

SENECIO

Direttore

Andrea Piccolo e Lorenzo Fort



SAGGI, ENIGMI, APOPHORETA

Senecio

www.senecio.it

direzione@senecio.it

Napoli, 2019

La manipolazione e/o la riproduzione (totale o parziale) e/o la diffusione telematica di quest'opera sono consentite a singoli o comunque a soggetti non costituiti come imprese di carattere editoriale, cinematografico o radio-televisivo.

Il *Tommaso in Conturbia* di Ortensio Scammacca fra classicismo e spiritualità barocca
di Maria Nivea Zagarella

La tragedia sacra *Tommaso in Conturbia* del gesuita Ortensio Scammacca (Lentini 1565-Palermo 1648), edita nel 1645 nel dodicesimo tomo delle sue *Tragedie sacre e morali* (1632-1648), dal punto di vista storico-culturale rientra in quel peculiare fenomeno socio-letterario che fu il “teatro gesuitico” nel periodo della Controriforma. Sul piano artistico, il testo, mettendo in scena il partecipato martirio di Tommaso Becket arcivescovo di Canterbury, assassinato nel 1170 da alcuni cavalieri di Enrico II d’Inghilterra, rivela nel suo autore una personalità dai tratti ancora oggi ragguardevoli sotto il profilo etico-spirituale e stilistico, perché non del tutto “conformisti” se rapportati all’epoca in cui il poeta visse e scrisse: la Sicilia buia del Sant’Uffizio e degli Spagnoli, ma saldamente ancorata al “Classicismo” per tradizione e per un certo qual indomito spirito identitario e di fronda.

Nato all’interno dei collegi di un Ordine religioso che poneva la cultura letteraria al centro dei *curricula* formativi, il teatro dei gesuiti si affermò nel Seicento come una realtà non solo italiana, ma europea. Elaborato inizialmente in latino come supporto all’apprendimento di tale lingua, venne in seguito redatto nei singoli linguaggi nazionali, evolvendo verso forme di “spettacolo” in cui l’occasione mondana della rappresentazione, all’interno stesso del collegio, e l’impegno letterario erano finalizzati all’educazione morale degli spettatori e – dato il particolare momento storico – alla propaganda della Fede.

All’interno della storia del teatro tragico siciliano “con Ortensio Scammacca – scrive Domenica Donzelli – la tragedia sacra si foggia sul modello della tragedia classica”, merito che già i contemporanei gli avevano riconosciuto chiamandolo *l’Euripide siciliano* (F. Mugnòs 1645), e che L. Natoli ribadì a fine ’800. Una “tragedia classica” che l’autore, fra l’altro insegnante di “umanità” ai giovani nei collegi in cui soggiornò, mostra di conoscere molto bene perché dieci sue opere sono “traduzioni” di Sofocle e di Euripide: *l’Oreste*, le *Trachinie*, il *Filottete*, *l’Elena*, *l’Ifigenia in Aulide*, *l’Ifigenia in Tauride*, le *Fenisse*, il *Polifemo*, le *Eraclidi*, *l’Edipo a Colono* (queste ultime due però sono andate perdute). Altre undici sono “rifacimenti” di testi dei due tragici, reinterpretati e adattati attraverso il suo “abilissimo laboratorio teatrale” – scrive Michela Sacco Messineo – in chiave religiosa cristiana e in una sorta di gara di “originalità” con gli antichi esemplari. Modelli dell’*Ernando*, della *Teodolinda*, dell’*Apostolo di Spagna*, dell’*Amira* risultano rispettivamente *l’Edipo re*, *l’Elettra*, *l’Aiace*, *l’Antigone* di Sofocle; invece del *Crisanto*, del *Goffredo*, della *Demetria in Trebisonda*, della *Demetria in Teodosia*, dell’*Eutropia*, dell’*Orlando Furioso* (Orlando

re di Svezia), del *Boemondo* sono fonti l'*Ippolito*, la *Medea*, *Le Troiane*, l'*Ecuba*, l'*Andromaca*, l'*Eracle*, l'*Alceste* di Euripide. Il “rifacimento” dell’intellettuale gesuita che determina la necessaria diversità dei nomi, una ambientazione storica per lo più medievale per una coerente focalizzazione del rapporto politica/religione, paganesimo/cristianesimo, eresie/ortodossia cattolica, su sfondi ora di guerre fra i Goti e i Franchi, fra cristiani e saraceni, ora di regge normanne, attendamenti turchi, etc. non nasconde, pur con gradazioni di maggiore vicinanza o maggiore distacco dai modelli, la sovrapposibilità dei personaggi “moderni” a quelli mitologici originari. Ad esempio nell'*Amira*, Agatone e Eusebio riproducono Ismene e Antigone, ruotando anche nello Scammacca la vicenda tragica attorno all’infrazione di un rigoroso divieto di seppellimento; nel *Crisanto* la regina ariana (sic!) Godelinda è innamorata come Fedra del figliastro Crisanto (Ippolito), figlio convertitosi al cattolicesimo del re goto e ariano Evigildo, reincarnazione di Teseo; nel *Goffredo* la saracena Fresenda che, abbandonata da Goffredo (Giasone) uccide i due figli, rimanda a Medea, con la differenza che in Scammacca viene impiccata da Satana e dai diavoli che la portano all’Inferno; o ancora, il re svedese Orlando evoca con la sua pazzia quella di Ercole; Demetria e Eutropia travolte dalla conquista turca della città di Trebisonda corrispondono all’Ecuba e all’Andromaca de *Le Troiane*... Ma i frutti più duraturi del “laboratorio teatrale” dello Scammacca, analizzato nei “rifacimenti” dalla Messineo al livello delle *fabulae* e della presenza di temi tipicamente secenteschi quali la condanna della stregoneria o la contrapposizione fra il tiranno “empio e violento” (punito) e la sua vittima: l’eroe/principe cattolico “pio e saggio” vanno riscontrati soprattutto sul piano strutturale e formale dei nuovi testi tragici. Nel trasferimento cioè “alla tragedia sacra”, in sintonia con tutta la precettistica classicistico-rinascimentale successiva alla pubblicazione della *Poetica* di Aristotele (1536), di precise “regole” compositive, rigorosamente rispettate dallo Scammacca e rincalzate da un gusto personale che rifugge (nonostante qualche sporadica concessione) dal modello latino di Seneca, vincente invece dal Seicento in poi in Italia e all’estero, oltre che dai “colpi di scena” del teatro spagnolo e dalla “caduta” in immagini o battute “sconvenienti”, non “edificanti” o addirittura “truci”. Scammacca utilizza sull’esempio degli antichi il prologo informativo, i dialoghi, i monologhi, la compresenza in genere sulla scena di solo tre personaggi “attivi”, il Coro che danza e canta, e che come personaggio collettivo (mentre altri autori tendevano ad abolirlo) commenta fatti e persone e dialogando con loro spinge avanti l’azione scenica. Accoglie inoltre le unità “aristoteliche” di tempo, di luogo e di azione, la divisione in cinque atti, l’uso dell’endecasillabo sciolto alternato ai settenari nei “canti corali”, che tripartisce come gli stasimi greci, ma non in *strofe*, *antistrofe* ed *epodo*, bensì in “giro”, rigiro” e “stanza”. Secondo la testimonianza dell’abate Martino La Farina curatore del tomo IX (1639) delle *Tragedie* e citato dalla Donzelli, i coreuti, intonando il *giro*, danzavano con un movimento di rotazione da

destra verso sinistra, affrontando il *rigiro* si muovevano da sinistra verso destra, cantando la *stanza* si fermavano sul palcoscenico in semicerchio di fronte agli spettatori. Movimenti coreografici allusivi, secondo alcuni critici, ai moti dei pianeti (*giro* e *rigiro*) e alla immobilità della Terra al centro dell'universo (la *stanza*) secondo il superato ormai sistema tolemaico. Tutti gli elementi strutturali finora elencati e l'adozione dello stile "alto" con relativi, accentuati, virtuosismi tecnici (poliptoti, ossimori, iperbati, interrogative retoriche, chiasmi, allitterazioni, ridondanze semantiche e metaforiche...), garantiscono ai drammi dello Scammacca una forma regolata che nelle opere migliori ne esalta la nobiltà morale e la sincerità sofferta dell'ispirazione, come nel *Tommaso in Conturbia* sopra citato, opera che al di sotto degli artifici tecnici, o meglio, proprio in virtù di essi, del loro "limite" normativo, efficacemente tradisce "l'anima in barocco" dell'uomo/Scammacca.

In questa tragedia, opera più tarda e matura dell'autore, confluiscono, trovandovi un raffinato equilibrio, gli elementi diversi che abbiamo precedentemente visti: la profonda cultura classico-umanistica del letterato e la spiritualità cattolico-gesuitica; le esigenze didattico-pedagogiche del "sacerdote" e l'autonoma ispirazione del "poeta"; il superiore dettato della Fede e il necessario (artisticamente) rispetto della verosimiglianza storica e psicologica (vedi i personaggi realistici); il rigore tecnico-formale e strutturale del Classicismo e i drammatici invece esiti esistenziali della sensibilità e del costume barocchi. Il contenuto appare organizzato per nuclei tematici (l'amicizia, la *pietas* filiale, la *pietas* religiosa, la malvagità, l'empietà, la santità, il Potere, la Regalità, il Dio-Provvidenza, l'autonomia della Chiesa e l'autorità del papa) ripresi di atto in atto e segnalati da parole-chiave che configurano sinteticamente le antitesi concettuali o le idee-forza della catechesi morale, politica, religiosa dell'autore, riflesse le une e le altre nei personaggi schematicamente catalogabili in positivi e negativi. Il primo atto imposta le coordinate storiche e ideologiche di tutta la tragedia nella quale confliggono la dimensione terrena e quella trascendente, il *cuore* dell'uomo indagato nelle sue luci, ma soprattutto nelle sue ombre, e le misteriose *ragioni* di Dio (*Ne la sua destra sta il cor del Re, sì che nel suo governo, / bene o mal ch'ei si faccia, indi mai sempre / la gloria sua ne cava, e il miglior nostro*), alle quali si affida in docile abbandono, ma anche con fiera determinazione, Tommaso Becket, *vivo albergo dello Spirito Santo*, predestinato sin dai versi iniziali nella contrapposizione ai prelati indegni (*agli uman vani interessi / intesi tutti*), al ruolo onorifico di martire e all'apoteosi gloriosa del giusto. L'attrattiva del testo sta proprio nello svolgimento parallelo, nei diversi atti, di queste due divergenti logiche, quella degli uomini preda delle loro miserie (*Proprio è il fallir de l'uomo*) e quella impenetrabile di Dio, alla quale con serafica e persuasa scelta riesce ad adeguarsi solo il personaggio di Tommaso totalmente votato al martirio (*Mia vita è Dio, la morte è mio guadagno... ch'io per lui muoia, maggior gloria è questa*). Gli altri personaggi appaiono e sono: o colpevoli autori del Male (Volseo, Norberto, il re/padre

Enrico) per cinismo, ambizione, malvagità, impulsività, o individui perplessi e disorientati di fronte al suo trionfo (il principe/figlio Enrico, Riccardo compagno fedele del principe, il Coro, il Messo dell'Atto primo), escluse quelle figure a cui l'autore assegna nell'intreccio una funzione solo strumentale, come il Messo dell'atto quarto, o altamente simbolica, come lo stesso Tommaso. Ma esse, a differenza di Becket, restano semplice personificazione di categorie concettuali, quali nell'atto quinto l'arcangelo S. Michele, moderno *deus ex machina* (altra trasposizione classica dello Scammacca) che sfolgorante di *luce* scende dal cielo sulla terra come visibile dispensatore della grazia di Dio al peccatore pentito (re Enrico), e con lui il legato pontificio suo compagno, che istituzionalmente è l'unico che *di sciorre e di legar da Dio ha la possa*. Entrambi sono i necessari officianti dei riti penitenziali e assolutori attraverso i quali deve passare Enrico II dopo l'assassinio di Tommaso per reintegrarsi nella Chiesa invisibile e visibile e nella pienezza della autorità e dignità regali. Donde le scenografiche (barocche) cerimonie della svestizione, fustigazione, successiva vestizione, l'abbraccio e il bacio di pacificazione, il corteo finale, contrassegnati anche dal simbolismo canonico dei colori: dall'oscuro sacco penitenziale ai candidi lini dei canonici fustigatori alla nuova veste regale, purpurea come il sangue redentore di Cristo e ricamata in oro come la sua ardente carità. Gesti e colori tesi ad attestare i carismi assoluti della Chiesa cattolica fuori della quale non c'è salvezza né legittimazione di potere. Tuttavia l'autore, mentre svolge in modo inesorabilmente rettilineo agiografia e catechesi, e secondo i parametri autoritari e dogmatici tipici del suo tempo, esprime in tutta l'opera e anche negli ultimi due atti della tragedia una drammatica visione dell'esistenza, a cui il classicismo formale e intellettuale e la Fede fanno sì da "argine" stilistico-ideologico, ma non ne costituiscono, sul piano psicologico-esistenziale, l'alternativa risolutiva. Rappresentano anzi la barriera/baluardo nel cui impatto meglio si evidenziano la "frattura", le aporie dell'esistere. La sottile dicotomia interna al testo, che rappresenta il divario insoluto terra-cielo, istinto-ragione, bene-male, emerge soprattutto attraverso le figure di Volseo e di Norberto, e da taluni fondamentali interventi del Coro, personaggio collettivo, come già detto e portavoce più diretto dell'autore, al quale lo Scammacca affida in controluce, come si vedrà più avanti, pure l'enunciazione della sua poetica, attraverso la metafora di una "lira" che persegue *un'armonia soave e gemente*. *Soave*, perché severamente classica per rigore di stile e compostezza di espressione, *gemente*, perché veicolo di una intuizione trepida, dolorosa dell'esistenza.

Volseo, arcivescovo di York e avversario di Becket, è il personaggio artisticamente più compiuto della tragedia, forse perché è quello più liberamente rappresentato dall'autore che, tratteggiandolo, vi mette a frutto la sua dolorosa scienza del mondo (Scammacca era nei collegi gesuiti pure "confessore" degli alunni e degli stessi padri), proiettandovi le ambiguità dell'agire sociale del suo

secolo. È infatti il tipo perfetto del cortigiano infido e maligno, abilissimo oratore e sapiente dissimulatore. Conciliante e remissivo in apparenza, è in realtà subdolo nelle reticenze, pretestuoso nelle recriminazioni, astuto e avvolgente nelle argomentazioni, dalla lingua affinata all'inganno, campione di una doppiezza camuffata di religiosità e benevolenza, ma nutrita in profondità di ostilità e empietà. Creatura emblematica di un'epoca in cui l'arte della simulazione e il dispotismo autoritario permeavano il costume pubblico e privato, Volseo non smentisce se stesso neanche nell'atto quinto, dove con sofisticato cinismo insiste a scagionare il re della morte di Tommaso, ironizzando sulla natura dei rimorsi del sovrano (*Di coscienza tenera fur quelli...*), scaricando tutta la responsabilità sulle *empie mani* di Norberto e dei cavalieri che hanno osato uccidere il *buon Cristo* Tommaso, e schernendo con dispotica arroganza il Coro che gli contrasta (*I cortigian teologi son fatti...*). Lo schema edificante e didascalico sancirà nella scena VI la sua sconfitta attraverso le parole inquisitorie del legato pontificio mandato dal papa (...*hai del pastor / tu nulla, e cortegian vil sei tutto*) e attraverso le sanzioni del *tribunal di Piero* (...*Intanto vuole / il supremo Pastor, ch'io ti sospenda / da l'alme funzioni e dal maneggio / de la Chiesa...*) ma i versi non lasciano trasparire alcun ripensamento o indizio di conversione del personaggio, che resta arroccato al suo colpevole io (*Infìn che ben ti purghi, / se 'l potrai fare, e, se non 'l puoi [sic!], darassi / altro a Lei sposo...*).

A Volseo somiglia Norberto, uno dei cavalieri assassini, sebbene sia la sua una malvagità più spicciola, meno sofisticata e perciò più da volgare *mentitore*. Anche questo personaggio e i suoi accoliti offrono di riflesso nell'atto terzo uno spaccato in negativo del Seicento e dell'agire umano in generale. Oltre le pericolose, orgogliose, schermaglie della prima e della terza scena sui "titoli" di *cortigiani* e *cavalieri* (pensiamo nel Manzoni a Ludovico/fra Cristoforo) tutte giocate sui versanti del puntiglio, dell'onore e di un malinteso valore guerresco, assai indicative, pur se ripetitive, sono le formule usate da Scammacca per definirli (*perversi ministri di Satan, empi schieran, de la corte real mal nata feccia, la feccia dei ribaldi, fetente feccia...*). Se Volseo non dismette mai la maschera della benevolenza, l'improntitudine di Norberto, nella presunzione di impunità, lo fa invece vantare della *lodevol menzogna* con cui ha *ornato* la bocca (*il pastor sacro e santo, l'uom santo...*) per coprire l'intenzione di uccidere l'arcivescovo, e gli fa accusare Riccardo e il Coro di lesa maestà per il loro tentativo di resistenza, pretendendo una vergognosa palinodia delle loro accuse e una umiliante richiesta di perdono, cui quelli si piegano per *pia necessità* e nell'estremo vano tentativo di salvare il caro *padre e pastor celeste* Tommaso. L'atto terzo più degli altri mostra che sulla Terra non esiste un criterio solido e oggettivo di giustizia, se *lodevole* è la menzogna, se i buoni escono dallo scontro con i malvagi raggirati, umiliati, scherniti (*Ohimè questi ladron n'han chiuso i passi / per ogni lato, oltre i fallaci scherni che han fatto di noi...*), se i malvagi restano tali. Dove il

discrimine fra le bestie e l'uomo? *Ahi cani, de le più crude e selvagge bestie che al mondo son, perocché de l'uman nulla in voi scorgo*, grida Riccardo alla fine della terza scena, con un ritorno tematico al canto corale del secondo atto in cui il mondo è metaforizzato in un *ispido bosco* che la *colpa antica* (il peccato originale) ha irrimediabilmente infestato di *micidiali bestie*, delle quali nessuna è più cruda e fiera dell'uomo che contro ogni *ragionevole decoro* è incapace di frenare gli *empi animali moti* dei sensi.

Con uguale pessimismo il Coro nel canto che chiude l'atto terzo, nonostante l'iniziale tentativo di esorcizzare il male storico con la fiducia nel trionfo e nel risarcimento in cielo del giusto (Tommaso), si sofferma sul problema del *buon governo* che tale non può essere se Dio non assiste chi governa e sulle conseguenze dello scontro fra potere religioso e potere civile, profetizzando l'avvento di un altro re (Enrico VIII Tudor) che *superbo e fiero* si autoproclamerà *Pastore e scorta* dei fidi adoratori di Cristo entro il suo regno: *Io capo sono di quelli, io vivo e regno*. Quest'ultimo verso richiama lo scoppio d'ira di Enrico contro Tommaso nell'atto secondo (*Tommaso ascenda al tron, Tommaso regni. / Vada Enrico privato a star co' morti*), saldando, nell'uguale esperienza di un *male estremo* per il popolo cristiano diviso, il passato e il presente, la storia medievale e quella dei secoli più vicini all'autore. Alla fine dell'atto quarto è pertanto indicativo – come anticipato – che il poeta non voglia mutare il suono della sua lira (*soave/gemente*) in note *allegre e festive* per celebrare il martire ormai assunto in *giocondissimo soggiorno* fra i cori angelici. Poiché la Terra resta *valle atra e funesta*, la lira dello Scammacca deve imitare i *pietosissimi nervi* di quella di Euripide e *così accordata* accompagnare *querula e dolorosa* il pianto che si effonde sull'Inghilterra decaduta, su una autorità regia che vacilla sotto il peso delle colpe (*Il Re dolente e travagliato...*) e su un sacerdozio macchiato da *brutti e rei costumi*, ragion per cui è meglio tacere (*Qui taccio...*) e appendere, in segno di lutto, il *legno canoro*. Anche nell'atto quinto non manca il realistico, fosco, contrappunto del Male nella duplice contrapposizione fra la falsa coscienza di Volseo e il sincero rimorso di Enrico II (*Come assolver mi vuoi, s'io mi condanno?*), e fra Volseo e il Coro, che contrastandogli con fermezza, battuta contro battuta (la classica *sticomitia*), assolve al ruolo di "retta coscienza" che scrosta sofismi e mistificazioni, distingue fra autoritarismo e autorevolezza, denuncia il marcio che si camuffa di verità.

Quanto a Tommaso il personaggio si affranca dalla ieratica posatezza del ruolo paradigmatico di santo nelle parole di intensa gioia e condivisa tenerezza scambiate con il principe Enrico suo discepolo nell'atto primo, e soprattutto nella parte finale della terza scena e nella quarta dell'atto secondo. Sdegno, ira, passione etica, acre ironia, sarcasmo vibrano qui nei versi messi in bocca a Becket. Le sequenze più intense sono quelle in cui, proprio nella consapevolezza della sconfitta imminente, l'altero giostrare dell'arcivescovo con Enrico e con Volseo corre sul conflagrare di

battute che hanno la misura breve ma icastica di due versi (*Da esilio incominciaro i miei trionfi, / la loro perfezion da morte avranno...*) o di un solo verso (*I miei nemici, amici miei ben scaltri...*), battute attraverso le quali l'autore lascia tragicamente aperto il conflitto reale-ideale come è nella terribile dialettica del vivere storico al di qua di ogni sublimazione fideistica, con tutto il peso del ripetersi inevitabile degli odi e degli errori umani. Il Coro infatti commenta, riferendosi a Volseo, mentre questi si allontana: *Partì l'astuta e ben larvata volpe. / Temo la tela rea ch'ordir ben seppe / contra te, buon pastor, or non compisca.*

Se Tommaso, difensore nella tragedia dei diritti della Chiesa di Roma e di quella locale contro le pretese del potere regio, è il santo che tutto accetta dalle mani di Dio fino a offrire la vita per Cristo e la *sposa a lui diletta* (la Chiesa), senza fare e farsi domande, perché, dogmaticamente e secondo una logica "altra", Dio è *l'autor, ch'a ben dispone il tutto e conduce a buon fin*, valori questi e certezze del gesuita/Scammacca che collocano Tommaso sul versante dell'Ideale e dell'esemplarità salvifica, attraverso gli altri personaggi l'uomo e l'intellettuale Scammacca indaga invece sottilmente il mondo storico e l'agire dei singoli, e la risposta in cui impatta è, con tipica sensibilità barocca, inquietante. Il Coro nel canto conclusivo, mentre lancia un ponte ideale fra la terra e il cielo, non fa che ribadire la distanza fra Dio e il peccatore: *O, fra Dio e 'l peccatore, alma e felice / riconciliatrice, / non misti andar fra gli uomini gli eroi, / ma gli angeli oggi hai fatto.* L'oggi marca l'eccezionalità dell'evento e della testimonianza di Tommaso, ma l'eccezione (*la santità*) conferma la norma del negativo (*il peccato*). Al di fuori della Fede (e dell'intervento della Grazia e della Provvidenza) la realtà rimane, per i limiti della natura umana, torbida e sfuggente. Nell'atto terzo, a Riccardo che definisce scellerato il proposito di Norberto (*Il fatto è scellerato, onde gradirlo / Dio non può; l'opre sante ei sol gradisce*), Tommaso aveva obiettato: *Scellerato è se guardi in quei che 'l fanno: / se in quel che 'l soffre, è glorioso e santo. In quei che 'l fanno è l'ipostasi perenne del Male, in quel che 'l soffre (il martire) si ricapitola il Mistero insondabile di Dio, in cui è celato anche il senso del nostro esistere, agire, soffrire nel mondo. Nessun "trionfalistico" dunque conformismo nell'io profondo dello Scammacca, ma una perplessità/rassegnazione nobilmente sconfortata.*