* di Benedetto Cinquanta (1616), alla *Santa Giuliana* di Gaspare Luciano (1621), alle *pièces* di Michelangelo Buonarroti il Giovane (dalla metà degli anni Venti, e non tutte conservate), quali *Il Velo*, *San Zanobi*, *La Velazione di santa Domitilla*, *Il martirio di santa Caterina diviso in cinque atti*, *Il Ginnesio*, al *Martirio di sant'Agata* di Jacopo Cicognini (1624), al *Bonifacio* di Scipione Agnelli (1629), al *Trionfo et martirio di san Anzelo* di David Gallo (1630), alle tragedie di Girolamo Bartolommei, che vanno dagli anni Trenta al 1655 (e in particolare *Eugenio*, *Teodora*, *Giorgio*, *Polietto*, *Eustachio*), all'*Agata costante* di Bernardino Turamini (1632), alla *Santa Agnesa* ancora di Cinquanta (1634), al *Sebastiano* di Vincenzo Geremia dello stesso anno, alla *Teodora* di Giovanni Gottardi (1640), al *Martire Ermenegildo* di Pietro Sforza Pallavicino (1644), alla *Margherita d'Antiochia* di Antonio Quaretta (1648), alla *Maddalena lasciva e penitente* di Giovan Battista Andreini (1652), all'*Ermenegildo* di Emanuele Tesauro (1661, autotraduzione del suo *Hermenegildus*, del 1621) e al *San Ginnesio* di Michele Stanchi (1687), si vede come la produzione sia quantomai varia e abbondante¹⁶.

Nell'ambito di un teatro agiografico regolare italiano tanto variegato ed eterogeneo per il XVII secolo, ho scelto di concentrare l'analisi su una tragedia particolarmente interessante al fine di illustrare le premesse teoriche e metodologiche sopra esposte. Si tratta del *Tommaso in Conturbia* di Ortensio Scammacca, edita a Palermo nel 1645. Scammacca ha, nell'ambito della scuola italiana, un ruolo particolarmente significativo, dal momento

16. E non si estinguerà neppure con la fine del secolo, se pensiamo al *Procolo* di Pier Jacopo Martello (1709), alle numerose tragedie agiografiche di Giovanni Antonio Bianchi della prima metà del XVIII secolo, o all'abbondante produzione di Annibale Marchese.

che diversi tragediografi, tra cui Tommaso Aversa, si richiamano esplicitamente al suo magistero, da cui Aversa riprende, rinnovandolo, il modello drammaturgico.

Si tratta di una *pièce* degli anni Quaranta del XVII secolo, proveniente da un ambiente particolarmente fecondo in termini di produzione, come è quello dei collegi gesuiti siciliani, la cui tradizione teatrale è del resto ben affermata fin dal secolo precedente e grazie all'attività del padre Stefano Tuccio (su cui cfr. Saulini, 2002) prima del trasferimento di costui a Roma¹⁷. Per quanto ne sappiamo, inoltre, alcune *pièces* scritte per il *milieu* gesuitico siciliano oltrepassano il circuito della *performance* di collegio per essere rappresentate anche altrove, su scene in senso lato religiose. *Il Bartolomeo ovvero il Selim costante* dell'Aversa, ad esempio, stampato a Messina nel 1645, ha goduto di un certo successo e di una certa diffusione: è stato, infatti, rappresentato anche alla corte del vescovo di Trento, che ne sollecita la riedizione arricchita di paratesti e versi inediti dell'autore, e la tragedia è dunque stampata di nuovo a Trento nel 1648.

Infine, punto non privo di interesse nella scelta della tragedia, il *Tommaso in Conturbia* narra le vicende di un martire, e di un martire moderno, mentre alla stessa epoca iniziano a diffondersi diverse *pièces* che mettono in scena la vita dei santi confessori — come il *Pellegrino o la Sphinge debellata* dell'Aversa — e che dunque propongono un modello agiografico dissimile e concorrenziale.

Ortensio Scammacca, Tommaso in Conturbia

Le numerose tragedie agiografiche del gesuita siciliano Ortensio Scammacca (Lentini, ca 1565-1648)¹⁸, scritte e concepite per rappresentazioni di collegio, sono raccolte in quattordici volumi, stampati a Palermo tra il 1632 e il 1648. Le sue *pièces* sono tendenzialmente regolari e rispettose delle tre unità. L'azione drammatica vi si divide in cinque atti, alla chiusa di ciascuno dei quali si trova un coro. Ed è proprio nella natura del coro che riconosciamo la principale innovazione drammaturgica dello Scammacca, dal momento che egli vi introduce, rispetto alla tradizione, una maggiore importanza dell'elemento musicale e coreografico, come evidente

17. Anche non all'interno dei collegi gesuiti, del resto, la cultura siciliana fra Cinque e Seicento è stata una fucina di prim'ordine nell'ottica dell'elaborazione della tragedia agiografica italiana, con autori quali Gaspare Licco e Bartolomeo Sirillo (su cui cfr. Lorenzini, 1999, pp. 49-62).

18. Per le scarse notizie sul drammaturgo e la sua opera rimando a Natoli (1885), D'Agata (1910), Sacco Messineo (1988), Lorenzini (1999).

anche dal fatto che le designazioni che adotta per le tre parti del coro sono «giro», «ri giro» e «stanza» (cfr. Scammacca, 1976 [1645], pp. 14-15; Lorenzini, 1999, p. 65). Per il resto, la sua applicazione dei dettami della *Ratio studiorum* non appare del tutto ortodossa, nel momento in cui il tragediografo adotta la lingua volgare al posto del latino, e scrive nelle sue *pièces* anche ruoli femminili, a volte tutt'altro che secondari. Si trova nelle sue tragedie una certa tendenza a servirsi dell'elemento sovrannaturale, benché non invasivo né grottesco, ma ancora uno scarso ricorso alla matrice popolare¹⁹; lo Scammacca non si lascia in effetti neppure andare a quelle derive che saranno dei suoi continuatori, tra i quali Aversa, che introdurrà nel modello tragico del predecessore degli intermezzi volti a stemperare la tensione o a introdurre una componente di *féerie*.

Nel XII volume delle sue *Tragedie sacre e morali*, edito a Palermo presso Coppola nel 1645, lo Scammacca dedica tre *pièces* all'agiografia inglese moderna. Mentre la terza è consacrata a Thomas More (giustiziato per volere del re Henry VIII nel 1535, quindi beatificato nel 1886 e canonizzato nel 1935), le prime due, *Tommaso in Londra* e *Tommaso in Conturbia*, mettono in scena la vita e il martirio di Thomas Becket²⁰. La seconda di esse, ambientata nell'ultimo periodo della vita di Becket, allorché il re Henry II interviene nella disputa che vede opporsi l'arcivescovo di Canterbury e Volseo arcivescovo di York, mi pare particolarmente indicativa di quell'uso dell'argomento agiografico tipico del teatro dei Gesuiti, in cui a fare da substrato ideologico alla storia di martirio è in definitiva un trattato del buon governo e la relativa condanna della tirannide.

Se in effetti i due ecclesiastici avversari sono esplicitamente connotati, l'uno — Volseo — come «cortigiano» e l'altro — Tommaso — come «pastore» (Scammacca, 1976 [1645], atto V, p. 104), e le descrizioni della corte episcopale di Volseo sono a diverse riprese calcate sugli stereotipi della critica alla secolarizzazione e alla mondanità che corrompono il clero (ad esempio Ivi, prologo e «stanza» del coro dell'atto I, o ancora atto II,

19. L'unico elemento di — lontana — ascendenza popolare che si possa riscontrare nel *Tommaso in Conturbia* sono i riferimenti al basilisco e ai suoi caratteri magici (Scammacca, 1976 [1645], atto I, p. 45 e atto II, p. 68).

20. Thomas Becket (1118-1170), arcivescovo di Canterbury dal 1162, si ribella a più riprese (in particolare all'atto dell'emanazione delle *Constitutions of Clarendon*) ai tentativi di controllo ecclesiastico messi in opera da Henry II. Ucciso da inviati del re il 29 dicembre 1170 nella cattedrale di Canterbury durante un ufficio religioso, Becket è canonizzato molto rapidamente, nel 1173. Entrambi i martiri inglesi le cui vicende sono messe in scena dallo Scammacca fanno del resto parte di quel *corpus* agiografico prediletto per le messinscene di collegio, specialmente in Francia (cfr. Stegmann, 1968, *passim*). Il fatto che in Italia avvenga la stessa cosa non deve stupire, se si considera la lunga portata dell'afflato controriformista da un lato, e la componente militante di molto teatro gesuita dall'altro (Thomas More e Thomas Becket sono santi recenti e *engagés*, vittime sacrificali del conflitto fra monarchia e Chiesa in Inghilterra).

pp. 54-55 e 58, atto IV, p. 93 e atto V, p. 101), Tommaso stesso è accusato da Volseo di volersi fare illegittimamente riformatore, introducendo «nuove leggi [...] che mai nel mondo / non furon fatte [...], / da le sacre e politiche diverse» (Ivi, atto II, p. 56). La metafora politica della tirannide è del resto impiegata da Volseo per riferirsi a Tommaso nei termini di un rettore assolutista, la cui legge iniqua fa insorgere e ribellarsi la legge naturale che — Volseo si premura di sottolineare — è anch'essa legge divina, tanto da legittimare ribellioni e di laici e di chierici all'arbitrio di Tommaso (Ivi, atto II, p. 57).

Tommaso si appella, dal canto suo, al legato pontificio per dirimere la controversia con Volseo (Ivi, atto II, p. 60), e rimette in questione in maniera sempre più virulenta l'autorità del re sugli ecclesiastici (a partire da Ivi, atto I, pp. 45-46, in cui Tommaso sceglie di rendere grazie a Dio *prima* dell'omaggio al re, o ancora Ivi, atto II, pp. 48 e 62). Del resto l'atteggiamento del re, che interviene per dirimere la controversia clericale, non è da subito caratterizzato come un'intromissione in un dominio che non gli compete, ma sembra improntato a principi generali di buon governo («di buon Re non merta laude / quel che ad un suo privato in man dà il tutto, [...] / Del far ciò, poi, de' Regi e de' lor regni / vengon le rovine», afferma Tommaso in Ivi, atto I, p. 41, o ancora il re stesso biasima la sentenza tradita «pon discordia fra' tuoi, sicuro regna», Ivi, atto II, p. 52). Ed è solo, secondo la tesi di Scammacca, in virtù dei cattivi consigli di Volseo che l'ira del re si accende contro Tommaso, tanto da portarlo ad affermare: «Non son più Re, la mia potenza è nulla. / Tommaso ascenda al tron, Tommaso regni. / Vada Enrico privato a star co' morti» (Ivi, atto II, p. 63). Tanto è vero che nel IV atto il monarca viene scagionato, sul piano politico-amministrativo, nel momento in cui propone una punizione esemplare per i sicari di Tommaso che avrebbero interpretato male la sua volontà di vendetta nei confronti dell'arcivescovo, come pure sul piano morale, attraverso la penitenza e l'umiliazione (con tanto di flagellazione simbolica a opera del clero e ordinata dal legato pontificio)²¹.

Per il resto, si tratta di una tragedia ricca di riferimenti, non tanto alle Scritture, come avviene di frequente nel teatro agiografico, ma a questioni teologiche e martirologiche di momento. La funzione volgarizzatrice del testo nei confronti di punti anche sottili della dottrina cattolica appare

21. È nondimeno interessante notare che la chiusa del coro dell'atto III (Ivi, p. 83), prefigurando lo scisma di Henry VIII, non solo introduca un elemento di continuità con l'altro martire inglese oggetto dell'attenzione drammaturgica di Scammacca, ma temperi al contempo l'impressione che si ha alla fine della tragedia, ovvero quella di una vittoria ecclesiastica sul potere civile ottenuta con il sangue di un martire.

evidente se si osserva la sentenziosità di alcuni personaggi, e di Tommaso in particolare («Lascia chi l'esser d'uom ti diede al mondo/ l'esser di Re ti dia», Ivi, atto I, pp. 42-43; «Se Dio è per noi, chi contra noi può farsi?», Ivi, atto II, p. 49; «A le corone antiche ed a le palme/ promesse e differite oggi ritorno», Ivi, atto II, p. 62; e poco oltre: «Da esilio incominciaro i miei trionfi/ la loro perfezion da morte avranno»; «Mia vita è Dio, la morte è mio guadagno», Ivi, atto III, p. 76)²².

Due di questi nodi teologici che sono a più riprese discussi nel *Tommaso in Conturbia* sono la *iactatio martyrum* e il ruolo di mediazione dei santi. Già dal primo atto (Ivi, p. 43) sembra infatti che Becket auspichi che da un accesso di ira del re possa scaturire quel «gran ben» che è per lui il martirio (e sarà ucciso tra il III e il IV atto), e i richiami espliciti in tal senso si susseguono lungo tutta la *pièce* (specialmente nelle parole degli altri personaggi, come la voglia ardente di morire per Cristo che caratterizza l'atteggiamento di Tommaso in Ivi, atto V, p. 94 e pp. 98-99, o in Ivi, atto IV, p. 88, i costrutti altamente significanti come «funeral trionfo», Ivi, atto V, p. 100 o il paragone «mortorio/ trionfo», Ivi, atto V, p. 108, o ancora Ivi, atto III, pp. 76-77; Tommaso è del resto icasticamente definito dal coro del IV atto come «[...] prodigo di dar suo sangue a Cristo, / e avaro d'acquistar corone e palme», Ivi, p. 86).

Il problema, qui come altrove nella tragedia martirologica, è costituito dal nodo teologico e dottrinale che distingue il buon martirio, virtuoso, dal cattivo martirio, che può essere oggetto di biasimo. Tommaso è, come Polyeucte del resto, e come la maggior parte di questi martiri per la scena, a rischio di *iactatio*, ovvero di «autoistigazione al martirio» (costante tanto deplorata da Lessing quando si presenta in forma teatrale). Non soltanto nel XII secolo di Tommaso, dove i casi di martirio sono sostanzialmente rari, ma fin dai primi apologeti, e i più acrimoniosi quali Tertulliano, la *iactatio martyrum* è stata unanimemente condannata, per diverse ragioni: si tratta infatti, da un lato e in particolare per il periodo che precede la pace della Chiesa, di pratica che rischia di ridurre drasticamente e rapidamente le schiere dei *milites Christi*; dall'altro lato, e non soltanto sul piano etico essa è parzialmente assimilabile al suicidio, in quanto si anticipa volontariamente il momento della propria morte, benché non sia essa autoindotta; infine (e nel caso di Tommaso l'argomento sembra particolarmente pregnante) in quanto la *iactatio martyrum* è stata, fin dai primi

22. Ma Tommaso non è l'unico personaggio le cui battute hanno carattere formulare. Ad esempio i cortigiani del figlio del re, schierati a difesa del martirizzando e da costui richiesti di non intervento aggressivo nei confronti dei sicari del sovrano, affermano: «Padre, non sai come talor con l'arme/ s'onora Dio, più che con preci e salmi?» (Ivi, atto III, p. 75)

secoli, spesso causa di tensioni politiche tra Chiesa e impero, fra comunità di cristiani e potere costituito²³.

Altro nodo teologico di non minore importanza che la tragedia agiografica controriformista tende a violare, o per lo meno a rispettare solo parzialmente (e il *Tommaso in Conturbia* non fa in questo eccezione) è quello del ruolo dei santi (riaffermato in chiave antiriformista dalla Controriforma, certo, ma non snaturato nei suoi principi rispetto ai primi secoli del cristianesimo). Essi sono mediatori tra il divino e l'umano e ausiliatori della miseria umana, ma non per intervento diretto; essi non possono (come ad esempio sembra dalle preghiere che il re Enrico rivolge all'anima di Tommaso) decidere della beatitudine o della dannazione dei fedeli, bensì solo intercedere per costoro presso Dio; analogamente, il martirio dei cristiani può imitare solo imperfettamente il martirio di Cristo, per via dell'imperfezione della natura umana (principio che sembra violato qui ad esempio dalle affermazioni del coro nell'atto IV, Ivi, p. 89, o a più riprese nell'atto V).

In definitiva va tenuto conto del fatto che il *Tommaso in Conturbia*, come del resto tutte le *pièces* agiografiche di Scammacca, è una tragedia profondamente militante. Una storia come quella di Tommaso Becket è particolarmente emblematica, poi, dato che non si tratta, come tradizionalmente è il caso per la letteratura agiografica (martirologica o meno), di un conflitto tra cristiani e pagani, bensì di una lotta per la legittimazione del potere ecclesiastico a detrimento di quello monarchico e, nel caso specifico, di una netta condanna dei presupposti ideologici che nel XII secolo hanno gettato le basi della Church of England. Sintomatico in tal senso è che nell'ultimo atto della tragedia compaia l'unico personaggio soprannaturale, san Michele arcangelo, il cui ruolo è quello di scortare alla presenza del re il legato pontificio, salvandolo da un avventuroso periplo marino, affinché l'emissario papale intimi al re d'Inghilterra la massima penitenza per il crimine «commissionato» (Ivi, pp. 102-109)... penitenza a cui Henry II non mancherà di sottoporsi, al fine di rientrare nel seno di Santa Madre Chiesa.

23. Tanto che esiste una sorta di revisionismo nella storiografia del paleocristianesimo — già fra i contemporanei, peraltro — che tende a vedere nelle diverse ondate di persecuzione di cui i cristiani sono stati vittime, come comunità, ma anche, ed è il caso di Becket o dei missionari, come individui, una sorta di degenerazione di provocazioni a opera di esaltati. Tali condanne sono fra l'altro ribadite in un'epoca recente rispetto alla *pièce* di Scammacca, dato che Urbano VIII procede, tra il 1625 e il 1634, a fissare in maniera rigorosa i criteri di canonizzazione, assegnandone il monopolio a Roma, e fra l'altro insistendo sul fatto che alla ricerca di gloria attraverso il martirio (la *iactatio*) non debba far seguito il tributo di un culto al cristiano morto in tali circostanze. Sull'atteggiamento della Chiesa dei tempi delle persecuzioni rispetto alla *iactatio martyrum*, argomento molto dibattuto, cfr. almeno Biet e Fragonard (2009, pp. 64-65).

Limiti di un'estetica della sofferenza

Per concludere vorrei tornare alla scarna storiografia del genere della tragedia agiografica. Rispetto agli studi novecenteschi di, fra gli altri, Loukovitch (1977 [1933]) e Lebègue (1929 e 1977-1978), caratterizzati, in particolare il primo, da un approccio storico-letterario che, come di frequente all'epoca, tende a prescindere dallo specifico teatrale, Christian Biet, nell'ambito di studi piuttosto imperniati sull'innesto tra storiografia dei generi e *performance studies* (Biet, 2006 e 2010; Biet-Fragonard, 2009), si interroga nello specifico sugli effetti che la tragedia agiografica «sanglante» suscita nello spettatore dell'epoca come in quello odierno, non mancando, in particolare, di rilevare una certa ambiguità nell'effetto di *pathos* e di empatia che rischierebbe di pervertire l'impatto del martirio pubblico:

[...] *ces tragédies anciennes, pourtant terriblement engagées dans les mouvements sanglants de la Réforme et de la Contre-Réforme, mettent, de fait, en question la cohésion de leur public. Supposées ritualisées, ces pièces sont en réalité vues par une assemblée théâtrale diffractée qui, lors de la séance, se distingue du rituel par l'hétérogénéité des points de vue, des jugements et des comportements. Face à la mort modélisée, fervente, utile et sainte qui devrait mener, via la propagande, les spectateurs à la Vérité, cette assemblée, de fait, et à mesure qu'elle est celle de la ville et du monde social, joue, juge, et sait que les martyrs sont des simulacres dès lors qu'ils sont sur scène. Ce faisant, elle prend de l'intérêt, du plaisir à observer ces simulacres et à les voir souffrir au nom de Dieu.* (Biet, 2010, p. 9)

Il rovescio della medaglia di questa estetica della sofferenza e del santo patibolo starebbe insomma nel godimento estetico decontestualizzante che lo spettatore (e perché no anche il lettore) prova nei confronti della spettacolarizzazione della sofferenza, percepita quindi, a discapito dell'*engagement* morale e confessionale, come fine a se stessa. *Mutatis mutandis*, anche un ambiente relativamente protetto come è quello del collegio gesuita, il cui ruolo è nel XVII secolo di formare non solo i quadri ecclesiali, ma anche il ceto dirigente laico, non si trova esente da rischi di questo tipo, come pure dalla polifonia ricettiva che Biet evoca come tipica della piazza. Un caso spinoso come quello di Thomas Becket non può di conseguenza essere trattato né a completo vilipendio del potere civile costituito (come sembra suggerire l'epilogo della tragedia di Scammacca), né a detrimento dell'autorità ecclesiastica (a cui si allude tangenzialmente nella *pièce* attraverso il riferimento a Henry VIII).

Tale polifonia rimette in discussione quest'idea dell'accordo nella fruizione dell'opera su cui insistono diversi teorici contemporanei dei trage-

diografi regolari, fra cui in particolare l'abbé D'Aubignac, che introduce la nozione di «*plaisir du spectateur*» alla metà del XVII secolo²⁴, situandosi piuttosto nella linea del concetto di problematicità applicato al tragico barocco da Walter Benjamin e che è stato evocato all'inizio.

Bibliografia

- AGAMBEN Giorgio, *Comedia*, in *Categorie italiane. Studi di poetica*, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 3-27.
- BALMAS Enea, *Josias di «M. Philone» e il teatro riformato italiano del Cinquecento*, in *Saggi e studi sul Rinascimento francese*, Padova, Liviana, 1982, pp. 105-133.
- , *Della nascita di un tragico moderno*, in Elio Mosele (ed.), *Dalla tragedia rinascimentale alla tragicommedia barocca. Esperienze teatrali a confronto in Italia e in Francia*, Atti del Convegno Internazionale di Studio (Verona-Mantova, 9-12 ottobre 1991), Fasano, Schena («Gruppo di Studio sul Cinquecento Francese», 4), 1993, pp. 13-21.
- BENJAMIN Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin, Rowholt, 1928 (nuova edizione Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1963).

24. D'Aubignac (2001 [1657]). *La pratique du théâtre* consacra un intero capitolo (il sesto della prima parte) allo spettatore, trattando sia della considerazione che l'autore drammatico deve avere per il suo pubblico (divertendolo senza scioccarlo, ammonendolo e ammastrandolo senza annoiarlo), sia gettando le basi per una prototipica estetica della ricezione, nonché proponendo un'intelligente ripartizione del pubblico in categorie socioculturali e intellettuali. Del resto D'Aubignac, autore drammatico lui stesso, e per giunta anche di *pièces* agiografiche (*La Pucelle d'Orléans*, in prosa, è stampata nel 1642), nel suo ruolo di trattatista prescrittivo giudica in maniera assai critica la scelta, da parte del drammaturgo, di dare vita a episodi della storia sacra sulla scena. Duro è in particolare il giudizio sul capolavoro incontestato del genere, il *Polyeucte* di Corneille, a cui è dedicata buona parte del sesto capitolo del quarto libro della *Pratique*, edito postumo. Diversi sono i punti che D'Aubignac contesta ai drammaturghi che si cimentano in soggetti cristiani, vetero- e neotestamentari quanto agiografici. Il principale di essi è che la religione cristiana, religione trascendente *in figura* anche laddove più si avvicina all'immanenza, come è il caso dell'agiografia, poco si presta a una trasposizione delle sue verità per la scena. Il verso in particolare rischia di essere piattamente dottrinale o viceversa irraguardoso nei confronti dei dogmi della religione, e il rispetto della verità storica delle Scritture e delle *passiones* di forzare le unità, che sono da salvaguardare nei limiti del possibile a prescindere dal soggetto tragico trattato (Corneille ha una posizione diametralmente opposta, dal momento che afferma: «*J'estime [...] qu'il ne nous est pas défendu d'y [alla storia sacra] ajouter quelque chose, pourvu qu'il ne détruise rien de ces vérités dictées par le Saint-Esprit*», Corneille, 1980 [1682], p. 979). Da ultimo, semplicemente, lo spettatore non cerca l'ammaestramento dottrinale quando va allo spettacolo, bensì il divertimento, la leggerezza, seppur moralmente inappuntabili. Unica eccezione secondo D'Aubignac è il teatro di collegio, nel quale appunto le tematiche sacre trovano la propria ragione d'essere: «[...] *les discours de Religion ne peuvent être supportables que dans les représentations des Collèges où le langage n'est point de l'intelligence du Vulgaire, où les Auteurs sont capables d'en bien tirer la doctrine, et où l'on va plutôt avec une disposition convenable à des entretiens de piété, que pour y trouver quelque divertissement*» (D'Aubignac, 2001 [1657], p. 456).

- BIET Christian, *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e-XVII^e siècle)*, Paris, Robert Laffont, 2006.
- , *La mort des martyrs, enjeux axiologiques, enjeux ritualisés, enjeux théâtraux*, «Altre modernità», 4, ottobre 2010, pp. 1-9.
- BIET Christian et FRAGONARD Marie-Madeleine (edd.), *Tragédies et récits de martyres en France (fin XVI^e - début XVII^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2009.
- CASTELLANETA Stella et MINERVINI Francesco S. (edd.), *Sacro elo profano nel teatro fra Rinascimento ed Età dei Lumi*, Atti del Convegno di Studi (Bari, 7-10 febbraio 2007), Bari, Cacucci («Rinascimento e Barocco – Collana del Dipartimento di Italianistica dell'Università di Bari», 5), 2009.
- CHIABÒ Maria et DOGLIO Federico (edd.), *Martiri e santi in scena*, Atti del Convegno Internazionale del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale (Anagni, 7-10 settembre 2000), Roma, Torre d'Orfeo, 2001.
- CORNEILLE Pierre, *Examen al Polyeucte*, in Georges Couton (ed.), *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard («Bibliothèque de La Pléiade»), 1980, pp. 978-982.
- D'AGATA Aida Beatrice, *Le tragedie di Ortensio Scammacca*, Siracusa, Tipografia dell'«Eco della Provincia», 1910.
- D'ANCONA Alessandro, *Origini del teatro italiano. Libri tre, con due appendici sulla Sacra rappresentazione del contado toscano e sul teatro mantovano nel sec. XVI*, Torino, Loescher, 1891 (seconda edizione aumentata).
- D'AUBIGNAC abbé, *La pratique du théâtre*, Hélène Baby (ed.), Paris, Champion, 2001.
- DE DAINVILLE Père François, *Allégorie et actualité sur les tréteaux des Jésuites*, in Jean Jacquot (ed.), *Dramaturgie et société. Rapports entre l'œuvre théâtrale, son interprétation et son public aux XVI^e et XVII^e siècles*, Actes du colloque (Nancy, 14-21 avril 1967), vol. II, Paris, CNRS, 1968, pp. 433-443.
- DE REYFF Simone, *L'Église et le théâtre. L'exemple de la France au XVII^e siècle*, Paris, Le Cerf, 1998.
- DELEHAYE Hippolyte, *Les passions des martyrs et les genres littéraires*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1921.
- DOGLIO Federico, *Il teatro tragico italiano*, Milano, Guanda, 1960.
- DOGLIO Federico et CHIABÒ Maria (edd.), *I Gesuiti e i primordi del Teatro Barocco in Europa*, Atti del Convegno del Centro Studi sul teatro

- Medioevale e Rinascimentale (Roma, 26-29 ottobre 1994, Anagni, 30 ottobre 1994), Roma, Torre d'Orfeo, 1995.
- DOMENACH Jean-Marie, *Le retour du tragique*, Paris, Le Seuil, 1967.
- FRARE Pierantonio, *R retorica e verità. Le tragedie di Emanuele Tesauro*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1998.
- JOLLES André, *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen*, Witz, Leipzig, Max Niemeyer, 1930 (nuova edizione Alfred Schlossig [ed.], Halle, Max Niemeyer, 1956).
- LEBÈGUE Raymond, *La tragédie religieuse en France. Les débuts (1514-1573)*, Paris, Champion, 1929.
- , *Études sur le théâtre français*, 2 volumi, Paris, Nizet, 1977-1978.
- LORENZINI Lucrezia, *Il teatro dell'anima. Rinascimento e Barocco in Sicilia*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1999.
- LOUKOVITCH Koster, *L'évolution de la tragédie religieuse classique en France*, Paris, Droz («Bibliothèque de la Société des Historiens du Théâtre», 2), 1933 (ristampa anastatica Genève, Slatkine, 1977).
- LUCIUS Ernst, *Die Anfänge des Heiligenkults in der christlichen Kirche*, Gustav Anrich (ed.), Tübingen, J. C. B. Mohr, 1904.
- NATOLI Luigi, *Hortensio Scammacca e le sue tragedie*, Palermo, Tipografia editrice Giannone e Lamantia, 1885.
- SACCO MESSINEO Michela, *Il martire e il tiranno. Ortensio Scammacca e il teatro tragico barocco*, Roma, Bulzoni, 1988.
- SAINT-ÉVREMOND, *De la tragédie ancienne et moderne*, in René Ternois (ed.), *Œuvres en prose*, vol. IV, Paris, Didier, 1969, pp. 170-184.
- SAINTYVES Pierre, *Les saints successeurs des dieux*, Paris, Nourry («Essais de mythologie chrétienne»), 1907.
- SAULINI Mirella, *Il teatro di un gesuita siciliano. Stefano Tuccio s.j.*, Roma, Bulzoni («La Fenice dei teatri», 15), 2002.
- SCAMMACCA Ortensio, *Tommaso in Conturbia. Tragedia sacra*, Domenica Donzelli (ed.), Catania, Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale, 1976.
- STEGMANN André, *Le rôle des Jésuites dans la dramaturgie française du début du XVII^e siècle*, in Jean Jacquot (ed.), *Dramaturgie et société. Rapports entre l'œuvre théâtrale, son interprétation et son public aux XVI^e et XVII^e siècles*, Actes du colloque (Nancy, 14-21 avril 1967), Paris, CNRS, 1968, vol. II, pp. 445-456.
- TEULADE Anne, *Le saint mis en scène. Un personnage paradoxal*, Paris, Le Cerf, 2012.
- TOSCHI Paolo, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Einaudi, 1955.