

ORTENSIO SCAMMACCA (1562?-1648)

AND THE JESUIT THEATRE.

A CRITICAL EDITION OF

Il TOMMASO IN LONDRA

by

Ziba Ahmadian

A thesis submitted in conformity with the requirements for the doctoral degree

Graduate department of Italian Studies

University of Toronto

© Copyright by Ziba Ahmadian (2013)

Ortensio Scammacca (1562?-1648) and the Jesuit Theatre. A critical edition of *Il Tommaso in Londra*

Ziba Ahmadian

Doctor of Philosophy

Italian Studies Department
University of Toronto

2013

Abstract

This thesis is a critical edition of *Il Tommaso in Londra*, a tragedy by Jesuit Father Ortensio Scammacca (Lentini 1562?-Palermo 1648). The play is contained within the twelfth edition of *Tragedie sacre e morali* (Palermo: Decio Cirillo, 1648). The purpose of the study is to expose Scammacca's dramaturgical contribution to Jesuit and post-Tridentine theatre by thoroughly analyzing *Il Tommaso in Londra*.

An excursus on the evolution of sacred drama from its origins to the theatre of the Jesuits elucidates the historical and poetic aspects of sacred tragedy as a theatrical genre. A historical review delves into the politico-cultural mood of sixteenth and seventeenth century Italy with regards to the Protestant Reformation. The socio-religious circumstances of Sicily, as well as the regulations imposed on the representations are also evaluated. Additionally, a lengthy discussion of the *Ratio Studiorum* (1599) and the *Spiritual Exercises* explores the declamations as a significant pedagogical method of the Jesuits, and opens the debate on Scammacca's theatre. Care is taken that the poet's motivation to compose a tragedy based on Thomas Becket's life does not go unnoticed. The study of *Il Tommaso in Londra* ends with an extensive philological note.

Scammacca's tragedies have previously been studied and evaluated by scholars such as D'Agata and Donzelli. Nevertheless, this assessment of *Il Tommaso in Londra* reveals the profoundness, richness, and deliberate artifice of Father Scammacca's dramas in view of the Counter-Reformation spirit. The study discloses a remarkably integrated historical play, and recognizes the poet as the most prominent playwright of the era.

Ortensio Scammacca (1562?-1648) and the Jesuit Theatre. A critical edition of *Il Tommaso in Londra*

Ziba Ahmadian

Doctor of Philosophy

Italian Studies Department
University of Toronto

2013

Abstract

The purpose of this thesis is to produce a critical edition of *Il Tommaso in Londra*, a tragedy composed by Jesuit Father Ortensio Scammacca (Lentini 1562?-Palermo 1648), and contained within the twelfth volume of *Tragedie sacre e morali* published in Palermo by Decio Cirillo, 1648. The only surviving copy of his fourteen volume collection is preserved at the Biblioteca Nazionale della Regione Siciliana in Palermo.

The analysis of Scammacca's plays in general and *Il Tommaso in Londra* in particular recognizes the author as the most prominent innovator of religious theatre in the post-Tridentine era. Hence, the intention of this study is to reveal the dramaturgic contribution of Father Scammacca to the Jesuit theatre. The tragedy fully reflects the Counter-reformation's spirit and can be considered --even in its own anachronism-- a play that shatters the fundamentals of the Lutheran Reformation.

Throughout this work, the emphasis is placed on the politico-religious aspect of *Il Tommaso in Londra*. An excursus on the sacred drama from the first days of its existence to the representations of the Jesuits, highlights the theatrical elements (performance, space, staging),

and allows for an in-depth study of the play. Care is taken to explain the poetic aspects of the sacred drama as a theatrical genre.

A historical review illustrates the politico-religious mood of Italy with reference to the Protestant Reformation. In addition, the socio-cultural circumstances of Sicily in view of the performances and the regulation imposed on theatre during the sixteenth and the seventeenth century are assessed.

An evaluation of the relation between church and state during the Middle Ages precedes the discussion of the Protestant reformations. A brief note on Thomas Becket and his relation with the church clarifies Scammacca's motivations in dedicating an entire tragedy to Becket.

A lengthy discussion on the Jesuits' pedagogical methods defines the progress of Jesuit performances during and after the Counter-Reformation with regards to the *Ratio Studiorum* 1599 and the *Spiritual Exercises* of Ignatius Loyola. Furthermore, the dramaturgic production of Scammacca, and *Il Tommaso in Londra* are discussed extensively followed by a philological and editorial note.

A meticulous examination of the publications reveals that the text of *Cristo nato*, another play of Scammacca, and one that was listed by Martino La Farina – Volume II, 59 – is missing. We have determined that the play has not been out-of-place, for the book is intact with no disruptions. The study confirms that Scammacca composed fifty-three tragedies, nine of which are missing including *Cristo nato*, the play that, at the time, was in the possession of La Farina, but which was subsequently neglected and remained unpublished.

The poet himself categorizes his plays as follows: 18 moral tragedies, 26 sacred tragedies, and *Il Tommaso in Londra*, which is not labeled as being of moral or of sacred themes. If one considers *Cristo nato* to be “sacred”, then 27 plays are clearly of a liturgical nature.

Traditionally, the sacred plays are of biblical origin or inspired by Christian legends; nevertheless, and probably due to their strong relation with the Church *Il Tommaso in Conturbia* and *Il Tommaso Moro* are both branded by Scammacca himself as “sacred”. The moral tragedies are in reality reproductions of the Greek tragedies, entirely reworked with supreme creativity to address the polemic intent against heresies and infidels.

There is no accurate biographical information on Ortensio Scammacca; his date of birth can be established between 1562 and 1565; his death is registered at the catalogue of the Jesuits in Palermo as 16 February 1648. The first biographical records on Scammacca have been collected by his contemporary Carlo Antonio Conversano (?-1690). A biographical study by D’Agata, determines that he was born in 1562. The poet was from a noble family, and in 1582, following his older brother he entered the Society of Jesus. Scammacca became a lecturer of literature as well as other disciplines of his time. His extraordinary talent and exceptional knowledge of the classical languages made him one of the most important interpreters of Holy Scripture.

In Scammacca’s poetry there is no hidden objective. The prevalent belief in his plays is purely pedagogical, and is intended to strengthen the Catholic faith of the audience through the audacious actions of the Christian hero. In his plays, Scammacca is concerned with critiquing his ancient predecessors for their inattentive actions and aims to correct them, while both the plot and the characters emphasize elements of violation, choice, and repentance.

A tragedy’s success depends on the profoundness of the effects awoken in the audience, rather than the topic. In this perspective, Scammacca’s talent to narrate the story so expertly as to reach his spectators was beyond that of many of his contemporaries.

The Aristotelian concepts of fear and pity, and the verisimilitude of the plot were perfect to the edifying end of Scammacca's pursuit. The passage from the fortune to the misfortune of the main character was the key element of the play, adding to the heroism of the protagonist's action in order to arouse both audience's compassion and fear.

Tragedy, according to Aristotle, must not be delightful nor must it have a happy ending, as these two qualities belong to the comedy. However, if a composition results in an appeal to the audience's compassion, then the play is most certainly a tragedy. At the same time, it was widely understood that tales of martyrs and saints should not be the subject of a tragedy, conceivably due to the fact that, according to Aristotle, the protagonist who falls into misfortune must be neither wicked nor innocent; the protagonist's wickedness could take away from the feelings of compassion, while seeing the virtuous disgraced or fallen into disaster could provoke feelings of anger against God. However, the faith gives God's men the belief that the torments of this world will be exchanged with glory in the next life; for this reason the martyr is overjoyed to confront the tyrant, and readily accepts any and all suffering that is inflicted upon him. In keeping with Aristotle's prescriptions, one might think that, if it is true that reaching martyrdom is the ultimate joy for a man of God, and then a happy ending for the martyr does not warrant the audience's feelings of enjoyment, but rather those of pain and compassion. Nevertheless, it is certain that staging of the suffering of Jesus or that of the Virgin Mary weeping at the foot of the cross for her tormented child moved and continues to move the soul profoundly. Such scenes induce feelings of deep emotion, leaving eyes wet with tears and hearts sore with pain; it overwhelms the arena with pity and brings tragedy to its highest end.

Scammacca's theatre benefits from the clarity and simplicity of the plots, which at the time were meant to facilitate communication with the different social classes, especially the

illiterates. In his plays, the debate scenes embody the entire tragedy, and yet each is presented in a masterfully ordered manner. That is perhaps the key point in Scammacca's style: the plays are not overloaded, as the episodic construction is plain. The various episodes are well connected and work closely together. Scammacca's dramatic strategy is to bring the central part of the play to the stage at its very beginning, such that by the time the second act starts, the viewer already has a clear idea of the injustice that has taken place. This was essential to capture the audience's attention, and engage it throughout the play. As the story develops the viewer is attached, excited, interested, and anxious until the crucial moment when he is relieved by the divine will.

Scammacca took it upon himself to take advantage of the pagan tragedies to praise the true God. The poet's passion for the theatre, his outstanding familiarity with the classical tragedies of Sophocles and Euripides and their qualities and particular characteristics - the hero with all his deeds, as well as his human and divine characteristics; the role of gods and of the places of religious practice in the plays; etc. - earned him from his contemporaries the nicknames "Sicilian Sophocles" and "New Euripides". These plays were focused on a single hero, marked by irregular and violent movements, bloodshed, and sorrow; yet every obstinate choice was part of a tragic accident, while providence worked through the desires and ambitions that govern human choices. The performance could capture the essence of human emotions and stage the divine grace mixed with the splendor of acting, charming music and the exquisiteness of stage settings.

Scammacca also created poems that were enriched with both historical facts and elements drawn from real experiences: full of life, capable of touching the audiences' souls. Staging a historical episode could definitely inspire the spectator, hence, the poet began to search for

events that mirrored the current reality. The story of Thomas Becket and Thomas More is the best examples of tragedies of this kind.

The evolution of Jesuit performances at the colleges was due especially to the formal recognition of the “declamations” as an important part of the award ceremony within the *Ratio Studiorum* (1599). Already twelve articles of the *Ratio Studiorum* concerning the declamations and performances were to guide the rectors of the colleges to discover talented students and to create, for the glory of God, miracles on the stage. The exceptional *curriculum* of Jesuits was based on a balance between the classics and theology, enhanced with courses on *eloquentia* aimed at dignifying the souls of the students. Performing with such an academic preparation was not difficult, as the recital became a part of the students’ life; the student was continuously trained by composing, declaiming and performing. By the time the student left the college, he was already an excellent instructor, a talented doctor, or a professor. He knew the classical languages flawlessly, could recite the Holy Scripture by heart, and thanks to years of exercising in the classroom and in front of the public, was perfectly able to improvise. In addition, he was perfectly able to write in full style, take to the stage a real performance, or compile public speeches. Moreover, the long hours of rigorous meditation and contemplation of the *Spiritual Exercises* had strengthened his faith, mental abilities, and virtues. The exercises were repeated so frequently that at times even the Jesuits themselves could not distinguish between dream and reality, whether they were undergoing some inner experience or observing some outer event. The transition was happening automatically, and the Jesuits were fully aware of their miraculous ability to arouse interest, passion and move men towards God. However, the most glorious moment in the history of Jesuit performances was when the *Ratio Studiorum* allowed fathers to practice with only minor restrictions. As a matter of fact, the volume exposes and promises a

balance between the norms already structured and the freedom to establish a definite plan with specific rules. Therefore, under certain circumstances the adaptations were allowed to respect the sensibility and comprehension of the viewer. The Jesuit drama, thanks to this flexibility, continued in its motion towards modernizing the representations with new elements: ancient history, Hebrew and Christian poems, Greek mythology, chivalric literature, Arab novels, and legends along with the socio-cultural and economic-political rhythm of the time. Nonetheless, the limitation of not having a female character on the scene or not allowing students to wear female costume represented a problem. Changes were necessary in order to easily incorporate into the Jesuit drama the principles of the Counter-Reformation, but also to make the representations delightful and exportable to other countries.

In the process of regularizing his plays, Scammacca submitted his compositions to Aristotelian rules, and the plays became technically similar to the classical tragedies. He introduced the unities of time, place and action into his plays; he started the tragedy with a prologue; limited the number of acts to five and developed them in such a flawless manner that he would cut redundancies and inadequate segments. In one act, he has his protagonist advise his other characters and comfort them, invoking God for their protection; when encountering a complication, he turns to the Greek style and leaves the part to the “messi”, “capitani”, o “consiglieri”.

The poet eliminates the intermezzos that lately had made their appearance even in tragedies. The intermezzos often emerged as new representations with new themes, usually at the end of acts. In comedies the intermezzos were used to entertain the audience, but in tragedies they were totally out of place, and caused great distraction from the original plot. Instead of

intermezzos, Scammacca introduced the chorus, and assigned a real part to it. The chorus sang praises, danced, performed according to the script, and communicated with the audience.

Meanwhile, the introduction of the supernatural occurs with the same mastery. The sudden arrival of the supernatural is extremely natural and happens precisely at the very moment when the spectator, full of anxiety and pain, has already witnessed all injustice, and suffered all brutalities together with the hero. The audience feels deeply the need for justice. Divine intervention, in the form of a miracle or divine vengeance, fills viewer with hope and joy, and strengthens his faith. Additionally, the author confirms the utility and effectiveness of his theatre and makes the audience reach his goals and value his passion, devotion and desires. Just so, Scammacca renders it quite natural that the hero is raised back from dead.

It seems that the regularization of the sacred texts in confront of the Christianization of the ancient tragedies would not be of the same degree of complexity. In effect what constitutes the heart of such work is the composition of the text and enriching it with sentiments and humanity such as love for a mother, desperation, passion or other concerns such as the Muslim conquests.

For the Christianization of the ancient tragedies, first of all, Scammacca had to eliminate the pagan identity of the classical tragedies. The procedure obviously required the complete paraphrasing of the ancient work. The reproduction had to be as close to the original as possible, and simultaneously be long enough to constitute five acts. The general cast of characters needed to be mediocre and imperfect; while the hero could not be other than a flawless Christian. Moreover, it was indispensable to consider an important part for the supernatural. Nonetheless, the playwright's real art consisted of something much more important, that is, the revival of the sacred drama.

The scholars unanimously confirm and this study also concludes that the sacred theatre had lost its popularity mainly for the repetitiveness of its topics. However, what most of the scholars did not openly acknowledge is that a tragedy of religious sentiment by itself does not move the viewer, not only because the martyrdom is a happy ending for the martyr, but because the hero is presented to the audience when he is already a perfect saint or at the final phase of the perfection. The viewer is completely excluded from the inner battle, emotions and the state of mind of the hero. A tragedy is successful when the viewer feels personally involved, able to recognize himself as part of the plot, and is allowed to participate directly in the adventures, in the suffering and in the sacrifice of the hero. Finding oneself in front of a saint, a divine creature, or a martyr, a hero who is pre-selected for his divine qualities and who offers his life to God, the viewer if not bored, appears indifferent, since the play lacks dramatic movement. D'Ancona and D'Agata observe that in the sacred tragedies, every artistic effect is being sacrificed in the presence of religious sentiment: the martyr confesses his faith, despite the tortures, threats, torments, or promises, though nothing moves him until his blood is wasted.

Conversely, on the Christian ground, there is always a battle between the soul and the material world; what makes the Christian life marvelous is this battle: the will and the choice of Christian to keep himself removed from his natural inclinations, and from material temptation. The Church's control and earlier playwrights' incapacity to stage this choice had made representations almost a useless show.

Undoubtedly, one of the aspects of the theatre of Scammacca that differentiates it from the work of other playwrights, and puts him in an absolutely prominent position, consists in the "humanization" of the liturgical theatre. In *Il Tommaso in Londra*, it is the King's counselor who provokes Henry's ire. The King's trusted friend turns his back to power and fortune, and kneels

down before the Pope, sacrificing himself for his beliefs. Thomas is not deprived of wrongdoings and defects, but the dramatist knows how to inculcate in his viewer the religious fervor of his main character.

Even, the King himself is a man of faith, and the audience feels his passion, when he desperately and sincerely prays. Nonetheless, Scammacca depicts the King's ire as sinful, as his emotions threaten the peace of his own reign. Other characters with different roles continue to move and talk around the protagonist, whether for fear or faith, though they are real and tangible. The human aspect of the representation invades the stage and the spectator finds himself in the hero's skin.

The ancient manuscripts concerning the classical theatre do not provide information on staging, much less on the training of actors and their preparation for the stage. Consequently, staging art and stage direction must be understood from words and situations within the Classical theatrical conventions. Hence, the documents concerning the performing arts confirm the regular use of masks, which allowed actors to personify different characters, and to become even a god or an animal. Nevertheless, reliable sources confirm the formation and proper training of Jesuits in performing, and staging.

Undoubtedly, Jesuit architects and designers contributed enormously to the staging of dramas. The new art flourished later by priests whose desire was to show things clearly and distinctly, and to play with light, produce shadow, and use the dark to create mystery, maestros, and only leave the splendor visible, thus leaving the rest to the viewer's imagination.

Hence, at the beginning of the XVII century, during the time of Scammacca in Sicily still there was no theatre in terms of a structure purposely built for performances. The related documents today confirm that representations took place at the Church of Santa Maria la Pinta,

the Church of Lo Spasimo, sometimes at the Corte Pretoriana or even at the hospital. For instance, *Amira*, the first tragedy composed by Father Scammacca, an imitation of Sophocles' *Antigone*, was staged on 7 January 1618 at the Hospital of Catania. Martino La Farina concludes his introduction - dated 22 April 1633, Volume 5 - wishing that hopefully some gentile spirits would build (an edifice) similar to the way they were built in ancient times: with their own wealth, and if not of stones at least of wood, a structure that would help the representations.

The introduction by La Farina is the only reliable document available to us today to reconstruct the scenes and to understand how Father Scammacca staged his plays. The tragic apparatus was made up of three equally important parts: costumes, stage and the floor where the audience would be arranged. In Sicily the technique of changing the scenery was still in its first steps and the use of theater drapes or stage curtains were yet to come; a scene had one-point perspective scenery magnificently painted according to the plot. The rest had to be artificial to create a feeling of maestros, such as the trees, and flowers when the scene had to show a forest. La Farina totally excluded the use of the “real”, for it reduced the splendor and magnificence of the spectacle.

The costume, the equipment, the ornaments and anything essential on the stage to wear or use had to be exceptionally sumptuous. Bright colors and gleams were recommended on fabrics. Similarly, the use of silver-coated paper was incorporated into the props in a way that could have been highlighted at sight. The sword, the cross, the cane, made of wood or paper had to be silver coated to represent the real. The angels had to dress in platinum color, while Satan and demons had to be dressed in the different and special way. Great care was required for the characters, their nations and parts; everyone had to be dressed accordingly and respectfully out of the ordinary to incite wonder and delight, lest the element of enchantment and marvel be lost. The

same rule would apply to the costume of authorities, pontiffs or bishops; no character or nothing had to be left to the ordinary, instead each was highlighted with radiance, and majesty of the specific time.

Il Tommaso in Londra, following the Greek model, begins with a prologue; that is a part of the first act. Scammacca's style is to pronounce the peak at the beginning, and connect the viewer to the "knot" almost immediately. Nonetheless, the breathtaking is always reserved last scene: the appearance of the supernatural, the miracle and the sorrowfulness of the antagonist relief the audience, and fulfill the dramatist's efforts. Lastly, the Chorus, made up of "pretoriani" or King's guards, chants to Saint George.

The tragedy portrays the conflict between Thomas Becket (ca. 1118-1170), and Henry II of England (1133-1189) over the rights and privileges of the Church. Henry, King of England intends to reach his Parliament to approve the laws that would reduce ecclesiastical independence and consequently extend his own authority. Amongst his ministers, Thomas is the only one to contest such laws. His opposition provokes the King's rage. The Prince too defends Thomas. The King decides to punish them both by means of incarceration. Richard, in charge of taking the prince into the custody, claims that he was assaulted by the prince himself in an attempt to free Thomas. Henry is outraged with Richard for daring to indict the future king. Yet, full of indignation and ire, Henry demands further investigation. All guards allegedly blame Richard for his dishonesty. Richard is about to be punished for the offence; yet he draws attention to his wounded face, and begs the King, in view of his loyalty and his services to the Monarch, to grant him a final opportunity to prove his innocence by querying the prince himself. Henry gives Richard another chance to confess; Richard replies: "If it was not the prince to take the pastor away from me, then it must have been an angel sent by God, and those young strong

men with a celestial splendor were spirits who took him and gave me what I didn't want". "Now I come to hope that whoever wounded me because of my fidelity to the King, come forward to prove my innocence." Lucio who was directed to bring the prince, comes back alone: the gates are broken and the cell is exposed with no guards around. Henry is disgusted to hear all the childish nonsense about miracles. The chorus praises God and prays for another miracle. Henry is still disbelieving, and here is the marvel that proves Richard's innocence: appear an immense light and other people, a captain with two men on his sides who seem to be the two freed prisoners. Saint George appeals to Henry to listen to God's message. Henry must be obliging to God, and not conceited like Lucifer. God's will is that Thomas move to a foreign land, so that with experience Henry may tell between a real pastor and a deceitful one. Thomas advises the King to repent. Saint George has revealed to Henry the harm that he was about to carry out upon the Church and warns him about the eternal torments of Hell. With a contrite heart, the King is remorsefully brought to tears for his arrogance against Christ's law.

Il Tommaso in Londra is composed in hendecasyllable verse with no rhymes, and in the form of colloquial speech. The play, in five Acts, is preceded by a dedication dated 20 August 1648 from Filadelfo Mugnòs to Don Antonio Bicchet, according to Mugnòs, a descendant of Thomas Becket; follows the synopsis, the list of characters, the scene, the chorus and the part assigned to it as well as the characters that makes the prologue.

The metric form of the composition is Baroque, a metric form which is preserved in order to not misrepresent the linguistic choices and style of the author. Attention is paid to render the text comprehensive to the readers, applying the modern graphic and punctuation. In most cases, words were purposely left unchanged, to maintain the rhythm, although the words are not exactly

the same as those of today's Italian standard, as the passages corresponded to the refined taste of the time.

Throughout the philological and transcription process, several volumes were extremely beneficial: the Academy of the Crusca Encyclopedia; Zingarelli's Dictionary; Domenica Donzelli's critical edition of Scammacca's *Il Tommaso in Conturbia Tragedia Sacra*, the only existing critical edition of the playwright's works; Mario Bettini's *Il Rubeno. Ilarotragedia satiro pastorale*; and the *Tragedie* of Federico Della Valle. Additionally, the *Manuale di Filologia Italiana* of Armando Balduino, and *Breve Storia della Lingua Italiana* by Bruno Migliorini have also proved to be greatly valuable for the completion of this project.

a) Signs and graphics

- The text is edited according to modern Italian as the “v” carrying the vowel value is replaced with the “u” (*utile, uscissero, un*); meanwhile the “u” carrying the consonant value is substituted with “v” (*servitù, favori, arcivescovo*).
- The ampersand (&) is loosened and written in its Italian form *e* (before a consonant) and *ed* (before a vowel); also the conjunction *et* is transcribed as *ed*.
- The etymological “h” at the beginning or in the middle of the word is eliminated (*haueui/avevi, hvomo/uomo, hospite/ospite, hoggi/oggi, monarcha/ monarca, Christo/Cristo, lethargo/letargo*).
- The intervocalic “t” is replaced with “z”, for it is systematical use in the text. It is accepted *anunziare* instead of *anuntiare*; *invenzioni* for *inuentioni*; thus *azione* instead of *attione*.
- For the transcription of consonants and double letter-words, and especially in view of uncertainties, the Italian standard is adapted: *essequir/eseguir, commun/comune*,

invitto/invito. Also the orthographical choices of the author are maintained: *egli/ei*, *prenze/prence*, *istesso/stesso*. The letter “*i*” diacritical after *gl* is introduced: *figlo/figlio*, *periglo/periglio*; though due to its graphical value which does not affect the number of syllables of the verse it is opted to eliminate “*i*” in *Giesù*.

- The “*f*” in *fia* (*sia*) is eliminated to avoid any possible confusion caused by typical sixteenth century use. Yet the plural of “*ii*” in words such as *proprii*, *beneficii*, *varii*, *principii* is preserved.

b) Division of words

For the forms, especially adverbs that are unified or separated, the text presents great uncertainty. Thus, it was decided to preserve such forms with no change in oscillation, avoiding any ambiguity such as: *più tosto/piuttosto*, *di anzi/dinnazi*, *e pur/eppur*. The graphical negative form of *ned’egli* (né egli), in its only appearance within the text is maintained as well (IV.3:141).

c) Accents

The stress on words is standardized according to the modern practice. The forms such as *hò*, *hà*, *hài*, *fà*, *quì*, *ò*, *à*, *su* (preposition) are eliminated. Thus, it is preserved or reconstructed on *sì* when carrying the affirmative value or equivalent of comparative particle *così*.

Due to the various purposes and meanings of apocopate or monosyllabic, frequently used in the text, each is edited, as below:

de’ = [egli] deve	fé = [egli] fece	vo = [io] vado
dèi = [gli] dei	fé = [la] fede	vo’ = [io] voglio
dèi = [tu] devi	féi = [io] feci	vòi = [tu] vuoi
dèn = [essi] devono	fo = [io] faccio	
diè = [egli] diede	i’ = io	

Particular attention is paid to the element *che*, due to its diverse functions within the speech; only its stressed forms maintained in specific cases, while unaccented as a conjunction pronoun.

The form of some words loaded with distinctive value such as (*giudici/giudici*, *benefici/benefici*) is preserved, while the diaeresis is introduced for the need of the verse (*sciēza*, *perdiziōn*, *presunziōn*, *sapiēza*).

d) Elision, apocopate and aphaeresis

These interventions were necessary to regularize the recurring phenomenon within the text. Nevertheless, due to the recurrence and the complexity of elision and apocopate, it is preferred not to interfere with the graphical choices of the author. Thus, the apostrophes are preserved even in singular cases such as: *c'ha'*, *ch'io*, *ch'ellè*, *da'baroni*, *gl'aspri*, *contr'ogni*, *ogn'[h]uomo*, *avenut'[h]oggi*, etc. Some interventions are also necessary, though in extremely rare cases to make certain adjustment by today's language conventions such as: *ben'io* (rewritten *ben io*), *ritrovar'hauessi* [*ritrovar avessi*], *vn'huõ* [*un uom*], *tal'è* [*tal è*], etc., as well as in the case of the aphaeresis: in *e 'l*, *che 'l*.

e) Combined prepositions

Extreme caution is taken not to arbitrarily alternate the division and the links among the combined prepositions: *da l'ira*, *co' pugni*, *co' calci*, *co' fatti*. Some modifications are made in *al'incontro/a l'incontro*, *al'huomo/a l'huomo*, *al'assemblea/a l'assemblea*.

f) Abbreviations

The abbreviations frequently occurring within the text are loosened, as each does not represent an independent choice of the copyist: *tāta/tanta*, *nō bē/non ben*, *cōuiē/convien*,

annũtia/annunzia, evidẽza/evidenza, quãtũque/quantunque, cõpagni/compagni, hãno/hanno, lũgo/lungo. Yet, some abbreviation in titles is maintained.

g) Use of lower cases

For the application of lower cases, commonly used within the text as it was prevalent form being used during the sixteenth century, the modern criterion is followed. Thus, the upper case at the beginning of each verse is eliminated as well as its any other purely mechanical appearance with no grammatical justification. The *cursum honorum* (re, monarca, principe, pastore, etc.) is changed to the lower case, except in precise antonomastic cases. The word *Siniscalco* is preferred in the upper case when meant for the character's name, and lower case in few cases as a common name. The upper case is used for the words such as *Dio/Iddio/Cristo*, or any other appellative (Rege, Padre) or part of the speech referred to them (Tu, Lui, Suo).

h) Punctuation

Great care is taken to preserve Scammacca's choices. Nevertheless some modifications, according to modern conventions, are necessary, in the case of commas and semicolons to disambiguate the meaning of some sentences.

i) Name of characters

Following the modern criteria, the etymological 'h' in some English names such as Thomas, Henry, Theobald is removed. Some others such as Ruberto/Rubberto are uniformed, adopting the form Ruberto as there is no advantage in the reproduction of the form used in the sixteenth-century fashion, and it may be confused with graphical characteristics.

j) Editorial criteria

For the convenience of the reader, and to facilitate the examination of the text, the scenes preceded by the list of characters are numbered, as well as verses starting from one at the

beginning of each Act. Yet, the giro, rigiro, stanza at the end of each Act is numbered from one. Some verses composed in different meters are recognized by indent to respect the author's intention, and also for more visual clarity, thus distinguishing them from the hendecasyllables.

INDICE

Premessa	1
NOTA CRITICA	
CAPITOLO 1: Il teatro sacro	
1.1 Cenni di storia del teatro sacro	4
1.2 La chiesa e il teatro: proibizioni, censura, inquisizione	28
1.3 La situazione socio-culturale in Sicilia al tempo dello Scammacca	37
CAPITOLO 2: La Riforma Protestante	
2.1 Il rapporto tra stato e chiesa durante il medioevo	42
2.2 La Riforma protestante e la Riforma cattolica	45
2.3 Thomas Becket (1120-1170)	59
2.4 Il legame tra Thomas Becket, Chiesa Cattolica e Controriforma	72
CAPITOLO 3: La Società di Gesù	
3.1 Ignazio di Loyola e la Compagnia di Gesù	74
3.2 Le attività pedagogiche della società e l'evangelizzazione	78
3.3 La diffusione e la difesa del cattolicesimo	81
3.4 I gesuiti al Concilio di Trento	84
3.5 Padre Jerónimo Nadal e il primo collegio a Messina	88
3.6 Collegio di Mamertino di Messina, e le attività di declamazione	90
3.7 La <i>Ratio Studiorum</i> (1586-91 e 1599)	95

CAPITOLO 4: Il teatro gesuita

4.1 Inizi del teatro dei gesuiti	99
4.2 Il teatro dei gesuiti come teatro di “formazione”	107
4.3 Gli <i>Esercizi Spirituali</i> : “La chiave del teatro gesuita”	112
4.4 Il teatro gesuita: l’adattamento ai costumi e alle lingue locali	119
4.5 L’allestimento scenico del teatro gesuita	123
4.6 Il teatro europeo	130

CAPITOLO 5: Ortensio Scammacca

5.1 Riferimenti biografici su Ortensio Scammacca	135
5.2 Il teatro di Ortensio Scammacca: la produzione drammaturgica dello Scammacca	139
5.3 Le caratteristiche delle tragedie scammacciane	145
5.4 La classicizzazione dei testi sacri	151
5.5 La cristianizzazione dei testi classici	155

CAPITOLO 6: Il *Tommaso in Londra*

6.1 Premessa	159
6.2 La struttura esteriore e la metrica	161
6.3 L’aspetto storico	174
6.4 Le dimensioni politiche della tragedia	175
6.5 Altre tematiche ed analisi dettagliata	177

NOTA FILOLOGICA

7.1 Il <i>Tommaso in Londra</i> , descrizione dei testimoni	181
---	-----

7.2 Il testo-base	188
7.3 Criteri di trascrizione	188
7.4 Testo del <i>Tommaso in Londra</i>	195

BIBLIOGRAFIA

8.1 Opere dello Scammacca	275
8.2 Opere citate	275

PREMESSA

Lo scopo di questa tesi è di preparare un'edizione critica del *Tommaso in Londra*, tragedia del padre gesuita Ortensio Scammacca (Lentini 1562?-Palermo 1648), pubblicata a Palermo, per Decio Cirillo nel volume dodicesimo, uscito postumo nel 1648. La presente edizione critica sarà preceduta da una nota critica, il cui scopo è di inquadrare l'opera dello Scammacca nell'ambiente socio-storico-culturale-religioso in Sicilia e più generalmente in Italia tra la seconda metà del '500 e la prima metà del '600, ma soprattutto in riferimento ai dettami della Controriforma e alle regole della Compagnia di Gesù. Infatti, la breve biografia del padre lentinese e l'analisi del *Tommaso in Londra* sono preceduti da una lunga discussione sul sistema educativo dei gesuiti e sul suo rapporto con gli insegnamenti della Controriforma. In considerazione anche della sua vasta produzione di tragedie sacre e morali, lo Scammacca è, senza ombra di dubbio, il maggior rappresentante del teatro gesuita ed uno degli autori più vicini allo spirito della Controriforma. In particolare, *Il Tommaso in Londra* (ma anche il *Tommaso in Conturbia* e il *Tommaso Moro*) riflette perfettamente le idee della Controriforma e può essere considerato, sia pur nel suo anacronismo, come un'opera che ribatte, punto per punto, molti elementi della riforma luterana. E la nostra analisi del *Tommaso in Londra* metterà in risalto soprattutto quest'aspetto politico-religioso.

La presente edizione critica del *Tommaso in Londra* ci servirà quindi come pretesto per la rivalutazione del teatro post-tridentino e delle rappresentazioni gesuitiche nell'epoca della Controriforma. Dopo un veloce excursus sul percorso del teatro sacro, dai suoi primi giorni fino alla nascita delle rappresentazioni gesuitiche – in cui si metterà l'enfasi su quegli elementi teatrali che rendono possibile anche in chiesa una

rappresentazione drammatica (recita, spazio, allestimento, costumi di scena, musica ed eventuali effetti scenici) – e partendo dagli studi dei vari Luigi Natoli, Beatrice D’Agata, Salvatore Mistretta, Domenica Donzelli, Michela Sacco Messineo e Salvatore Bancheri – i quali hanno studiato il teatro scammacchiano da diverse prospettive, mettendo anche in luce diversi aspetti del vasto teatro gesuitico – nel nostro lavoro si correggeranno alcune sviste sulla collazione delle opere del padre gesuita e si porteranno alla luce ulteriori informazioni. Si esploreranno le ragioni che hanno portato lo Scammacca a scegliere Thomas Becket come protagonista della sua tragedia proprio nei tempi più turbolenti della storia della chiesa e si farà una analisi del *Tommaso in Londra*. Il tutto sarà preceduto da una disamina della situazione storico-culturale al tempo dello Scammacca e delle regole che governavano la *Societas Jesu* e il primo collegio gesuita in Sicilia. Intendiamo, inoltre, discutere lo sviluppo, i fini spirituali e le dimensioni politiche della tragedia nell’ambito del teatro religioso post-tridentino. Non mancheremo, naturalmente, di chiarire gli aspetti storici e poetici della tragedia sacra come genere teatrale.

Alla nota critica seguirà una consueta nota filologica – completa di descrizione dei testimoni e del testo base, criteri di trascrizione– ed infine il testo della tragedia. La bibliografia, con le sue opere primarie e secondarie, terminerà il presente lavoro.

Nota Critica

CAPITOLO 1

Il teatro sacro

Con questo capitolo ci si prefigge di rivisitare la storia del teatro sacro dalle sue origini fino ai tempi dello Scammacca. È necessario, pertanto, tornare indietro nei secoli e analizzarne l'evoluzione, “con altri occhi”. Tale sguardo evidenzierà, innanzitutto, il percorso del teatro sacro e, soprattutto, le sue dimensioni politiche, come parte inseparabile dallo stesso. Si esaminerà come, nel corso dei secoli, siano state incorporate nel teatro nuove tematiche, di cui alcune addirittura di tipo amoroso, e come i drammaturghi, ricorrendo ad elementi fantastici, ad angeli o al soprannaturale esaltassero l'aspetto sacro. Oggetto della nostra discussione sarà anche il concetto di tragedia cristiana, che potrà avere una soluzione tragica (dal punto di vista dello spettatore) o a fine lieto (dal punto di vista del martire).

In questo capitolo si esamineranno, inoltre, gli eventi storici che portarono alla Riforma e alla Controriforma. Tale esame è indispensabile per comprendere l'ideologia della Compagnia di Gesù che è alla base del teatro dei gesuiti.

Naturalmente, per poter meglio apprezzare le scelte dello Scammacca, sarà necessario presentare il personaggio storico di Thomas Becket.

1.1 Cenni di storia del teatro sacro

Alla fine del secondo secolo, nel *De Spectaculis* Tertulliano condanna il teatro come immorale, in quanto erano spesso messe in scena delle oscenità, con donne di facili costumi che recitavano al posto delle attrici. Decimo Giunio Giovenale (54/65–c. 140 d.C.), scrive Attisani, accusava “il popolo romano di ridursi a chiedere due sole cose:

pane e giochi del circo (*panem et circenses*)”; Marziale (c. 40–104 d.C.) si fa beffa del fanatismo pseudo sportivo del pubblico, ma esalta l’arte finissima del mimo Paride (58). Agli occhi della Chiesa il teatro classico apparso legato al paganesimo e bisognava eliminarlo:

Il Concilio di Cartagine del 198 scomunicò quelli che in giorno di festa solenne fossero intervenuti agli spettacoli, invece di andare agli uffizi della chiesa. Il concilio d’Elvira celebrato dopo il 300 proibì alle cristiane di sposare i commedianti, e l’esercizio dell’arte d’auriga e di pantomimo. Quello di Cartagine del 314 separò dalla comunione de’ fedeli quelli che guidavano carri nel circo, e le altre persone da teatro; altrettanto nell’istesso anno decretò il concilio d’Arles, ed in quello tenuto nel 317 escluse dalla comunione cattolica gl’istrioni, i saltatori, i commedianti, finché esercitavano tale professione. (Moroni 167)

Documenti relativi ai sermoni del vescovo di Batna, Giacomo di Sarug (451-521), confermano l’esistenza di un teatro sacro ben attivo all’epoca. I sermoni di Giacomo richiedevano la presenza del coro, l’affidamento del ruolo femminile ad attori maschi ed un palcoscenico di pietra. Come afferma Christine Schnusenberg, il vescovo di Sarug, nonostante si rendesse conto che molti andavano a vedere queste rappresentazioni non per spirito religioso ma per divertirsi, era dell’opinione che gli spettacoli dovessero tenersi ancora in chiesa:

Those Christians who prefer to go to the theatre answer the bishop that they are not going to the shows in order to believe but rather in order to laugh because they themselves are not deceived by the fabrications and delusions of the myths displayed on the stage by the daemons. However, despite these arguments, Jacob of Serugh continues to preach: “Let their meeting place be here (in the Church).” (Schnusenberg 34)

Le rappresentazioni liturgiche erano allestite in chiesa anche se non sempre davanti all’altare centrale, ma a quelli laterali. Esse nacquero indipendentemente dal teatro pagano e non ne imitarono le tecniche. In seguito, poiché questi spettacoli interferivano con le attività quotidiane degli ecclesiastici e si allontanavano dallo spirito religioso, sembrò inevitabile portarli fuori dal sacro. L’allontanamento dal sacro è anche dovuto alle difficoltà o meglio all’impossibilità di rappresentare i miracoli

eucaristici e la crocifissione, in quanto si desiderava non una semplice commemorazione della passione di Cristo, ma una ripetizione vera e dolorosa, e forse anche sanguinosa, della sofferenza di Cristo sulla scena (Young 84-85).

Le rappresentazioni sacre, iniziate proprio a Roma, si estesero in tutta l'Europa occidentale, grazie alla celebrazione della *missa* e delle *horæ canonicæ*¹. La celebrazione della messa, dall'*introitus* fino all'atto centrale della consacrazione del pane e del vino, dalla comunione al congedo, è stata per secoli ed è ancora oggi una rappresentazione mimica (da un punto di vista profano) dell'atto sacrificale di Cristo. Le *horæ canonicæ*, invece, prive di qualunque atto che potesse essere imitazione delle azioni di Cristo, furono semplicemente esercizi devozionali di gruppi di monaci e diventavano celebrazioni liturgiche di storie bibliche, in cui le immagini e i riferimenti erano dettati dalle preferenze locali. Per ovvi motivi di orari, solo gli ecclesiastici potevano assistere a tutti i nove servizi (*Matutinum* alle 4.00; *Laudes* all'alba, *Prima* alle 6.00; *Tertia* alle 9.00, *Missa*, *Sexta* 12.00, *Nona* alle 15.00, *Vesperæ* al tramonto, *Completorium* prima di coricarsi), mentre i fedeli, in base alla loro disponibilità, potevano partecipare solo ad alcuni di essi. A partire dal IV secolo, delle ore canoniche rimasero solo quelle della vigilia di Pasqua e della vigilia di Natale, essendo state incorporate rispettivamente durante la parte introduttiva della messa di Pasqua e di Natale.

Tuttavia, per quasi 400 anni, dalla fine del teatro romano (ca.530 A.D.) fino all'apparizione del *Quem quaeritis* (ca. 930 A.D.), gli spettacoli sacri scomparvero, molto probabilmente a causa dell'opposizione dei padri della Chiesa tra cui Sant'Ambrogio (339/340-397) e Sant'Agostino (354-430), i quali criticarono severamente il teatro, gli

¹ Nel 525 San. Benedetto compose il primo ufficio di preghiera delle ore.

istrioni e i mimi e continuarono a maledire “il fascino che lo spettacolo esercita sul clero e le classi più elevate” (Attisani 59). Come sostiene Schnusenberg, il conflitto era probabilmente nato dalla differenza tra il mondo della *Romanitas* con tanti dei e quello della *Christianitas*, che considerava gli dèi romani: “by non means dead objects but rather apostate angels who, it was thought, had deceived and mislead poets, mythologists and rulers and had perverted the whole order of creation” (11).

Nel 591, periodo di formazione della fisionomia dottrinale della Chiesa, un cronista greco definisce la messa *theàtricon mistèrion*, rappresentazione della vita, passione, morte e resurrezione di Gesù Cristo. Attisani sostiene che la chiesa, come il teatro, è un luogo per unirsi; l’edificio sacro dei cristiani è un “teatro che unisce”. Il termine latino *religio* deriva dal verbo *religare* che significa unire; spesso l’affermazione dei valori della fede avviene per mezzo di simboli (il cui significato è ciò che unisce, mentre *diabolos* è ciò che divide):

La condanna del teatro è probabilmente motivata anche dal fatto che la Chiesa ha impostato la propria esistenza sociale interpretando e inglobando il teatro, e deve perciò affermare il valore assoluto e unico della propria interpretazione. (Attisani 59)

Tuttavia, per i padri della chiesa, l’arte, senza un legame con la divinità, dentro o fuori gli edifici sacri, non ha un valore pedagogico. Inoltre, il cattolicesimo doveva manifestare il proprio potere, sentendosi continuamente minacciato ora dagli eretici, ora dal paganesimo, ora dal potere temporale. In questa lotta, esso doveva continuamente ricorrere, oltre alle guerre, al “bene comune”, alla “fede”, per poi distruggere le tracce del paganesimo, lasciando soltanto quello che gli conveniva, ciò che l’avrebbe aiutato a provare di essere nel “giusto”. Così, l’edificio della chiesa poté per secoli raccogliere i fedeli per la celebrazione dei sacramenti; esso aveva, ed ha tuttora, diverse funzioni; è il luogo in cui avvengono diverse azioni collettive o singole; è il luogo di ascolto, visione e

meditazione, ma anche di dialogo e confessione. Attisani conferma che “la chiesa è per i cristiani piazza e teatro, tempio e museo d’arte, scuola e luogo di raccoglimento; tutto questo insieme” (60).

Il teatro ed i suoi attori professionisti vengono del tutto emarginati per secoli; gli istrioni, mimi o giullari sono costretti a sopravvivere all’ombra dei ricchi, prestando il proprio servizio in occasioni particolari, feste e celebrazioni. L’individualità dell’artista rimane per secoli nell’anonimato in quanto, come afferma San Tommaso d’Aquino, “non torna a lode dell’artefice l’intenzione con la quale compie l’opera sua: ma solo la qualità dell’opera che egli compie” (Attisani 60).

Nel frattempo, come sostiene ancora Attisani, la cristianità trae enormemente dalla cultura pagana, nei suoi simboli e nella sua liturgia; il Natale è sovrapposto ai Saturnali; la Pasqua alla celebrazione della primavera; la resurrezione ricorda Dionisio (61). Non possiamo, comunque, negare che la chiesa diventa il luogo del teatro sacro e, allo stesso tempo, di quello profano, adottandone temi, simboli e personaggi.

Per secoli, le rappresentazioni della vita di Cristo e le sue lezioni sulla salvezza hanno continuato ad essere l’unica trama delle rappresentazioni; le storie sull’incarnazione, vita, passione, resurrezione ed ascensione del Salvatore costituiscono argomenti costanti di lavori teatrali. Amalario (c775-c850), vescovo di Metz, nel suo *Missae Ecpositionis Codex I et II* parla di quattro suddivisioni della messa, gettando le basi per un nuovo dramma liturgico: 1) *Introitus*: incarnazione e seconda venuta di Cristo; 2) *Lectio*: vita e miracoli di Cristo; 3) *Offertorium*: passione di Cristo; 4) *Confractio-Benedictio*: resurrezione ed ascensione di Cristo.

L'*Introitus* comprende gli eventi storici della vita di Cristo, dalla nascita ed a Betlemme fino a Betania. Il *Lectio*, con un fine didattico e con “form and beauty through symmetric structures and representations” (Schnusenberg 276), mette in scena Mosè che rappresenta il Vecchio Testamento e che è *figura Christi*. L'*Offertium* mette in scena il sacrificio del Vecchio Testamento e prepara la scena al sacrificio di Cristo che è, al tempo stesso, anche il sacrificio della comunità cristiana e della Chiesa. Il *Confractio et Benedictio* è dedicato alla resurrezione, la cui scena principale è quella della tomba vuota. La *Patena* del *Confractio et Benedictio*, ovvero la prima parte che riportiamo qui di seguito, ci aiuterà a capire meglio il commento di Karl Young che segue la citazione latina:

Hoc officium ad memoriam ducit devotissimus mentes, quae se ipsas praesentaverunt in exequiis sepultura Domini. Praesentantibus se sanctis mulieribus ad sepulchrum Domini, inveniunt spiritum redisse ad corpus, et angelorum visionem circa sepulchrum, ad adnuntiant apostolis quae viderant. (Schnusenberg 340)

Karl Young ricorda che le rappresentazioni di Amalario ebbero riscontri negativi a causa degli adattamenti dell'autore alle concezioni liturgiche, alle interpretazioni simboliche e allegoriche della messa:

The occurrences in the Mass do not represent the biographical events in so simple and orderly a sequence as this. A single liturgical piece, for example, may be required to indicate events in two separate biographical periods. Thus the *Gloria in excelsis*, which falls within the part of the service representing events before the entry into Jerusalem, is said actually to symbolize the joyous reception of Christ and the saints into heaven after the Resurrection. The officiants, moreover, do not consistently represent always the same persons. The deacon and subdeacon are understood to be sometimes the prophets, and sometimes the disciples; and the subdeacon may be regarded as the symbol of the disciples, of Joseph of Arimathea, or of the women at the foot of the cross. (82)

La riforma dei benedettini – il monastero di Montecassino è stato fondato nel 525 – dà un approccio nuovo al teatro. I benedettini erano ben consci delle possibilità offerte dal teatro e per questo, nelle loro abbazie si studiava musica e teatro. Nel monastero benedettino di San Gallo invece le rappresentazioni seguono un altro percorso. Nokter

Balbulus (840-912), Tuotilo (850-915), Ratperto (m. 890 circa) e Hartmann (abate c. 922-925) lasciano dei documenti come evidenza dell'esistenza di composizioni teatrali. Nokter ci informa dei primi adattamenti, dalle *sequenze* di testi liturgici ai melismi delle *jubilationes*. I documenti fanno risalire a Tuotilo la diffusione dei *tropi*, l'ampliamento dei canti e delle melodie gregoriane, tra l'altro non liturgici con melodie adattate al nuovo testo. I *tropi* e le *sequenze* dei monaci musicisti si moltiplicano in diverse forme e nascono dialoghi e melodie originali.

Ciò che avviene a San Gallo ed il lavoro dei monaci nel campo teatrale portano a una trasformazione profonda nella rappresentazione liturgica; cambia la visione sul teatro e, seppure ancora in fase di sperimentazione, lo fa salire a un livello più alto, più umano e più popolare. Il primo di questi *tropi* è il *Quem quaeritis?*, attribuito a Tuotilo, in cui si svolge un breve dialogo tra l'angelo che custodisce la tomba di Cristo e la Maddalena e le donne che si erano recate al sepolcro. Tuttavia dovranno passare anni prima che vengano introdotti sulla scena Gesù nell'orto e la Maddalena. Il *Quem quaeritis?* nasce nel monastero di Fleury (930), ma certamente non come una rappresentazione rivolta al pubblico, bensì a un gruppo di monaci. Tuotilo ed i suoi confratelli a San Gallo, probabilmente senza rendersi conto, gettano le basi per un teatro che più avanti sarà riconosciuto nel dramma liturgico. Il dramma liturgico esce dalla sua forma "ascoltata e percepita" e viene "rappresentato". Il *Quem quaeritis?* poteva essere teatro, nel senso più completo, grazie alla sua impostazione, scelta di costumi, accessori, atmosfera scenica, musica, e infine ovviamente perché recitato davanti al pubblico. "Il *Quem quaeritis?* esiste in circa quattrocento stesure", sostiene Attisani; se vogliamo considerarlo una probabile causa nell'evoluzione del dramma liturgico, dovremo distinguere tra le sue

tappe di sviluppo: una volta quando tra i personaggi intervengono gli apostoli Pietro e Giovanni ed al coro viene affidata una funzione narrativa; e un'altra volta quando appare Cristo che parla con Maddalena e altri personaggi come l'ebreo ed Erode (65). Cambiano, nel frattempo, anche le occasioni per le rappresentazioni nelle varie abbazie, che molto probabilmente si scambiano testi, costumi ed accessori scenici.

Si hanno esempi di teatro sacro anche in conventi femminili, come quello sassone di Gandersheim, dove Rosvita (Roswitha o Hortsvitha, c. 935-973) compose le sue opere: *Galicano*, *Dulcizio*, *Callimaco*, *Abramo*, *Panunzio* e *Sapienza*. Si tratta di rappresentazioni drammatiche che mettono in scena un tema assolutamente nuovo e, in un certo senso, scandaloso per il dramma sacro: quello delle passioni sessuali o amorose, che in realtà vogliono essere celebrazione della castità. La *Passio Sanctarum Virginum Agapis*, e *Chioniae et Hirenae* (*Dulcizio* o *il martirio delle sante vergini Agape, Chionia e Irene*) sono basate sui due elementi fondamentali per il teatro sacro: 1) l'intervento divino, l'elemento del "miracolo", senza cui le "sante" non ce l'avrebbero fatta; 2) il martirio, che le vergini abbracciano per non venir meno ai loro voti. La "tragicommedia" *Callimaco* si conclude con lieto fine, grazie alle preghiere dell'apostolo San Giovanni, il quale fa sì che la volontà divina faccia risuscitare Callimaco e Drusiana. In *Abramo*, la "preghiera" e il "pentimento" giocano ruoli essenziali: Maria, nipote di Abramo, dopo anni di una vita solitaria, corrotta dal demonio, si unisce a delle cortigiane. Tre anni dopo, le preghiere di Abramo la convincono a pentirsi; cosicché "piangendo, digiunando, vegliando e pregando per anni e anni, ella si monda dalle macchie dei suoi peccati" (Rosvita 174).

Nella prefazione alle sue commedie, Rosvita conferma di aver composto le sue opere ispirandosi a Terenzio e a fonti agiografiche:

Ci sono molti cattolici, che, sedotti dall'eleganza dello stile, preferiscono la vanità dei libri pagani all'utilità delle Sante Scritture: né noi potremmo sfuggire a questo genere di scusa. E ce ne sono poi degli altri, che, sebbene fedeli alle Sacre Pagine e pieni di disprezzo per le opere dei gentili, non disdegnano tuttavia di leggere sovente favole di Terenzio; sicché, diletlandosi nell'incanto delle sue parole, macchiano l'animo loro nella cognizione di cose nefande. Per questo io – la forte voce di Gandersheim – confesso d'imitare nei miei scritti un poeta, che molti si permettono di leggere: l'ho fatto per celebrare, nella misura del mio piccolo ingegno, la laudabile castità delle sacre vergini; e per questo ho usato la medesima forma di composizione, di cui si servirono gli antichi per rappresentare le sconce impudicizie di donne lascive. (Rosvita 3)

L'intenzione di Rosvita nel “dipingere materia vietata alle nostre orecchie” è di far vedere “il merito delle anime innocenti”: “quanto più le dolci parole degli amanti sono atte a sedurre, tanto più appare grande la gloria del soccorso divino, e la virtù di quelli che ne trionfano” (5). Queste opere sono probabilmente rappresentate nel convento, ed in esse le monache recitavano anche le parti maschili. Attisano sostiene, però, che non vennero mai rappresentate perché considerate poco edificanti (66).

La rappresentazione più importante dell'epoca rimane la *Visitatio Sepulchri*, ricca di costumi ed accessori e di un apparato scenografico. La cosiddetta, *Visitatio* “3” viene rappresentata dalla metà del XII ed in esso vengono introdotti nuovi personaggi.

Il *Ludus de Antichristo* di un anonimo (Abbazia di Tegernsee, 1155 circa), è un altro esempio della grandiosità e dello splendore del dramma sacro. Esso, scritto in forma di “libretto”, prevede scene di massa, quattro battaglie e un assedio, ed un terremoto, simbolo della rabbia divina che sconfigge l'Anticristo.²

² L'opera è perfettamente adattabile a ogni epoca, giacché la figura dell'Anticristo continua ad apparire in ogni periodo sotto un aspetto diverso. Nell'epoca in cui il dramma fu composto, l'Anticristo poteva essere identificato con ebrei, musulmani o non cristiani in genere; nel '500, esso fu invece “Lutero”. È interessante notare che il dramma è andato in scena l'8 Settembre 2001 presso il Palazzo dei Papi di Viterbo. Il regista Stefano Piacenti, che ha curato anche la traduzione del testo, ha voluto presentarlo però sotto una prospettiva più moderna, in cui l'Anticristo era rappresentato come lo “scontro di civiltà”.

All'inizio, le storie bibliche servivano molto probabilmente a rafforzare la fede. Nessuno doveva dimenticare il tradimento di Giuda, nessuno doveva dimenticare la vittimizzazione dei poveri cristiani, nessuno doveva dimenticare che il giusto era il cristiano e che la parte opposta, chiunque o qualsiasi cosa fosse, rappresentava il torto. Più avanti, durante queste rappresentazioni religiose, il popolo imparò a divertirsi, grazie all'inserimento di episodi che, secondo i padri della chiesa, erano poco edificanti.

Dai documenti pervenutici apprendiamo che le festività natalizie e le relative celebrazioni religiose duravano, addirittura, fino al periodo del carnevale. Queste feste popolari, nonostante fossero ancora organizzate in chiesa, perdevano ogni senso religioso, come denuncia nel 1199 il vescovo di Parigi:

Nella festa della Circoncisione del Signore è diventato abituale commettere volgarità e azioni disoneste, per cui accade non solo che il luogo sacro sia insozzato dall'oscenità delle parole, ma persino dallo spargimento di sangue ... così che si è presa giustamente l'abitudine di denominare quel giorno consacrato Festa dei folli. (Attisani 68)

Il movimento francescano, con il voto di povertà e l'amore per la natura e per tutto il creato, apporta novità nel dramma liturgico. La finalità delle loro rappresentazioni porta con sé nuove forme sceniche, in quanto, secondo Attisani, introduce “una catarsi ottenuta mediante l'esperienza di tutto il corpo” (73). Quest'esperienza per gli attori nasceva dal voto di povertà e dagli esercizi mistici, come “dimenticarsi di sé”. Sulla scena questa esperienza era trasmessa allo spettatore: faceva scaturire una forte emozione nel comprendere il “bello” e il piacere dei sensi nel riconoscere l'origine del bello, del giusto, dell'armonico e del buono. Si tratta del dibattito sulla possibilità di una tragedia cristiana, già iniziato con Onorio d'Autun, filologo e filosofo tedesco (1080-1154), che coinvolge i pensatori e dottori della Chiesa. Onorio sostiene come riporta Pietropaolo in

“Whipping Jesus Devoutly”, che “Our tragic actor portrays the struggle of Christ to the Christian people in the theatre of the Church with his gestures and teaches them the victory of his redemption” (401)³. Come conferma Pietropaolo, Onorio si riferisce alla tragedia cristiana derivata dalla Messa ed offre la sua teoria nello spirito del tardo medioevo, al tempo stesso, intelligibile e misterioso. La Messa, riconosciuta fonte ontologica della tragedia, si svolge in chiesa davanti ad un pubblico di fedeli, credenti nel corpo mistico di Cristo, ansiosi di prendere parte alla celebrazione per la propria redenzione nel senso catartico (402). Secondo Pietropaolo, è proprio nell’ermeneutica di Onorio che la tragedia cristiana eucaristica e la teoria della tragedia classica greca si intrecciano, in quanto nelle analisi di Onorio la vicinanza tra il mondo classico e quello cristiano è soltanto filologica ed avviene attraverso una catena dei testi e delle citazioni relativi alla teoria drammatica dell’antichità e alle allegorizzazioni della liturgia nel tardo medioevo. Anche se non sappiamo fino a che punto fosse stata accettata nella conoscenza medievale l’idea di considerare la Messa in termini di tragedia greca, possiamo determinare che le dimensioni ed i caratteri nella contestualità classica, nonché i concetti catartici della tragedia liturgica potevano rendere possibile tale opinione. Al contrario, la teologia contemporanea considera la messa, un rito allegorico della Passione in forma drammatica con possibili legami, o meglio similarità, a una rappresentazione teatrale. Il primo parere contrario è quello di S. Tommaso d’Aquino, il quale sostiene che il celebrante (*tragicus noster*) che officia la Messa e gli eventi concernenti, la Passione non soffre durante il processo come ha sofferto Cristo. Inoltre, sono da tenere presenti l’effetto e il valore sacramentale della Messa. La messa, oltre ad essere un obbligo per il

³ Il testo originale di Onorio, come riportato da Pietropaolo, è: “Tragicus noster pugnam Christi populo Christiano in theatro Ecclesiae gestibus suis representat eique victoriam redemptionis suae inculcat” (401).

cristiano, è un sacramento nel quale si manifesta ed attua il mistero di Cristo e da cui il credente può trarre dei benefici spirituali, dovunque essa sia celebrata. Onorio, invece, riteneva che l'impatto spirituale della Messa appare sotto una forma di catarsi sacramentale. Naturalmente, la sofferenza e la morte di Gesù sono pure simbolicamente presenti, mentre l'effetto spirituale della celebrazione è reale come l'evento originale e sarà ugualmente reale ogni volta che si ripete davanti a un pubblico di credenti. L'analogia con la tragedia classica è chiara e non necessita ulteriori commenti: per il partecipante la catarsi avviene in tutti e due i casi; l'unica differenza consiste nella natura della Messa, la quale è più un'esperienza spirituale che psicologica, dato che essa è sacra liturgia della salvezza e non messinscena secolare con funzione paraliturgica durante le festività.

La Messa, essendo un rito sacramentale, non ha né tempo, né luogo; mentre la sofferenza di Cristo può essere rappresentata in qualunque momento e durante qualunque celebrazione. Ciò che fa la differenza è quello che avverrà nel cuore e nella mente del cristiano durante la Messa. L'eliminazione del confine tra il rito e la rappresentazione comporta il passaggio dagli elementi della Passione a un mondo immaginario, con spazi e tempi determinati, una particolare narrazione, struttura e storia. A questo punto, come afferma Pietropaolo, il dramma cristiano assume una propria struttura ed emerge sotto forma di arte, di cui l'analogia della tragedia classica può fare parte.

Tuttavia, la messa e le celebrazioni liturgiche non potevano, per natura, essere rappresentazioni teatrali, anche se avevano delle similarità con una messinscena vera e propria, sia per la presenza di un pubblico, sia perché quasi tutto l'atto liturgico si

svolgeva sotto forma di dialogo: il celebrante, che imita l'atto di Cristo, non è certamente attore né cerca di impersonare Cristo.

La differenza principale tra una rappresentazione sacra e una composizione teatrale rimane nella capacità di impersonare i personaggi della storia narrata. Il teatro per natura è imitazione dell'azione e all'attore è richiesto di fare qualcosa in più di una semplice declamazione. Egli dovrà recitare; con movimenti, gesti e parole deve fingere di essere il personaggio che gli è stato assegnato. L'attore, quindi, dovrà essere in grado di assomigliare in modo assolutamente impressionante alla persona che intende imitare. Ovviamente, se i partecipanti all'atto liturgico cominciassero a vestirsi in modo adeguato ai personaggi della storia narrata e cercassero di impersonare i personaggi della stessa, allora il rito sacra assumerebbe proprio le caratteristiche di uno spettacolo teatrale.

Per i filosofi l'arte, oltre a contenere dei valori liturgici, dovrà essere anche in grado di riflettere le condizioni umane e la drammaticità dell'esistenza. Attisani conclude: "l'arte e il teatro possono servire egregiamente a coltivare lo spirito dei fedeli" (Attisano 73). Studiosi tra cui anche Siccardo di Cremona (1155-1215), Papa Innocente III (1161-1216), Alberto Magno (1206-1280) e Durandus di Mende (1230-1296) contribuirono con nuove idee alle celebrazioni dei riti sacri con recitazioni, canto e musica in chiesa. A proposito della tradizione da essi introdotta, Young sostiene:

The impress of their tradition in our own time appears, for example, in one of the most highly recommended of liturgical manuals, which includes an outline of the Mass as a drama in four acts, with subsidiary scenes. (84)

Il movimento di Disciplinati (1259-1260), fondato dal frate Ranieri Fasani, porta una nuova forma di *lauda*. All'inizio i Disciplinati si limitavano al canto delle *laude* e all'autoflagellazione; tuttavia, ben presto, nuovi elementi lirici e narrativi invadono la *lauda* e s'inseriscono gesti e forme mimiche per concepire, ma anche fare comprendere

meglio, proprio come avviene in un'azione teatrale. Le *laude* vengono scritte in volgare sotto la forma giullaresca e di ballata popolare, e influenzano il dramma liturgico. L'importanza delle *laude* dei Disciplinati consiste proprio nel fine pedagogico che essi perseguivano. Basate sull'idea di fraternità, le *laude* erano impregnate su contrasti esistenti nella società, come quelli tra povero e ricco, per esempio, e cercavano di divulgare nel corpo ecclesiale la visione mistica di Bonaventura, secondo cui “non si tratta di mortificare le passioni ma di vivere la vita senza risparmio di sofferenza e senza timore della morte” (Attisano 79).

De Bartholomaeis riporta che nella Firenze del XII secolo esisteva già una compagnia di laici chiamata *Laudesi della beata Vergine* – dalla quale poi nacque l'Ordine de' Serviti – che in certe ore del giorno cantavano le *laudes* della Vergine. Già la parola *Laudes* proponeva “la parte dell'Ufficio canonico del Mattutino in cui si cantavano i salmi 148, 149 e 150” (De Bartolomaeis XII). Più tardi, a Perugia, ebbe inizio, per mano degli ordini religiosi di San Francesco, Sant'Agostino e San Domenico, il movimento popolare dei Disciplinati di Gesù Cristo che trasformò la lauda lirica in scena drammatica in lingua volgare. La lauda drammatica, spettacolo semplice all'inizio, assunse gradualmente tutte le caratteristiche di una messinscena completa con costumi e musica, e cominciò a comportare spese per coristi, guardaroba, decoratori, ecc.

La lauda drammatica nacque e si sviluppò in un momento molto delicato, dopo la prima rivoluzione della Chiesa per mano di Papa Gregorio VII (1020-1085). Si trattava di un periodo in cui la Chiesa andava dietro al sogno di un capovolgimento delle leggi che tradizionalmente permettevano al sovrano di intervenire negli affari della chiesa. Inoltre, all'interno del sistema ecclesiastico, si auspicava una ristrutturazione basata sulla

spiritualità e sulla povertà. Ci fu, pertanto, un massiccio richiamo alla *pietas* intesa proprio come espressione religiosa di un popolo che cercava di avvicinarsi a Cristo, partecipando attivamente alle rappresentazioni su particolari momenti della sua vita.

L'evoluzione che abbiamo seguito finora nelle laude drammatiche di spirito francescano appare anche nelle laude di Jacopone da Todi (1236-1306), soprattutto sotto gli aspetti estetici. Le laude diventano innanzitutto una voce che accusa la corruzione morale del tempo. Come già detto, il movimento dei francescani mirava, all'interno del sistema ecclesiastico, ad una ristrutturazione basata sulla spiritualità e sulla povertà. Nel *Pianto della Madonna* il richiamo alla *pietas* raggiunge le classi più basse della società attraverso il tono semplice e lo strazio umano di Maria che chiama il "figlio" e di Gesù che la chiama "mamma": elementi con cui gli spettatori potevano facilmente identificarsi. Jacopone compose anche altre opere – *Contrasto tra un morto e un vivo*, *L'Anima*, il *Demonio* e il *Dialogo dei cinque sensi* -- tutte su temi discussi dal suo ordine e da Bonaventura, ma che furono condannate dalla Chiesa per eresia. La dimensione politica delle *laude*, come un inno cantato dal popolo contro il potere, viene discussa da Attisano; egli considera l'elemento politico della lauda "un timore diffuso del popolo cristiano verso il papato e il clero centrale e realizzerebbe un'alleanza di fatto tra estremisti e riformatori, con l'obiettivo di egemonizzare un pubblico vasto e popolare" (80).

È evidente che le sacre rappresentazioni e le laude, oltre ad avere un aspetto catartico per lo spettatore, servivano a stimolare, a seconda del tema trattato, lo spirito di indipendenza per fare la cosa giusta nei confronti di chi comandava (la Chiesa o il tiranno). Infatti, le laude ed il dramma sacro in genere, di solito, venivano rappresentati

davanti alle autorità ecclesiastiche o governative e quindi portavano la voce del popolo all'orecchio dei governanti.

Con il tempo e l'esperienza, i testi vengono sempre più arricchiti; cambia anche il rapporto tra i religiosi con gli attori, come vediamo nella *Festum Praesentationis Beatae Mariae Virginis* di Philippe de Mézières (1372). In questa rappresentazione, che prevede due palcoscenici in chiesa, ci sono alcune novità, tra cui la presenza di 22 attori, alcuni giovanissimi di età (3-4 anni). I costumi sono descritti meticolosamente:

shall have a pure white tunic of senda, without any unnecessary decoration, with a narrow hew (plicatura) encircling the lower edge of the tunic. The tunic should be loose [lata] everywhere except in the sleeves, which should be tight [adjacentes], and she should not wear a belt around the tunic. Next she should put on a cloak, also very white, of sendal or of silk muslin, open in front the whole length of her body, with a little cord of gold embroidery [cordula de frizello aureo] for fastening the cloak over the breast in the manner of a bridal mantle. Around the collar of the tunic and all along the opening of the cloak should be sewn a narrow gold embroidered border [paruus frizellus aureus], and around the lower edge of the cloak there should also be a hem, visible on the outside of the cloak. Mary's head should be bare, and her hair should fall back over her shoulder. She should also wear on the top of her head a circlet of gold decorated with silver gilt, carefully fastened around the back of her head. She should not wear rings or a girdle or anything else unless of white and gold, demonstrating the purity and virginity of Mary and the brightness of her charity. (Dunbar 136)

Alle soglie del XV secolo, il genere teatrale aveva assunto aspetti nuovi. Già l'invenzione della stampa aveva enormemente contribuito allo sviluppo e all'espansione dei classici. La preferenza dell'uso della lingua italiana invece che del latino - la lingua dei dotti del Quattrocento - per opera dei grandi umanisti dell'epoca, la traduzione della *Poetica* di Aristotele e la conoscenza di Euripide cui aveva accennato pure Dante - *Purgatorio XXII* - e di Sofocle, e nel 1413 l'apparizione dei primi giudizi critici su di essi per mano di Giovanni Aurispa (1376-1459), aveva totalmente cambiato i gusti teatrali del tempo. Inoltre, eventi politici come la caduta di Costantinopoli in mano ai Turchi nel 1453, la dispersione degli studiosi greci d'Oriente che in pratica portavano i testi classici greci in Italia e Aldo Manuzio che li divulgava in numerose copie, avevano reso possibile

la conoscenza e diffusione delle culture antiche. Gli scrittori, in prima fila, presi nel creare delle opere che potevano riflettere la nuova società e le recenti condizioni politico-religiose, richiedevano usare un linguaggio semplice, comprensibile e umano in grado di comunicare con il lettore che sviluppava e sperimentava moderne visioni, nuovi gusti.

Nel periodo post-rinascimentale la popolarità di drammi sacri, in maggior parte basati sulla vita di Cristo, era dovuta principalmente all'umanità e alla semplicità che essi esponevano, e non al timore e alla pietà che da essi scaturiva. Per esempio, nella *Natività di Cristo* d'ignoto autore, all'annuncio dell'angelo i pastori, con un atteggiamento umano e senza stupore, corrono a vedere il figlio di Dio e ad assisterlo:

Ed andrem ratti e forti com'un vento,
E porterem con noi del cacio buono,
Chè non possiam per or fargli altro dono. (*Natività di Cristo* I:194)

E quando si vuole lasciare il piccolo Nencietto a custodire il gregge, questi chiede:

Perché volete me solo lasciare?
Credete ch'i' non voglia anch'io venire? (I:195)

Nella capanna la Vergine Maria, la madre compinge il suo bambino a causa della sua povertà:

O figliuol, padre e sposo mio diletto,
Che se' di Dio venuto uomo terreno,
Al freddo e al vento, ignudo e poveretto,
Qual è il palazzo, e' servi, e' panni, e 'l letto? (I:195)

Un altro esempio è la *Rappresentazione della Cena e della Passione* di Castellani de' Castellani dove Cristo appare un semplice uomo e non Dio. In questa opera Cristo deve andare via, saluta la madre e le chiede la benedizione; giunge poi la notizia della condanna e Maria corre e irrompe nella folla nella turba degli ebrei e dei giustizieri:

Lassatemi passar, ch'io vo' vedere
Se toccar posso il mio dolce figliuolo:
Vo' quella croce in collo un po' tenere
Che gli dà tanto pena e tanto duolo; (Castellani I:318)

Nella scena che segue, la madre sviene; quando Maria si sveglia, riprende i sensi, trova il figlio morto. È evidente lo strazio materno:

Figliuol mio caro, ecco tua madre afflitta
 Che bacia il volto prezioso e santo.
 [...]

 Omè, tu non rispondi e chiamo tanto (Castellani I:324)

Nella *Rappresentazione del dì del Giudizio* di Feo Belcari e Antonio Araldo, i personaggi perdono la loro umanità e rappresentano le varie classi sociali, ma anche i vari peccatori: ipocriti, fraudolenti, bestemmiatori, adulteri, ecc. La rappresentazione comincia con “l’Agnolo con la tromba” che chiama i morti a radunarsi davanti al tribunale divino. Nel lato sinistro sono radunati i peccatori, che svelano la storia della propria miseria; nel lato destro sono raccolti i santi, o, come li chiama Soldati, “le virtù cristiane” (36). L’opera è un perfetto esempio per parlare di teoria della “catarsi tragica come piacere obliquo” come spiega Pier Cesare Rivoltella (17). Ribadendo che tale teoria fu per la prima volta espressa da Alessandro Piccolomini nel suo *Annotazioni nel libro della Poetica di Aristotele* in lingua volgare del 1575, Rivoltella sostiene che il piacere che si ricava da uno spettacolo tragico è “obliquo”, giacché esso non deriva “direttamente”, come il terrore e la compassione dall’Eroe, ma dalla consapevolezza dello spettatore di non trovarsi al suo posto (17-18).⁴

I secoli XV-XVI videro, infatti, composizioni teatrali e, soprattutto, tragedie nate con gran gusto e arte per opera di poeti drammaturghi che creavano le loro opere secondo

⁴ Precisiamo che, per facilitare la comprensione, abbiamo preferito riprendere la citazione da Rivoltella, invece di riportare direttamente da Piccolomini: “Nel commuover che ci fanno gli avvenimenti tragici a timore e a compassione e nel recar che ci fa cotal commovimento diletatione dicon’alcuni spositori in lingua nostra ch’il dispiacere s’ha da stimar diritto andando da noi direttamente al male e alla miseria altrui e quivi terminando, ma il diletto ch’in tal commovimento si sente è obliquo, nascendo dal riflettersi che faccia in noi il riconoscersi d’esser buoni, poi che le cose ingiuste com’è il male di chi non lo merita ci dispiacciono e cotal riconoscimento ci cagiona diletto, il qual si può dire obliquo per riflettersi dell’interesse altrui all’interesse nostro (210-211)” (17)

le nuove norme. Gian Giorgio Trissino (1478-1550) scrisse la *Sofonisba* (1514-15) secondo la critica moderna della tragedia greca e la definì “regolare” poiché fu composta secondo le regole classiche espresse nella *Poetica*. Giovanni Rucellai (1475-1525) compose la *Rosmunda* (1516) e l’*Oreste*. L’*Oreste* in realtà è una parafrasi dell’*Ifigenia in Tauride* d’Euripide, tragedia morale imitata anche dallo Scammacca l’*Ifigenia in Tauris*. *Jacopo dal Legname*, tragedia di Antonio Caracciolo detto Notturmo va in scena a Treviso il 1517. Doglio riporta tra i drammaturghi dell’epoca, Bartolomeo Ugoni, Fonsi e Guazzo, autori che compongono altre opere che includevano elementi del dramma pastorale sul tema dell’amore non corrisposto che provoca la disperazione e il suicidio dell’innamorato (XXXVIII).

Altri letterati fiorentini, tra cui Alessandro Pazzi de’ Medici (1483-1530) nipote di Lorenzo, continuano il loro lavoro di drammaturghi. Ludovico Martelli (1503-1531) mette in scena la *Tullia*. Nel 1533 Luigi Almanni (1495-1556) porta in scena a Lione l’*Antigone*, traduzione della tragedia di Sofocle; lo Scammacca imita la tragedia *Amira* e la porta in scena nel 1610. Donato Giannotti (1492-1573) compone una tragedia sulla Passione e tratta da un lato le scoperte del Rinascimento e dall’altro il tema sacro. Nel 1524 il frate Tiburzio Sacco porta in scena a Venezia la tragedia biblica *Susanna*; l’opera viene riproposta dallo Scammacca nel secolo seguente. Il *Christus* di Coriolano Martirano (1503-1558) vescovo di S. Marco di Coscenza va in scena nel 1542.

Tuttavia, con la crescita dell’interesse per il teatro sacro popolare, Francesco Virgilio, già maestro di letteratura e istruttore di attori a Mantova, mette in scena *Lautrec*. Francesco Conti (1484-1557) scrisse *Theocrisis* sul giudizio universale e *Thecondrothanatos* sulla passione; Antonio Telesio (1482-1534) riscrisse il mito di

Donae e Giannantonio Flaminio (1464-1536) *Priamus* modellato su Seneca. Giambattista Giraladi (1504-1573) compose l'*Orbecche* e la mandò sul palco nel 1541, anno in cui a Roma venivano istituiti il Tribunale dell'Inquisizione e la censura ecclesiastica sulle opere letterarie, divenuta nel 1559 "Indice". L'*Orbecche* al tempo fece tanta polemica in Italia, ma la polemica servì soltanto a un ulteriore successo e popolarità dell'opera. Sperone Speroni (1500-1588) riscrive la storia dell'amore incestuoso di Canace e Macareo. L'opera suscitò le polemiche ed i letterati accusarono Speroni di aver interpretato male Aristotele, facendo cadere la compassione su persone infami. Nel 1537 Sebastiano Serlio (1475-1554) teorizza sulla prospettiva e sull'illuminazione scenica e distingue, sul modello Vitruvio, tra i tre tipi di scena: tragedia, commedia e dramma pastorale. Pietro Aretino (1492-1556) compose l'*Orazia* e dedicò la sua tragedia di dolore, morte e spietata passione di patria a Paolo III. Sull'esempio di Aretino, Marc'Antonio Muret (1526-1585), vissuto e convertitosi in Italia, scrive la sua tragedia *Julius Caesar* (1550) e prepara in pratica il suolo al richiamo latino-cristiano della Chiesa. Nel 1558 Livio Merenda, convettore del collegio Germanico a Roma, scrive la *Santa Caterina* e la porta in scena a Forlì. Traendo dalla storia ebraico-cristiana e la letteratura martirologica antica, l'autore introduce nell'opera, secondo i fini propagandistici della chiesa, nuovi elementi adatti alla Riforma cattolica.

Nel 1570, nel suo commentario e traduzione della *Poetica* di Aristotele⁵, Ludovico Castelvetro⁶ (1505-1571) conferma il fine della tragedia proprio nel suscitare

⁵ Nel 1498 il filologo Giorgio Valla (1447-1500) pubblicò per la prima volta la versione latina della *Poetica* a Venezia. Questa fu seguita dall'edizione di Aldo Manuzio del testo originale in greco nel 1508. Nel 1548 Francesco Robortello (1516-1567) scrisse *Il Librum Aristotelis de Arte Poetica Explicationes*, il primo commentario completo sulla *Poetica* pubblicato in versione italiana nel 1549. Bernardo Segni (1504-1558) e altri letterati seguirono con altre edizioni durante l'arco dell'intero Cinquecento. Antonio Minturno

pietà e terrore nello spettatore. Altri critici, tra cui Denis Lambin (1516-1572) e Daniel Heinsius (1580-1655), usando un'ottica religiosa, ritenevano rispettivamente che la tragedia dovesse provocare la “purificazione religiosa” e la “purificazione morale” (Robertson 373). Heinsius, commentando la *Poetica*, considera “tragedy a purgation of the passions”, e spiega così l'opinione di Aristotele sulla “passione”:

Aristotle, however, thought thus about the passions: that they are neither virtues nor vices; moreover, that a certain kind of habit – to the extent that, and when, rejoicing, sorrowing, commiserating, and the other passions should be admitted according to the rule of reason – can make a man wise; that such habit is virtue which springs from the passions, which must therefore be tempered by reason so that they may be like the virtue which they produce; that such habit stems from representation in tragedy; that just as anyone who with long practice has readied himself for performance, properly executes a given art, so by a certain conditioning to the objects by which the passions of the soul are stimulated, their mean is induced. One who sees a man cruelly wounded in battle feels horror, pity, scarcely retains control of himself. Bring in the surgeon: through long practice, he not only applies treatment as one should, but is no more upset than necessary. When a physician first approaches a sick person, he is deeply touched until habit tempers passion and makes room for his skill. A recruit fears and dreads the enemy until, at length a veteran, he stands firm both in passion and mind. Thus, a person who often views miseries, commiserates rightly, and to the proper extent; he who frequently looks on those things which move horror, at length feels less horror as he ought. This is what the things exhibited in the theater must answer to, because it is a kind of training hall for our passions which (since they are not only useful in life but even necessary) must there be readied and perfected. (Heinsius 11-12)

Consapevole dell'importanza della presa di coscienza che permette allo spirito di liberarsi dalle passioni negative e di purificarsi, lo Scammacca proseguì quindi su una strada del tutto sconosciuta agli altri padri, ma anche agli altri drammaturghi: s'impegnò a sfogliare la storia in cerca di eventi realmente avvenuti ed a cercare tragedie antiche che potevano essere fonte di ispirazione per i suoi spettatori; decise insomma di sfruttare le tragedie pagane e profane a lode del vero Dio. Gli eventi storici ritrovati e le tragedie di Sofocle ed Euripide in particolare subirono degli adattamenti che rispecchiavano la nuova

(1500-1574) scrisse due trattati: *De Poeta* (1559) e *Arte Poetica* (1564); il primo in latino ed il secondo in italiano, i quali contenevano le più complete discussioni sulla teoria della poesia e del teatro. Negli anni che seguirono, altri scrittori, come Giulio Cesare Scaligero (1484-1558), si impegnarono a scrivere sulla *Poetica*. Nel 1563 apparvero le due ultime parti della *Poetica* di Trissino.

⁶ Il commentario e la traduzione di Ludovico Castelvetro della *Poetica* di Aristotele fu di grande importanza, in quanto conteneva per la prima volta la formula dell'unità di luogo.

situazione socio-politica ed erano portatori del suo messaggio religioso. Questo era possibile anche perché la concezione di terrore e di pietà come voluta da Aristotele, lo svolgimento del verosimile nell'azione, ma anche i caratteri ed i personaggi, sia pur modificati, si adattavano perfettamente al fine delle sue rappresentazioni edificanti. Per di più, il passaggio dalla fortuna alla sfortuna di un personaggio ben conosciuto costituiva il nodo della tragedia, aumentava il valore dell'azione dell'eroe tragico e portava nello spettatore pietà o terrore.

Non mancavano, però, quelli che sulla base della concezione cristiana, si opponevano alle tragedie gesuitiche. Tra gli studiosi, come abbiamo visto, non mancavano critici come Lambin e Heinsius che consideravano la possibilità di una tragedia religiosa con i fini di “purificazione”; altri invece insistevano sull'impossibilità artistica del dramma cristiano. Tra i critici posteriori allo Scammacca, il più conosciuto è Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781), il quale scrive: “Fino all'apparire di un genio che col fatto dimostri altrimenti, sarebbe opportuno lasciar dormire in pace i soggetti dell'epopea cristiana” (cit. in Natoli, *H. Scammacca* 61). Al Lessing fa eco Paride Zaiotti (1793-1843): “Io mi meraviglio che possa parere ad alcuno che il martirio di un santo sia materia conveniente ad una tragedia” (cit. in Natoli, *H. Scammacca* 61). Lessing si sofferma sul fatto che il tragediografo dovrà essere in grado di mettere in scena la “passione” e la “sofferenza” e attraverso ciò provocare pietà e terrore degli spettatori. A tale proposito scrive Robertson:

Aristotle is considering each of the ingredients of a tragic plot on its own merits (that “passion” is the most important ingredient). The best tragedy is where there is a change from better to worse; whereas the best form of “suffering” is where the persons concerned do not know one another, and the recognition comes in time to prevent the carrying out of the fatal act. (Robertson 387)

Lessing voleva definire la natura e funzione della tragedia ed esaminare il repertorio drammatico contemporaneo attraverso una verifica approfondita delle idee aristoteliche. La tragedia, per Lessing, è per eccellenza la forma più efficace del teatro. Essa risveglia nell'uomo le sue emozioni più profonde e le sue risorse più intellettuali, e per questo il teatro diventa un'esperienza privata quanto collettiva. Nell'introduzione di Victor Lange *alla Drammaturgia di Amburgo* di Lessing leggiamo:

It [tragedy] has an historical and a contemporary dimension; and its power is derived from the acceptance of a religious sense which, however enlightened and "natural," yet enables us to transcend our individual preoccupations. (xi)

Lessing, del resto come Aristotele, sostiene che la natura della tragedia non deriva dall'argomento che tratta, ma dall'effetto che provoca negli spettatori, ovvero un sentimento di un grado molto più alto di un coinvolgimento intellettuale o estetico, cioè la compassione. Quanto al "timore", Lange sostiene:

Terror, Lessing means to say, is an instinctive reaction, fear the reflection of a contemplative attitude which should enable the spectator to face in an almost religious experience the "tremendum" – that which is to be feared – without either indifference or cowardice. (xi)

La tragedia, secondo Aristotele, non dovrà provocare il diletto, né avere lieto fine, in quanto questi appartengono alla commedia. Se tuttavia la composizione di un poeta riesce a far scaturire compassione negli spettatori, allora lo spettacolo è certamente una tragedia. L'opinione che i martiri o santi non possano essere soggetto di tragedia è dovuta probabilmente al fatto che Aristotele vuole che il personaggio principale, che cadrà in peripezia, non sia né malvagio né del tutto innocente: la malvagità potrebbe togliere la compassione, mentre veder cadere in disgrazia uomini virtuosi potrebbe provocare sentimenti contro Dio. La fede, però, dà agli uomini di Dio la certezza che i tormenti sostenuti in questo mondo dopo la morte saranno ricambiati nell'altro mondo con la

gloria; per questo i martiri affrontano il tiranno con cuore aperto e con gioia. Così, se è vero che raggiungere il martirio è evento desiderato dell'uomo di Dio e quindi esso è un lieto fine per il martire, nello spettatore una scena del genere non provoca nessun diletto, ma solo dolore e compassione. Certo è che portare in scena la passione di Cristo oppure la Vergine Maria che piange il figlio sofferente e sanguinante commuove profondamente gli animi, riempie gli spettatori di emozione, lascia gli occhi ed i cuori in pena, fa traboccare sentimenti di pietà nella platea e porta la tragedia alla sua massima riuscita; in altre parole "la tragedia muove l'animo dell'uditore" (Aristotele, Poetica VI 1450^a 19). La tragedia, quindi, essendo pervasa da profondi valori artistici e filosofico-morali, è legata allo spirito umano ed è come la cura ai mali dello spirito dell'individuo, in grado di restituirgli la serenità smarrita o mancata.

Tale effetto, in realtà, nasce dalla libertà del poeta a narrare una qualsiasi favola, che sia vera o immaginaria, ed imitare ugualmente il possibile ed il vero, ovvero ciò che è realmente avvenuto nel passato o che potrebbe avverarsi nel futuro, ma che certamente potrà individualmente collegarsi con gli spettatori. Lo Scammacca si rese conto che questa possibilità gli veniva offerta da un buon numero di tragedie greche e, come volevano i maestri greci, creò una poesia che sapeva di storia e che fosse, al tempo stesso, sciolta da ogni legame con i fatti per forza realmente avvenuti, una poesia piena di vita, capace di toccare profondamente lo spirito dell'individuo del suo tempo. Nel suo percorso, il ricorrere ai nomi storici o al mondo classico permise al Nostro di dare maggiore credibilità alla sua storia. Imitò quindi le favole greche con i nuovi ornamenti, trasformandole in vera religione, senza danneggiare il verosimile, recando diletto al suo

spettatore, ma attento all’“utile” del suo teatro, ma anche al suo fine, quello di esaltare la Chiesa Cattolica.

1.2 La chiesa e il teatro: proibizioni, censura, inquisizione

Il primo documento che conferma l’esistenza di un teatro sacro in Sicilia è molto probabilmente una relazione del 14 marzo 1440 dei Giurati di Catania al viceré circa l’indegnazione del popolo nel vedere il Visconte di Gagliano in abito femminile confondersi tra le donne che uscivano dalla chiesa di S. Maria della Grande dopo la solita rappresentazione (De Felice 11).

Gli spettacoli popolari di argomenti tratti dalla realtà quotidiana, rappresentati sotto una forma tradizionale di “farsa”, erano assai graditi allo spettatore siciliano che si vedeva protagonista della rappresentazione stessa. Gli attori erano gli istrioni che si cambiavano d’abito all’occorrenza e recitavano secondo il ruolo ed il personaggio, ma non badavano né al linguaggio né tanto meno al clero. I testi e le rime che ci sono pervenuti, conferma Di Mino, seppure autentici sono tutti di forma toscaneggiante (72).

Tali rappresentazioni, comunque, non erano ben viste dagli ecclesiastici, in quanto si trattava spesso di spettacoli di tipo boccaccesco. Ben presto furono proibiti travestimenti in abiti ecclesiastici, e più avanti, eccetto durante il carnevale, fu vietato ai fedeli di assistere alle farse. Questo viene confermato da Natoli che riporta la notizia di un articolo apparso su *Studi di Storia Siciliana*, Appendice allo studio su Guglielmo II (1056–1100). L’articolo riguarda “*i joculariores*, col quale si proibisce ai mimi agli istrioni, *et qui questum ludibrio corporis faciunt* l’uso nei travestimenti di abiti sacerdotali e monacali” (Natoli, *H. Scammacca* 10). Detto articolo evidenzia la sensibilità

maggiore della Chiesa nei confronti degli ecclesiastici ancora molto tempo prima che Lutero appendesse le sue tesi alla porta della Chiesa di Wittenberg⁷ (1517).

La comparsa di Lutero e la lotta della Chiesa contro la sua dottrina portò le autorità ecclesiastiche ad adottare contro il teatro, e gli spettacoli in generale, nuove misure che dovevano universalmente essere rispettate in tutta l'Italia. L'esecuzione degli ordini veniva rigidamente controllata e di tanto in tanto nuovi decreti operativi si aggiungevano a quelli precedenti.

Il fatto che gli spettacoli, legati ai riti o al carnevale del Maggio, venissero repressi sia dalla Chiesa cattolica che dai Riformatori, ci potrebbe lasciare un po' stupiti, ma i calvinisti, osservanti delle norme rigidissime imposte da Calvino, vi trovavano tracce del magico e del fittizio.

L'opposizione della Chiesa contro il teatro non fu molto fruttuosa, in quanto esso era connesso con la storia del popolo ed aveva radici nei tempi antichi; la rigidità delle autorità, seppure religiose, non poteva sradicarlo facilmente. La verità è che il controllo della Chiesa operò solo in superficie, anche perché i due poli del potere, quello ecclesiastico e quello giudiziario inquisitoriale, avevano difficoltà sul come reagire, in quanto gli spettacoli avevano legami strettissimi con le processioni e quindi con i riti liturgici che erano parte inseparabile della cultura e della vita del popolo. Le sacre rappresentazioni avevano radici nel culto; non erano cose nuove che la chiesa potesse proibire, né considerare di poco valore o addirittura dichiarare false.

La Chiesa, quindi, notò l'opportunità di permettere l'esistenza delle sacre rappresentazioni nelle scuole, nelle chiese stesse o nei monasteri, ma fece uno sforzo per

⁷ Secondo la tradizione, Lutero affisse le 95 tesi sul portone della Chiesa di Wittenberg, il 31 ottobre 1517. Alcuni studiosi hanno messo in discussione l'accuratezza di questo racconto, facendo notare che non esistono prove contemporanee dell'evento.

modificarne l'aspetto, vietando qualunque atto o parola che minacciasse la dignità della chiesa o che diventasse oggetto di derisione, in particolare nei confronti della Sacra Scrittura. L'attacco della Chiesa mirava soprattutto a combattere qualunque cosa che avesse a che fare con ambiguità sessuali, messinscena di episodi d'amore, donne travestite da uomo, o ancora peggio la presenza maschile in ambienti femminili come conventi (Prosperi 20). L'opera teatrale doveva essere depurata da qualunque elemento che potesse essere interpretato in modo buffonesco o che capovolgesse i ruoli sociali. Bisognava essere attenti a non includere scene che potessero in qualche modo aggredire od offendere la vita sociale. Per di più, si dovevano assolutamente evitare scene che potessero anche solo lontanamente indicare perplessità nei confronti dell'autorità ecclesiastica.

Nella storia del contrasto tra gli organizzatori di feste e la chiesa ricorre spesso il nome del Cardinale Carlo Borromeo (1538-1584). Il Cardinale fece del tutto per impedire le recite, l'unione del mondo popolare e del sacro, ovvero il falso ed il vero, ma anche l'uso di temi scandalosi. Su specifica richiesta del Cardinale Borromeo, il governatore di Milano il 31 maggio 1566 emise l'obbligo ai commedianti di rispettare le leggi della Chiesa. La censura imposta dal Borromeo sul teatro veniva esercitata per mano di un certo Alessandro Sauli, con un ordine preciso rilasciato intorno al 1572-73, il cui fine era di eliminare dal teatro "quelle cose, che pervertono il buon vivere et corrompono i buoni costumi" (Prosperi 22). Da un punto di vista pratico, i commedianti dovevano fare attenzione a non usare

in alcuno modo vestiti pertinenti a sacerdoti o altre persone sacre, né paramenti di chiesa di sorte alcuna, né meno alcuna sorte di vesti che habbi simiglianza alle sopradette; né parlare in modo alcuno della sacra scrittura, et sogeti in quella contenuti, né nessuna parola sinistra interpretatione circa le cose della s. Fede catholica o che potessero indur qualche supersitione a simpli ascoltanti né incantesimi né altre mali. (Prosperi 22)

L'ordine, che naturalmente conteneva altri articoli e trattava altri temi, fu preparato secondo quanto precedentemente approvato dal Concilio di Trento. Uno dei testi ritoccati fu il *Decameron* di Boccaccio in cui i "frati e preti" delle novelle furono sostituiti con "personaggi comuni" (Sorrentino 144). Inoltre, temi come l'amore dovevano essere trattati con la massima prudenza, in maniera assolutamente "onesta"; bisognava anche rispettare "luoghi" e "tempi", in quanto, per esempio, "nelle stanze ove abitano li giudei" non si potevano avere delle rappresentazioni "per la proibizione generale di conversazione de cristiani con giudei" (Prosperi 22).

Ma non fu solo il Cardinale Borromeo a occuparsi della censura degli spettacoli. Nel settembre 1567, il cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597), consigliere dei legati pontifici all'assemblea tridentina, mandò una richiesta a Pio V, richiedendo che le rappresentazioni fossero levate in tutto. Secondo Paleotti, le commedie rappresentate dalle persone di "mali costumi", nei giorni festivi che dovevano essere dedicati a Dio, portavano via tempo e denaro, ed erano causa di "peccati". Inoltre, le "improvvisazioni" dei commedianti rendevano quasi impossibile l'opera di censura sui testi sottomessi all'attenzione dell'ufficiale incaricato prima della rappresentazione stessa.⁸

⁸Si veda la lettera del Cardinale Paleotti al Papa Pio V, citata in Prodi (II:210-211) e qui riprodotta:

Beatissime Pater,

Intendo che è stato ragionato a V. Beatitudine sopra le comedie, che si fanno in Bologna nel che a ciò che ella sappia da me stesso quel che era l'intentione mia, mi è parso di notificarle, che parendo a me et a molti altri che il fare comedie in Bologna porgesse occasione di gran deviamiento et corruptela de costumi, più volte ho consultato con diverse persone religiose et pie per trovarli rimedio, essendo che alcuni, atteso l'esempio de gl'anni passati che si sono fatti questi ridotti, et dell'altre città che si admettono, pareva, che si potesse andar tolerando simile uso; per il che concludessimo fusse bene di deurlo a notitia a V. Beatitudine acciò che intesa la sua Santa volontà potesse mons. rever.mo Governatore più facilmente prohibirle a fatto, il che senza l'ordine suo, et massime per l'importunità de gentilhuomini poteva haver, assai del duro, et difficile. Hora intendendo V. S.tà questa esser solo l'intentione mia, la supplico si degni farne sapere la Santa deliberatione sua così circa li giorni festivi, come gli altri di lavoro; giudicando molte persone prudenti et pie che fusse bene levarle in tutto per le

Mentre il cardinale Paleotti s'impegnava a protestare ed inviare le sue numerose richieste alle autorità, le rappresentazioni continuavano ad andare in scena nello stesso palazzo del governatore ed in presenza delle autorità. In realtà, la sua corrispondenza ininterrotta non ebbe alcun risultato, tranne che una proibizione rilasciata da Pio V circa la recita di commedie nelle festività religiose. Più tardi, lo stesso cardinale scriverà che la loro riforma religiosa aveva toccato solo la "faccia" della città, e "se molti hanno continuato nella vita di devozione, in molti altri non si è accesa la scintilla di quel vivo spirito" (Prodi I:214).

Molti artisti e scrittori si inchinarono davanti le nuove disposizioni; altri rimasero indifferenti; pochissimi osarono ribellarsi. Il 20 luglio 1580 viene pubblicato a Pisa un divieto rilasciato dall'Inquisizione e rivolto agli attori della commedia dell'arte; in esso si vieta di "rappresentare cosa alcuna né scrittura di testamento vecchio o nuovo né di scrittura sacra o santa né cosa ecclesiastica o religiosa né meno representare o comediare negromantia" (Prosperi 26). Il Prosperi conferma che "l'ostilità e gli atteggiamenti repressivi non vennero solo dalla Chiesa cattolica ma da tutto il vasto insieme delle

ragioni che potrà far leggere qui incluse, rimettendosi però in tutto al sapientissimo giudizio suo. Et con questo.

Alcune ragioni per le quali pareria si havesse a prohibire il fare le comedie.

Prima ragione è perché queste persone ch'attendono a fare comedie per l'ordinario sono di mali costumi.

2° Perché rappresentano cose lascive et dishoneste.

3° Perché sono causa di far perdere molto tempo a putti et giovani, quali perciò fuggono o la scola o le buteghe.

4° Portano via dalla città molti danari, et danno occasione a putti di robbare alli loro padri.

5° Vi vanno meretrici, giovani et putti di dove nascono molti peccati.

6° Partoriscono molte questioni et risse.

7° In nessun modo pare stia bene che si facciano queste cose di notte poi che il tempo delle tenebre è attissimo ad ogni male.

8° Queste comedie fanno effetti non solo diversi, ma contrarii della causa per la quale anticamente furono introdotte.

interpretazioni moderne del cristianesimo destinate a sfociare nelle diverse chiese e gruppi cristiani dell'Europa moderna" (17).

I documenti, le notizie sulla vita pubblica nelle diverse regioni d'Italia e le opere drammatiche pervenuteci da commediografi come Giovan Maria Cecchi (1518-1587) e addirittura dai monasteri femminili, come quelle di suor Beatrice Del Sera (1515-1585), confermano che la censura ecclesiastica, le prediche, le proibizioni ed i castighi non riuscirono a scemare né l'entusiasmo, né l'amore del popolo per lo spettacolo.

Nel 1581, probabilmente per via di quanto avveniva a Milano per opera del cardinale Borromeo, le "commedie pubbliche" vennero proibite nel regno di Napoli, "minacciandosi con Bando della Gran corte della Vicaria del 20 gennaio di quell'anno pene a coloro che 'da oggi in avanti' ardissero o presumessero 'recitar commedie in luoghi pubblici ed ordinari, o fare altri giuochi e bagattelle', col permettere solo di farle 'in casa sua'" (Croce 35). Riportiamo qui di seguito alcune parti del "contratto per costituzione di compagnia" firmato da cinque commedianti a Napoli nel 1575. Le clausole confermano i comandi dell'Inquisizione nell'osservare le cose sacre; i commedianti erano obbligati, come scrive il Croce, "nel regno e fuori" a "fare insistente e pomposa ostentazione di spiriti devoti e di osservanza delle cose sacre, fino al punto che quei comici s'impegnavano reciprocamente a denunziarsi, in caso di peccati, all'Inquisizione" (29).

Die quinto mensis Iulii tertie Indicationis 1575 Napoli. Capituli pacti et conventioni al nome d'Idio habiti et firmati [...] sopra il fare et recitare comedie in questa città di Napoli et altre terre città et lochi tanto in questo Regno quanto in altri qualsevogliano Regni, Provincie, Ducati et lochi qualsevogliano del mondo. Sono videlicet:

In primis li prefati magn.ci prenominati compagni promettono continuamente per anni due da oggi avante numerandi unitamente recitare e fare dette comedie tanto in questa città quanto in altre parti del mondo di per di et sicome sarà comodo a detta compagnia, et non mancare per qualsivoglia causa; et caso che alcuno di essi compagni

mancasse di fare et recitare dette comedie che quillo che mancharà ogni volta sia tenuto pagare a detti compagni ducati vinticinque de pena, [...]

Item è convenuto che ogn'uno de detti compagni se debbia confessare tre volte l'anno, cioè la Pascha de Resurrectione di Nostro S. Jesu Cristo, l'Assumptione de la Nostra Donna, et la Natività di Nostro S. Jesu Cristo.

Item è conventuo che se forte (quot absit) alcuno de detti compagni biastemasse, che quello de detti compangi l'intenderà, sia obbligato subito andarlo ad accusare.

Item è convenuto che detti compagni non possano tra loro jocare in nessun giocho né in la loro stantia con altri.

Item è convenuto che quando venarà alcuna Indulgentia et Giubileo da Sua Santità che sieno tenuti detti compagni pigliarle. (Croce 29-31)

Intanto, in altri paesi europei, in particolare in quelli di lingua tedesca, il teatro era diventato un mezzo per diffondere le idee della Riforma. Anche per Lutero il teatro doveva avere una funzione pedagogica e politica. In Svizzera, Niklaus Manuel (1484-1530) mise in scena gli aspetti degenerati e corrotti dell'ambiente cattolico, mentre il *Pammachius* (1538) di Thomas Naogeorgus (1511-1563) diventava un ripasso di mille anni di storia della Chiesa. In Francia, ai tempi di Calvino, il quale dava anche lui caccia ai teatranti, Théodore de Bèze (1519-1605) portò in scena *Abraham sacrificant* (1550) e fece, per la prima volta, apparire Satana in veste da monaco. In Inghilterra, iniziarono i *Controversial plays* che culminarono con rappresentazione antipapale che ebbe luogo davanti all'Ambasciata francese nel 1527, alla presenza di Lutero. Nel 1533, un anno prima dello scisma anglicano, Enrico VIII (1509-1547) proibì inutilmente l'uso del teatro per la controversia religiosa. John Bale (1495-1563) e Thomas Cromwell (1485-1540) scrivono insieme alcuni drammi antipapali. Nel 1542, sotto Edoardo VI (1537- 1553), un'altra legge permette di nuovo l'uso del teatro a favore della “vera religione”, senza alcuna interpretazione della Scrittura. Alla morte di Eduardo, quando Maria Tudor (1553-1558), detta Maria la Cattolica, salì al trono, si ritornò per breve tempo al culto cattolico.

L'arrivo di Elisabetta I (1558-1603)⁹, invece, spegne del tutto il teatro anti papista e conferma la fine dei *Controversial Plays*.

Ovviamente, la Chiesa romana doveva agire; nel reagire, i gesuiti, privilegiati presso la Chiesa, introdussero nuovi temi in scena. I drammaturghi gesuiti si servirono della figura dell'Anticristo – ovvero di Lutero, il grande eretico che aveva osato contrapporsi alla Chiesa romana – per rilevare i suoi legami con l'inferno e mettere in scena la sua sconfitta finale.

Il nuovo teatro fu in grado di intrattenere lo spettatore e di farlo riflettere sulla nuova situazione politico-sociale. La nuova struttura teatrale adottava linguaggio e temi adatti alla forza ideologica della Controriforma. Inoltre, il nuovo teatro riusciva perfettamente a combattere il dominio spagnolo sul campo teatrale, giacché ristabiliva la precettistica aristotelica, dividendo il comico dal tragico, facendo uso di un linguaggio appropriato e non di una lingua neutra da usare in tutte le situazioni. Questo teatro si contrapponeva al linguaggio di quei poeti che con le loro volgarità danneggiavano lo spettacolo, attribuendo ai santi anche azioni ed espressioni poco idonee alla loro figura.

Natoli osserva:

Il petrarchismo lirico faceva dare in smancerie anche i buoni sacerdoti; le pastorelle e gli amori arcadici cominciavano a guastare la formosa sanità del Rinascimento: l'arte religiosa era tutta affidata a poeti volgari, alla plebe; i pochi letterati che avean voluto elevarla, non avean saputo far nulla per mancanza di ingegno idoneo. (*H. Scammacca* 45)

In effetti, l'ostilità della chiesa verso le rappresentazioni diede nuove possibilità alle pratiche teatrali, anche perché in Italia mancava un dibattito sano tra religione e

⁹ Durante il regno di Elisabetta I l'Inghilterra ebbe un intenso sviluppo economico e culturale. Fu proprio nell' "età elisabettiana" che la Chiesa d'Inghilterra venne consolidata. La preoccupazione principale della regina fu quella di mantenere la pace e la stabilità nel proprio regno. La sua politica religiosa, pertanto, fu quella di ridurre la tensione religiosa, ribadendo: "There is only one Christ, Jesus, one faith, all else is a dispute over trifles." Elisabetta I, inoltre dichiarò che aveva "no desire to make windows into men's souls" (The Official website of The British Monarchy).

mondo pagano che magari altrove, in Germania, in Svizzera o in Francia per esempio, poteva rispondere ai dubbi dei fedeli. Osserva Montanelli:

Gli italiani avevano trovato un comodo compromesso fra paganesimo e cristianesimo in un credo politeistico popolato di benevoli Santi protettori; dalle loro concezioni avevano bandito la dannazione, e dalle loro prospettive l'inferno; e si erano abituati a dare alla loro pietà un carattere festoso, per non dire festaiolo, a base di spettacolari manifestazioni, cortesie, processioni eccetera. (412-413)

La produzione drammaturgica, pertanto, assume una nuova forma, con pieno appoggio della chiesa, e raggiunge un livello più raffinato e più elevato per via dell'opera dei membri della Compagnia di Gesù, di cui uno tra i maggiori esponenti fu Ortensio Scammacca e prima di lui Stefano Tuccio. Offrendo la sua totale alleanza al papa, la Compagnia di Gesù s'impegna a utilizzare qualsiasi metodo idoneo a rafforzare l'ideologia cattolica, e tra questi ovviamente vi è anche il teatro. La produzione drammaturgica dei gesuiti fu pienamente in grado di soddisfare i fini propagandistico-pedagogici della Compagnia, – scopi che diventavano a loro volta quelli della stessa chiesa – e le esigenze spirituali dello spettatore del Seicento.

Le rappresentazioni gesuitiche, ora affascinando ora terrorizzando, riuscivano a muovere lo spettatore, finché egli potesse “vedere” la sconfitta della forza e della corruzione dei potenti della terra. Sotto il gioioso e fraterno nome cristiano, la scena preparava migliaia di volontari per la guerra santa. Lo spettatore giudicava, nel profondo della sua anima che la sconfitta per il fedele non esisteva, e di questo già il martire ne forniva la prova.

Naturalmente, le rappresentazioni sacre acquistavano maggiore valenza se si confrontavano con questioni politiche, giacché soltanto in tale ottica si poteva giustificare lo scontro tra il bene e il male. Bisognava assolutamente confrontare il tiranno, l'eretico o l'anticristo, ovvero il potere corrotto. La vincita era sicura; certo, sarebbe stato molto

meglio se l'eroe avesse potuto salvarsi; in ogni caso, egli avrebbe abbracciato la morte altrettanto gioiosamente ed avrebbe comunque garantito la vittoria della Chiesa.

1.3 La situazione socio-culturale in Sicilia al tempo dello Scammacca

Il Seicento ed il Settecento sono secoli caratterizzati non soltanto da battaglie e conquiste, ma anche da rivoluzioni e rivolte religiose, culturali e scientifiche in tutta l'Europa. La situazione socio-politica in Sicilia riflette quella dell'intera Penisola, ma anche dei paesi d'oltralpe.

Lo Scammacca visse proprio nei momenti più difficili dell'Isola; un periodo contrassegnato dalle invasioni straniere, cominciate già ai tempi di Carlo V (1516-1556), dalle scorrerie turche, dal brigantaggio e dalla corruzione, soprattutto tra il clero, che controllava la vita del popolo. Nel sistema politico regnava un disordine assoluto a causa del continuo susseguirsi di viceré. Tali sostituzioni resero praticamente impossibile la gestione degli affari pubblici, almeno fino alla salita al trono di Filippo III (1598-1621). La Sicilia fu inoltre vessata da carestie ed epidemie: la peste del 1548 solo a Messina provocò la morte di quasi 17.000 abitanti; l'eruzione dell'Etna del 1669 lasciò la zona sud-orientale del vulcano in rovina, sommergendo una parte di Catania; il terremoto dell'11 gennaio 1693 a Val di Noto solo a Catania fece sedicimila vittime su una popolazione di ventimila abitanti.

Durante il regno di Filippo IV di Spagna (1621-1665), la deficienza dei politici e le instabilità politiche furono la causa dei movimenti palermitani guidati da D'Alesi nel 1647; nel 1674-1678, sotto Carlo II, vi fu la rivoluzione di Messina. Questi eventi, che culminarono con la riconquista spagnola, tolsero preziosi momenti di fioritura artistica e culturale in Sicilia.

L'epoca di Filippo II (1556-1598), definita da alcuni studiosi come periodo di decadenza, fu un'epoca piena di inquietudini, tensioni e crisi religioso-culturali, caratterizzata anche da una serie di situazioni contraddittorie: da un lato lo sviluppo demografico portò un aumento del consumo interno, creando grandi problemi a causa della scarsa produzione locale e del commercio dell'Isola; dall'altro le entrate nella Tesoreria continuarono ad aumentare, grazie dell'aumento dei dazi e dei prezzi, con la conseguente depressione e l'impoverimento del popolo. Tra gli anni 1548-1553, sotto il regno di Carlo V, il viceré Juan De Vega, liberatosi temporaneamente dagli attacchi turchi, cercò di stabilizzare la situazione, eliminando gli abusi.

In questo periodo, gli eccellenti rapporti tra la viceregina Leonora Osorio ed Ignazio di Loyola, l'impegno del viceré di apportare dei rinnovamenti socio-culturali e le sue ottime relazioni con l'Imperatore, spinsero i gesuiti a stabilirsi nell'Isola, fondando il Collegio di Messina.

Nonostante ogni sorta di difficoltà il Seicento ed il Settecento non mancarono di lasciare segni di grande cultura ed arte in Sicilia. Infatti, la trasformazione architettonica di Palermo, lo sviluppo commerciale di Messina e la rinascita di Catania dopo il terremoto del 1693 appartengono a quest'epoca. L'arte, nonostante la censura e il regime ecclesiastico, si adattava ai gusti del tempo. Sorsero delle Accademie nelle grandi città: a Palermo l'*Accademia degli Accesi* (1568), dei *Riaccesi* (1622-1657), dei *Risoluti* (1670), dei *Belli Ingegneri* (1621); a Messina l'*Accademia degli Arrabacati* (detta anche dei *Radicati*), della *Fucina* (1634), della *Stella* (1542, di natura militare e riformata nel 1595), degli *Argonauti* presso i gesuiti, degli *Incogniti* per le attività dogmatico-morale (1690); a Catania l'*Accademia dei Chiari* (1614), degli *Elevati*, degli *Informi*, dei

Palladii, degli *Etnei*, degli *Sregolati*, e dei *Casinesi* (1688); a Siracusa l'*Accademia degli Ebri* (1629) (D'Alessandro 107). Quasi in ogni campo, in quello scientifico, filosofico, artistico, storico, vi furono dei personaggi che resero la Sicilia del Seicento brillante e unico.

I rigori tirannici dell'Inquisizione, che non esitava a mandare al rogo le persone sospette di eresia, e gli ordinamenti della magistratura nei confronti di accusati (già diminuiti nel XVII), non stempravano lo spirito e la solidarietà dei siciliani, anche se l'ignoranza e la superstizione continuavano a persistere nell'isola.

Santi Correnti afferma che l'espressione più grave dell'ignoranza popolare siciliana erano i campanilismi tra le maggiori città siciliane: tra Messina e Catania per motivi universitari; tra Catania e Palermo per l'insistenza dei catanesi sull'"cataneisita" di S. Agata; tra Messina e Palermo a causa della proposta dei messinesi nel 1629 di offrire un milione di scudi al trono di Spagna per dividere la Sicilia in due viceregni, quello orientale con capitale Messina e quello occidentale con capitale Palermo. D'altronde la ricchezza di Messina, centro principale siciliano della produzione e del commercio, non permetteva la sottomissione a Palermo che era, soprattutto economicamente, a un livello molto inferiore. Lo stesso campanilismo esisteva, seppure in una forma minore, tra le altre città siciliane.

Nell'Italia del Seicento l'educazione scolastica era nelle mani degli ordini religiosi e in particolare dei gesuiti e barnabiti. Chi se lo poteva permettere aveva i maestri a casa; altri affidavano i figli alle scuole pubbliche o ai collegi dei gesuiti che venivano gestiti sulla base della *La Ratio Studiorum*. In Sicilia, sin dalla metà del Cinquecento, la pubblica istruzione era completamente in mano ai gesuiti.

Naturalmente non sono mai mancate le critiche contro gli interventi diretti e continui della chiesa nelle attività istruttive e contro il sistema rigido dei gesuiti. Ciò nonostante, non mancavano le attività pedagogiche in Sicilia; anche il campanilismo universitario cedette, lo scambio d'insegnanti, professori e studenti continuò, e il numero delle tipografie e librai arrivò a settantanove; nacque il primo giornale siciliano, il *Giornale di Messina* che fu pubblicato dal 9 dicembre 1675 al 24 aprile 1677 (Correnti 111).

L'eruzione dell'Etna del 1669 diventò argomento per poeti epici e pittori siciliani. Il gusto barocco e la stravaganza nell'arte riempirono le immagini, le rappresentazioni e le poesie di artisti siciliani; Pietro Carrera (1573-1647) scrisse *Delle Memorie storiche della città di Catania*; Giuseppe Artale (1628-1679) compose il sonetto della *Maddalena piangente*; Francesco Morabito compose, su imitazione del Tasso, un poema intitolato *Catania Liberata*; Giacinto Patania (1647-1720) creò il suo affresco sul muro del Duomo di Catania. Altri poeti scrissero pro o contro il manierismo secentesco, tra cui Francesco Baldacci (1579-1642), Luigi D'Eredia e Scipione Errico (1592-1670).

Il Seicento in Sicilia fu anche l'epoca dei missionari, in maggior parte gesuiti, che partivano per l'Oriente e che più tardi sarebbero diventati i primi in Europa a occuparsi di filosofia cinese: Giordano Ansalone di Santo Stefano Quisquina (1600?-1634), inviato nelle isole Filippine, imparò la lingua locale e compose un trattato sulla religione dei cinesi intitolato *De idolis, sectis et superstitionibus Sinensium*; padre Girolamo Gravina da Caltanissetta (1603-1661) fu missionario in Cina; Francesco Maria Maggio (1612-1682) scrisse le grammatiche parallele *Syntagamata linguarum orientalium* (1643); il matematico Niccolò Longobardo da Caltagirone (1556-1654) visse in Cina 58 anni e

morì a Pechino, ma non prima di aver scritto un centinaio di volumi, tra cui il *Monumenta nonnulla de religione sinensium* e il *De Confucio eiusque doctrina* (1598), ed aver riformato il calendario cinese; Ludovico Buglio da Mineo (1606-1682) fu uno dei primi teologi del secolo; Prospero Intorcetta da Piazza Armerina (1625-1696) il primo traduttore europeo di Confucio, scrittore di *Sapientia Sinica*, opera stampata in Cina nel 1662, a Goa nel 1669 e poi a Parigi nel 1687 con il titolo *Confucius Sinarum philosophus, sive Scientia Sinensis latine exposita studio et opera Prosperi Intorcetta*.

CAPITOLO 2

La Riforma Protestante

2.1 Il rapporto tra stato e chiesa durante il medioevo

I rapporti tra potere civile e religione sono stati, sin dall'inizio dei tempi, alquanto complessi e spesso problematici. Sintomatica è la risposta che Cristo dà agli Ebrei che gli chiedevano, per coglierlo in fallo, se fosse lecito pagare il tributo a Cesare: “Date a Cesare ciò che è di Cesare e a Dio ciò che è di Dio” (Marco 12.17). Con l'avvento del Cristianesimo, a partire dall'editto di Costantino nel 313, i rapporti stato-chiesa registrano violenti scontri, guerre, complotti, ed assassini, ma, anche momenti di tranquilla convivenza.

L'ascesa della chiesa fu dovuta al fatto che alla continua lotta per il riconoscimento dei diritti divini, veniva affiancata una solida base amministrativa, economica e finanziaria, raggiunta subito e facilmente grazie ai cospicui lasciti da parte dei convertiti e dei fedeli: patrimoni di beni mobili e immobili, terre, castelli, fattorie. Questo permise alla Chiesa di raggiungere un'immediata autonomia, incrementare la propria forza per far fronte alle continue minacce dei suoi nemici e soprattutto a far riconoscere i suoi diritti divini.

Presto il cristianesimo riuscì a diventare universale, abolendo il senso nazionalistico delle religioni pre-esistenti. Esso superò i valori tradizionali diffusi nell'Impero romano, oltrepassò i confini ed indipendentemente da razza, nazione o lingua chiamò gli uomini alla spiritualità ed a Dio. Esso portava la parola “divina” e esigeva che

le sue regole fossero considerate superiori a qualunque legge umana, dettata dal potere temporale.

Durante il primo millennio, tra i momenti difficili nelle relazioni stato-chiesa ricordiamo il periodo della questione iconoclastica, tra il 726 circa e la seconda metà del nono secolo. Nel 726 l'imperatore bizantino Leone III (676 circa– 41) emise un decreto e proibì la venerazione delle immagini sacre, comandando di distruggere tutte le immagini esistenti nei monasteri e nelle chiese; fece arrestare i monaci e li condannò a morte per eresia. Leone III inviò una lettera anche al Papa, ordinandogli di accettare l'editto e distruggere le immagini a Roma, e di convocare un concilio per impedirne l'uso. Il Papa in risposta gli fece notare il legittimo uso delle immagini da parte dei cristiani e accusò l'imperatore di interferire in materie ecclesiastiche. Più avanti, in seguito alle minacce di Leone III, il papa scomunicò l'imperatore che pretendeva di essere "*imperator et sacerdos*", affermando che lui non aveva "il diritto di ingerirsi negli affari della Chiesa né di eleggere e consacrare il clero, né di amministrare i Sacramenti" (Leziroli 30), e che egli non doveva perseguire la chiesa militarmente e materialmente come un tiranno. Nacque così un movimento anti-imperiale che causò guerre tra il papato e il vecchio impero, e che alla fine portò all'indipendenza del papato e all'inizio dello stato pontificio.

L'arrivo di Carlo Magno (742-814) cambiò i rapporti tra il regno e gli ecclesiastici, in quanto il papa gli riconosceva l'autorità ed il potere, incoronandolo imperatore cristiano del sacro romano impero. In cambio di questo riconoscimento gli ecclesiastici pretendevano dal sovrano garanzie per la loro istituzione, continuità del rispetto, della protezione, della difesa e dell'assunzione nelle classi dirigenti, nobiltà e aristocrazia, ma anche altri diritti, tra cui quelli di monetazione e di mercato. In ogni

caso, i vescovi non dovevano dimenticare che questi erano diritti reali, a loro conferiti dall'imperatore in persona, dal potere supremo, in una cerimonia piena di gesti pastorali e simbolici. L'atto del sovrano era praticamente una garanzia per l'alleanza tra i militari e i nobili e l'episcopato, in quanto compito tradizionale dell'imperatore era di fungere da legame tra il popolo e la chiesa. L'imperatore quindi interveniva liberamente nella vita del papato, anche perché, soprattutto in Italia, egli doveva sorvegliare il funzionamento delle chiese, che a loro volta, in caso di assenza dell'imperatore, dovevano garantire la stabilità del regno.

Nel 1061, l'elezione di Alessandro II (1061-1073), avvenuta all'insaputa dell'imperatore Enrico III, e, peggio ancora, in alleanza con le forze normanne nemiche dell'imperatore, accese la rabbia di questi che a sua volta fece eleggere Onorio II (1061-1072). La discordia tra il regno e la chiesa portò al Concilio di Mantova, dove finalmente Alessandro II riuscì a giustificarsi come legittimo papa. La conferma di Alessandro II diede alla Chiesa romana la prova che essa poteva mantenersi indipendente e decidere autonomamente se non proprio le azioni militari, almeno quelle politico-culturali.

I disaccordi tra la chiesa romana e il sovrano della Germania, ma anche le ostilità del clero normanno continuarono ad andare avanti fino al 1075 quando Papa Gregorio VII emise il *Dictatus papae*,¹ 27 enunciazioni in cui veniva stabilita la più assoluta

¹ Le 27 enunciazioni sono così riportate da Cantarella e Tuniz (*Il Papa e il Sovrano* 69-70):

1. La Chiesa romana è stata fondata soltanto da Dio.
2. Solo il pontefice romano si dica di diritto universale.
3. Egli solo abbia il potere di deporre e reintegrare i vescovi.
4. Durante un concilio il suo legato, anche se di grado inferiore, presieda a tutti i vescovi e possa pronunciare sentenza di deposizione contro di loro.
5. Il papa abbia il potere di deporre anche gli assenti.
6. Con chi è stato scomunicato da lui tra l'altro non dobbiamo nemmeno rimanere nella stessa casa.

supremazia papale, condannando definitivamente la “legge di investitura”, ovvero la legge che riservava al sovrano il diritto di confermare e di concedere ai vescovi i loro benefici connessi con la chiesa episcopale.

Il *Dictatus papae* ignorava totalmente il decreto “*In nomine Domini*” (1059) di Niccolò II (980-1061) che richiedeva espressamente la consultazione dell’imperatore nella scelta del papa. Esso, invece, stabiliva che il pontefice fosse eletto da soli cardinali-vescovi. Il decreto intendeva eliminare l’influenza dei vescovi-conti, potentissime forze imperiali. In seguito, Papa Innocenzo III (1160-1216), senza pretendere una supremazia sulle nazioni, affermò che il papa era al di sopra delle nazioni.

2.2 La Riforma protestante e la Riforma cattolica

-
7. Solo a lui sia lecito, a seconda delle necessità del momento, istituire nuove leggi, fondare nuove pievi, trasformare in abbazia una chiesa canonica e viceversa, smembrare un episcopato ricco ed aggregare quelli poveri.
 8. Solo il papa possa far uso delle insegne imperiali.
 9. Al papa e solo a lui spetta che tutti i principi bacino i piedi.
 10. Solo il suo nome venga proferito nelle Chiese.
 11. Il suo nome è unico in tutto il mondo.
 12. Gli sia lecito deporre gli imperatori.
 13. Gli sia lecito qualora la necessità lo imponga, trasferire i vescovi da una sede all’altra.
 14. Egli abbia il potere di ordinare chierici in ogni Chiesa in qualsiasi momento lo voglia.
 15. Chi è stato ordinato dal papa può essere preposto ad altra Chiesa, ma non prestarvi servizio; costui non deve ricevere da un altro vescovo un grado superiore.
 16. Nessun sinodo senza indicazione del papa deve essere chiamato generale.
 17. Nessun canone e nessun libro siano da considerarsi canonici senza la sua autorità.
 18. A nessuno sia lecito ritrattare le sue sentenze; lui solo possa ritrattare quelle di tutti.
 19. Nessuno lo possa sottoporre a giudizio.
 20. Nessuno osi condannare chi si appella alla sede apostolica.
 21. Le cause di maggior importanza, di qualsiasi Chiesa, siano rimesse alla sede apostolica.
 22. La Chiesa romana non ha mai errato nè potrà mai errare, come testimonia la Sacra Scrittura.
 23. Il pontefice romano, se è stato ordinato secondo i canoni, è indubbiamente reso santo per i meriti del beato Pietro, come testimonia il vescovo di Pavia Ennodio, seguito in ciò dal parere di molti santi Padri e come è scritto nei decreti del beato papa Simmaco.
 24. Per suo ordine o con il suo consenso sia lecito ai gradi inferiori presentare accuse (contro i superiori).
 25. Egli abbia il potere di deporre e reintegrare i vescovi anche senza riunire il sinodo.
 26. Non sia considerato cattolico chi non è d’accordo con la Chiesa romana.
 27. Il pontefice può scegliere i sudditi dal vincolo di lealtà verso gli iniqui.

Poiché questa tesi si prefigge anche di esaminare il teatro sacro ed il suo sviluppo in forma di un nuovo teatro ideologico (quello gesuitico nel periodo post-tridentino) è indispensabile esaminare i fatti ed i motivi che portarono alla Riforma protestante, ma anche i personaggi che furono in realtà responsabili di tale scisma. È inoltre assolutamente necessario soffermarsi sulle idee rivoluzionarie che portarono alla separazione della chiesa cattolica da quella protestante, sulle ragioni che forzarono la Chiesa a prendere provvedimenti e a convocare il Concilio di Trento.

La Riforma protestante riuscì a mettere in discussione la Chiesa ed i suoi indiscutibili sacramenti e ministeri; fu il culmine di nuove idee, cambiamenti sociali; fece scaturire nuove alleanze religiose. La chiesa cattolica, dal lato suo, si scoprì capace di crudeltà più elaborate, inizialmente sotto una forma di dibattito contro i suoi avversari. D'altronde, l'ambizione dei nuovi protestanti tormentava la Chiesa cattolica e la spingeva, sempre con più tenacia, ad eliminare i nemici che seminavano l'eresia in ogni sua forma. Non vi era nessuna tolleranza per chi mostrava un sia pur impercettibile atteggiamento favorevole nei confronti di eretici o mostrava inclinazioni verso qualunque forma di duplicità spirituale.

L'epoca della Riforma protestante precede una situazione politica piuttosto tumultuosa per via di disaccordi e guerre sia in Italia (Regno di Napoli, Venezia, Milano, Stato Pontificio) che nel resto d'Europa (Francia, Spagna, Germania). Dalla seconda metà del XIV secolo fino ai tempi precedenti la controriforma si sono succeduti papi che hanno lasciato uno stato corrotto, nepotistico, pieno di disastri finanziari, lontano anni luce dal santo e dal sacro: Sisto IV (1471-1484), Innocenzo VIII (1484-1492), Alessandro VI

(1492-1503), Pio III (1503), Giulio II (1503-1513), Leone X (1513-1521), Adriano VI (1522-1523)², Clemente VII (1523-1534) e Paolo III (1534-1549).

Nella Chiesa non vi era più traccia di vita spirituale; la contemplazione e la preghiera si erano trasformate in forme indegne che permettevano al clero di sfruttare i fedeli per trarne vantaggio economico. La Chiesa — che durante il medioevo aveva le sue misure ed i suoi spietati correttori controllavano la devozione dei fedeli, raccomandando loro il flagello per purificare l'anima — era annegata in uno stato di totale decadenza e in essa non si riconosceva più la moralità che una volta predicava. I beni immobiliari della chiesa — terre e castelli, non solo in Italia, ma anche in altri paesi d'Europa — avevano raggiunto somme incalcolabili; la chiesa era l'unica in grado di comprare beni anche dai grandi feudatari, i quali temevano la scomunica del papa. Fu la chiesa stessa con le sue enormi ricchezze e la sua totale corruzione a provocare i fedeli, i capi di stato e la riforma protestante.

La nuova società, che non era più quella contadina di una volta, risvegliata per opera degli umanisti e delle loro scoperte, non poteva più credere a quello che predicava la Chiesa a nome della fede e per bocca di preti corrotti. Il Savonarola (1452– 1498) a Firenze si rese conto della piega che stava prendendo il movimento degli umanisti e cercò di mettere in allarme la chiesa; tuttavia, il fuoco che egli riuscì ad accendere bruciò prima lui, in quanto i papi, troppo indaffarati ad accumulare oro e argento ed a badare alle proprie faccende personali, non si rendevano conto della crisi che li minacciava.

In passato, la Chiesa non aveva mai conosciuto veri rivali; aveva semplicemente affrontato dei ribelli facili da sgominare, riuscendo così a conservare il potere assoluto

² Il papato di Adriano VI durò solo un anno. Nonostante le sue buone intenzioni, non ebbe tempo di fare dei cambiamenti (cf pagina 60 di questa tesi).

durante l'intero medioevo, periodo in cui la sola legge era quella divina e l'esecutore era la chiesa. Anche nell'Inghilterra del XII secolo (il periodo in cui visse Thomas Becket, il protagonista della tragedia scammacchiana) quando vennero discussi i diritti e i privilegi della chiesa, il papato si oppose a tali discussioni, rivendicando la propria autonomia, riconoscendo che non doveva giustificarsi agli stati e ancora molto meno ai cittadini.

Tutto incominciò quando Papa Urbano V fece ad Eduardo III la richiesta, già rifiutata in passato, di un ulteriore contributo finanziario. Il re d'Inghilterra aveva buone ragioni di dubitare che quei soldi effettivamente sarebbero finiti nelle casse della Chiesa; era il 1366 e l'Inghilterra era ancora pienamente coinvolta in una vecchia guerra contro la Francia; il papa risiedeva nella città francese Avignone, e "francesi erano i Papi che si succedevano sul Soglio." (Montanelli 13:103). Eduardo decise di consultare il suo Parlamento, decisione senza precedenti, come aveva fatto un paio di secoli prima Enrico II quando aveva cercato di ridurre il potere della chiesa, limitandone la libertà e, al tempo stesso, aumentando i diritti del sovrano, come fa presente anche Scammacca:

ENRICO Tanta cura e pensier di ciò mi piglio
che i prelati e i signor primi del regno
a l'assemblea chiamar per ciò mi piacque. (I.5)³

Il Parlamento appoggiò unanimemente la decisione del Re di non accettare la richiesta del Papa, inviando il messaggio in Francia per mano di John Wycliff (1320 ca. – 1384), teologo che aveva già ricevuto un sacco di benefici dal Papa, ma che ora esponeva, senza farsi problemi, le sue idee rivoluzionarie contro la Chiesa. Wycliff era dell'idea che il fedele non aveva bisogno di un sacerdote che gli facesse da intermediario tra lui e Dio, in quanto il fedele, anche se non consacrato, è già in rapporto diretto con

³ Per le citazioni del *Tommaso in Londra* useremo l'edizione di questo nostro studio.

Lui. Inoltre, secondo Wycliff, Cristo aveva imposto ai suoi discepoli l'obbligo della povertà, intravedendo nella ricchezza una condizione che avrebbe potuto portare facilmente al peccato; di conseguenza, la richiesta di contributi da parte del clero faceva perdere alla Chiesa ogni diritto all'amministrazione dei sacramenti. È facile immaginare l'eco che causarono queste parole tra il clero inglese che fino ad allora aveva tollerato le idee eretiche del teologo, ma che ora si vedeva minacciato sia l'alto reddito che le proprietà. Una volta che la Santa Sede fu informata dalle idee di Wycliff, il Papa emanò, tramite l'arcivescovo di Sudbury ed il vescovo di Courtenay, l'ordine del suo arresto. Tuttavia, la popolarità del teologo rese impossibile l'arresto. Nel frattempo, il Parlamento inglese confiscò l'enorme patrimonio della chiesa, inclusi i beni immobiliari, quasi pari alla metà di quelli nazionali.

Le idee nazionalistiche di Wycliff continuavano a turbare il clero inglese che, su ordine specifico del Papa, chiese al rettore dell'Università di Oxford di arrestare il ribelle. La risposta dei responsabili dell'Università si rivelò tanto inaspettata quanto aspra, poiché essi confermarono la libertà del teologo di esprimere il proprio parere. Più tardi, nel 1378, il Concilio di Vescovi convocò Wycliff un'altra volta, ma durante la seduta conciliare la folla buttò giù la porta, interrompendo il dibattito. Di conseguenza, Wycliff, sicuro dell'appoggio della gente, continuò a scrivere ed a diffondere le sue idee riformiste e dure contro la Chiesa. In un'occasione egli chiamò il Papa "la bestia dell'Apocalisse", i conventi "allevamenti di ladri" e "nidi di serpenti", e i preti "seduttori di ragazze, di vedove, di spose e perfino di monache" (Montanelli v. 13, 109).

Wycliff, inoltre, consigliava che la chiesa smettesse di intromettersi negli affari di stato, che erano di pertinenza del Re il quale aveva già ricevuto tale diritto da Dio.

Pertanto, i preti dovevano obbedire al Re come qualunque altro suddito e dovevano dedicarsi esclusivamente a una vita di preghiera. La cosa ancora più sconvolgente, non solo per la Chiesa, ma anche per gli amici ed i seguaci stessi di Wycliff, fu quando egli si mise a parlare della transustanziazione del pane e del vino nel corpo e nel sangue di Cristo. Secondo lui, questo non è possibile tramite un prete qualsiasi, che è magari anche destinato all'inferno. Wycliff si diede a tradurre la Bibbia in inglese con la speranza che la sua opera togliesse di mezzo i preti che avevano il vantaggio di interpretare la Sacra Scrittura a loro piacimento.

Durante lo stesso periodo, il boemiano Jan Huss (1369-1415), simpatizzante di Wycliff, aveva difeso la sua idea sulla transustanziazione del pane e del vino. Huss fu scomunicato e in una cerimonia pubblica vennero bruciati i suoi manoscritti, ma egli lanciò nuove teorie contro la Chiesa, come quella che “il purgatorio non c'è, e anche se ci fosse non è certo coi soldi che si potrebbe evitarlo. I soldi servono soltanto alla Chiesa per i suoi lussi e i suoi vizi” (Montanelli v.13, 117).

Erasmus da Rotterdam (1466/69-1536), instancabile filologo, dedicò la sua vita non solo ai libri, ma anche a lettere e articoli che inviava incessantemente agli amici, tra cui Thomas More, a cui lo Scammacca dedicò una tragedia. Egli scrisse innumerevoli saggi e un libretto senza firma, in cui si faceva beffa di papa Giulio II. Infine, pubblicò la traduzione in latino dal testo greco del *Nuovo Testamento*. La Bibbia di Erasmo conteneva, in un volume a parte, le note ed i commenti che ad ogni occasione indicavano la differenza tra la Chiesa di Cristo e quella dei Papi. In uno di queste note sul *Vangelo di Matteo* commenta:

Niente si attaglia meglio alla natura dell'uomo che la filosofia di Cristo, il cui solo fine è di renderle la sua innocenza e integrità. La Chiesa ci aggiunse parecchie cose, del tutto superflue alla fede, come per esempio le dottrine sulla Deità e la sua distinzione in più

persone. E quante regole, e quante superstizioni e quanti inutili fasti appesantiscono il rituale! Che pensare dei voti, dell'autorità attribuita al Papa e dell'uso che si fa di dispense e assoluzioni? Meglio varrebbe lasciare che Cristo governi secondo le leggi del Vangelo impedendo agli uomini di rafforzare coi loro decreti la propria oscurantistica tirannide. (cit. Montanelli v. 13.132)

La scintilla della riforma protestante fu un semplice litigio. Leone X era stato appena eletto quando si rese conto di non aver abbastanza fondi per provvedere alle sue enormi spese. Ricorse all'oramai tradizionale metodo della vendita delle "indulgenze", in cui ad una persona venivano rimessi i peccati in seguito ad un'offerta di soldi. Gli unici a dimostrare la loro scontentezza verso questa pratica furono i capi degli stati stranieri, ma Leone X assicurò a tutti quanti — da Enrico VIII re d'Inghilterra a Massimiliano imperatore tedesco — che avrebbero avuto la garanzia di partecipare agli utili dell'operazione. Il problema nacque quando interpellò Alberto di Brandeburgo (1490-1545), il quale aveva già dato 20.000 fiorini al Papa per ottenere l'investitura dell'Arcivescovato di Magonza. Il Papa, per evitare possibili problemi, accettò tale somma a posto dell'ammontare dell'indulgenza e dovette anche dargli il diritto sui redditi di Magonza, Magdeburgo e Halberstadt.

Alberto affidò l'incarico della vendita d'indulgenza e quello della raccolta dei redditi nella sua giurisdizione al grande predicatore domenicano Johann Tetzel (1465-1519). Questi, dovunque andasse, con l'aiuto del clero locale, mostrava la bolla dell'indulgenza e riusciva ad avere, dietro rilascio di un certificato di assoluzione, un'offerta capace di rimettere i peccati.

Arrivato a Wittenberg, il Frate continuò i suoi insegnamenti sul valore e sull'importanza dell'indulgenza, tra l'altro senza dover ricorrere né alla confessione né al pentimento; vendeva la sua merce senza problemi fino a quando uno dei suoi clienti, dubitando del valore del certificato, lo mostrò a un professore di teologia, ovvero a

Martin Lutero (1483-1546). Il professore preferì non esprimere né giudizi né opinioni sulla faccenda; questo fatto arrivò all'orecchio del domenicano che lo denunciò all'arcivescovo per indisciplina e ribellione.

Lutero decise di prepararsi a difendere le sue opinioni. Scrisse, quindi, in novantacinque articoli il *Disputatio pro declaratione virtutis indulgentiarum* e, come consuetudine, l'appese alla porta della chiesa di Wittenberg il 31 ottobre 1517. Alcuni degli articoli che causarono la rabbia dei monaci furono i seguenti:

5. Il papa non può né vuole rimettere altre pene, fuori di quelle che ha imposto o per volontà sua o delle leggi ecclesiastiche.
32. Saranno dannati in eterno con il loro maestri quelli che si credono sicuri della propria salvezza per mezzo delle lettere indulgenziali.
36. Qualunque cristiano, veramente pentito, ottiene la remissione plenaria della pena e della colpa che gli spetta, anche senza le lettere indulgenziali.
49. Si deve insegnare ai cristiani che i perdoni papali sono utili, a patto che non confidino in essi, ma estremamente nocivi se, a causa di quelli, perdono il timore di Dio.
51. Si deve insegnare ai cristiani che il papa – com'è suo dovere, vorrebbe dare del proprio denaro – anche a costo di vendere, se ve ne fosse bisogno, perfino la basilica di S. Pietro – a quei molti cui alcuni predicatori di indulgenza hanno carpito denaro.
76. Al contrario, affermiamo che le indulgenze papali non possono cancellare, quanto alla colpa, neppure il minimo dei peccati veniali. (cit. in Ricca and Tourn, 73-81)

Tetzel a sua volta scrisse il documento *Centosei Antitesi*, ma gli studenti a Wittenberg non permisero al suo agente di diffonderlo e bruciarono tutto. Lutero disapprovò la violenza e disse che la reazione dei suoi avversari nasceva solo dal fatto che non conoscevano la Bibbia.

L'eco di queste parole fece scendere in piazza i grandi personaggi della Chiesa. Silvestro Prierias (1456/1457–1523), sacerdote piemontese, scrisse il *Dialogo*; Giovanni Eck (1486-1543), sacerdote e professore di Ingolstadt, instancabile nemico della Riforma, scrisse *Obelisci*. Lutero pubblicò *Resolutiones* e scagionò il Papa, ma parlò bruscamente dei problemi e della corruzione. Il Papa lo convocò a Roma, ma Lutero, ricordandosi della fine che aveva fatto Huss, decise di coinvolgere anche il duca Federico, perché tutti

i principi tedeschi garantissero ai loro sudditi di non accogliere possibili richieste di estradizione da parte della Chiesa. Il duca Federico inoltrò la richiesta all'Imperatore Massimiliano, il quale l'approvò, vedendo in essa una buona carta da giocare contro Roma; in questo modo, il dibattito personale fu elevato ad affare che toccava i rapporti tra Stato e Chiesa.

Il Papa, indaffarato con problemi finanziari e soprattutto impegnato a raccogliere la somma che gli serviva per una guerra contro i turchi, non diede molta importanza al rifiuto di Lutero di presentarsi a Roma. In realtà, il Papa aveva richiesto all'Imperatore di imporre una nuova tassa ai suoi sudditi ed inviare il reddito a Roma. L'Imperatore a sua volta comunicò la richiesta alla sua *Dieta*, ovvero al parlamento, che, già stufo del sistematico saccheggio di Roma, rifiutò bruscamente la richiesta. Il Papa capì che la faccenda di Lutero aveva indirettamente influenzato la decisione della *Dieta*, perciò esonerò Lutero dall'impegno di recarsi a Roma e gli chiese di presentarsi al Cardinale Caetano (1469-1534), Legato Pontificio ad Augusta, a cui erano state date istruzioni di trovare, in qualche modo, un accordo con il monaco ribelle. L'incontro avvenne il 12 ottobre 1518, ma si concluse senza nessun accordo. Lutero non solo rimase fermo nelle proprie idee, ma incominciò a scrivere ai suoi amici, parlando di una riforma che stabilisse dei limiti tra il potere temporale e quello spirituale.

In seguito Leone X confermò in una bolla ciò che in pratica diceva Lutero, ovvero che “le indulgenze non riscattavano il peccato o la colpa, ma valevano soltanto per le penitenze inflitte dalla Chiesa. Per quanto riguardava la liberazione dal purgatorio, [Lutero] riconobbe che il Papa poteva influirvi soltanto con le sue preghiere” (Montanelli 14:168). Il messaggero questa volta fu un nobile tedesco, Karl von Miltitz (1490 –1529);

alla consegna del messaggio, Lutero si mostrò più che favorevole, dichiarando la sua piena disponibilità ad abbandonare il dibattito a patto che i suoi avversari non lo provocassero.

Mentre si sperava di avere pace tra gli oppositori, la sfortuna volle che uno degli studenti di Lutero, Andreas Rudolph Bodenstein von Karlstadt (1480 circa –1541), fosse coinvolto in una disputa con Eck, il professore che aveva scritto *Obelisci* in risposta alla tesi di Lutero. Vi fu un pubblico dibattito su un argomento piuttosto delicato, ovvero “se il Vescovo di Roma, cioè il Papa, avesse sempre avuto il rango di Capo della Chiesa in qualità di successore di San Pietro e di Vicario di Cristo, come sosteneva Eck in armonia con la tradizione ortodossa; oppure se lo fosse diventato per manovre politiche, come sosteneva Karlstadt” (Montanelli v. 14, 170). Per Karlstadt il dibattito non andò bene. Lutero, anche lui presente al dibattito, intervenne a difesa del suo allievo, riconfermando il proprio parere descritto in *Resolutiones*.

A Roma Leone X sentì il rapporto di Eck senza prendere decisioni particolari, mentre in Germania Lutero trovava sempre maggiori sostenitori, tra cui Carlo V d'Asburgo (1530-1558) – il quale da poco aveva preso il posto dell'Imperatore Massimiliano – e l'umanista tedesco Philipp Schwarzerz (1497-1560).

Il 15 giugno 1520 Leone X (1513-1521) emanò la bolla, *Exurge Domine*, che condannava quarantuno degli articoli della tesi di Lutero, al quale veniva tolto ogni diritto all'insegnamento e alla predica e concessi sessanta giorni di tempo per pensare, confessare e abiurare gli errori commessi, onde evitare la scomunica. Lutero reagì, scrivendo una lettera all'Imperatore in cui sosteneva che il clero non aveva nessun privilegio sugli altri cittadini, in quanto erano tutti ugualmente cristiani e avevano tutti lo

stesso diritto di leggere ed interpretare la Sacra Scrittura. Inoltre, essendo poi la Sacra Scrittura legge suprema, il Papa non aveva autorità di sovrapporre le sue interpretazioni. Egli difese anche il diritto della Germania a non sborsare soldi a Roma. Più tardi, Carlo V convocò la *Dieta* e invitò Lutero a presenziare e rispondere alle domande dell'accusatore che voleva sentire se egli si dichiarasse colpevole di eresia o meno. Dopo due giorni di assemblea, Lutero rispose che non doveva nessuna risposta né ai Papi né ai Concili e che era soltanto tenuto a rispondere davanti alla Sacra Scrittura. Carlo V, infastidito, chiuse l'assemblea e l'indomani consegnò ai suoi elettori una lettera contenente l'ordine di trattare Lutero come eretico confesso, lasciarlo andare a casa, a patto che non causasse più problemi con le sue prediche. Carlo non poteva mettersi contro la Chiesa, ma il duca Federico non firmò la lettera e propose a Lutero di farsi rapire dai suoi uomini e nascondersi.

Intanto, Carlo V e Leone X, in guerra contro la Francia, erano troppo impegnati a pensare a Lutero, che si era rifugiato a Wartburg limitando le sue attività alla traduzione della Bibbia in tedesco ed a rispondere alle lettere di pochi amici che conoscevano il suo nascondiglio. Le lettere portavano buone notizie:

I frati del convento agostiniano in cui egli aveva militato avevano abbracciato il luteranesimo. Melantone stava componendo un trattato di dogmatica. Karlstadt, promosso arcidiacono della Cattedrale, officiava in lingua tedesca e aveva messo in pratica la tesi di Lutero, secondo cui i preti potevano ammogliarsi, sposando a quarant'anni una ragazza di quindici. Lutero era molto soddisfatto [...]. (Montanelli 14:189)

Arrivavano anche notizie piuttosto preoccupanti: “Alcuni studenti e popolani avevano scacciato i preti ortodossi dagli altari in cui stavano officiando, altri ne avevano lapidato, e infine avevano saccheggiato il monastero francescano” (Montanelli 14:190). Lutero si rese conto del pericolo degli estremisti. Cercò, quindi, con discorsi e con lettere, di ristabilire l'ordine nelle zone calde e di avvertire i suoi del pericolo che correavano per

via degli eccessi, ma soprattutto per il bene di quelli che, come il duca Federico e tanti altri suoi sostenitori, erano sempre corsi in suo aiuto.

In particolare, Lutero cercò di riconciliare i due temi, ovvero la ragion di stato con quella di Dio, invitando i cavalieri e i contadini a calmarsi ed evitare qualunque atto violento e ogni disordine. Invece, i contadini che avevano iniziato la rivolta oramai non potevano più arrestarsi. Furono così i soldati dei principi a fermarli e ci riuscirono molto bene. Lutero venne riconosciuto come provocatore e complice delle rivolte.

A Leone X succedette Adriano VI (1522-1523), già capo dell'inquisizione spagnola, severo sacerdote e professore di teologia. Il nuovo Papa si mise ad eliminare tutti gli eccessi ed in particolare le spese inutili a cui era stata abituata la curia; licenziò un sacco di addetti che lavoravano in Vaticano, mandò a casa gli studenti di Raffaello che decoravano le stanze e i poeti che vivevano alla corte. Voleva combattere la Riforma con una riforma all'interno della Chiesa, reinstallando gli ordini morali di spiritualità e carità. Intendeva eliminare le posizioni abusive, ma si rese conto che esse erano state tutte comprate e che gli toccava rimborsarle. Voleva annullare anche la vendita dell'indulgenza, ma si rese conto che tale annullamento non gli avrebbe fatto riprendere la fiducia delle chiese tedesche e che sicuramente l'alta cifra da restituire gli avrebbe fatto perdere tutto il paese. Adriano non si intendeva molto di politica; non gli interessavano le nuove conquiste o gli accordi diplomatici; pensava solo alla Chiesa ed a far rivivere il cristianesimo come una volta. Alla sua morte, si volle puntare alla elezione di un cardinale italiano che conoscesse bene l'ambiente rinascimentale della curia, fosse capace di risolvere le dispute con la diplomazia e in grado di scendere a compromessi.

Fu eletto Clemente VII (1523-1534), nipote di Lorenzo de' Medici, il quale riempì di nuovo il Vaticano di pittori, poeti e cortigiani. Abile politicante, si preparò a inserirsi nel conflitto tra Carlo V e Francesco I. Francesco I fu sconfitto e Carlo lo tenne prigioniero a Pavia. Clemente si affrettò segretamente a negoziare l'alleanza che aveva avuto in precedenza con Francesco. Carlo lo venne a sapere e decise di dare una lezione a Clemente; ma siccome il suo esercito era impegnato nella guerra contro Solimano decise di rispondere al Papa con la diplomazia. Il Papa aveva già un altro nemico alle porte, i Colonna, che sollecitati da Carlo, attaccarono il Laterano. Clemente fuggì a Castel Sant'Angelo, lasciando tutto a saccheggio. L'Ambasciatore dei Colonna, Moncada, restituì al Papa il potere e la corona, ma gli fece chiedere perdono ai Colonna ed a sottostare ad un impegno di lealtà verso l'Imperatore.

Clemente accettò l'ordine, ma appena vide allontanarsi Moncada, diede ai suoi soldati l'ordine di lanciarsi contro i Colonna. Ordinò inoltre al suo condottiero Giovanni dalle Bande Nere (1498-1526) di mandare via da Milano lo Sforza, vassallo di Carlo. Chiese, inoltre, a Francesco di Francia ed a Enrico d'Inghilterra di allearsi contro gli Asburgo. A sentire ciò, l'Imperatore Carlo mise da parte ogni rispetto per la Chiesa. In quel periodo in Germania la *Dieta* stava cercando un accordo per porre fine alla discordia tra le religioni, ma, poiché Carlo era personalmente impegnato in Spagna, mandò suo fratello Ferdinando d'Austria all'assemblea. Il Parlamento tedesco riconobbe la parità di diritti religiosi e concluse che d'allora in poi ogni principe era libero di scegliere la religione che riteneva più adatta al suo stato. La Riforma fu legalizzata in Germania.

Dato che non bastava solo questa risoluzione a calmarlo, Carlo decise di dare un'altra lezione al Papa, inviando il suo esercito rimasto ancora in Lombardia. L'esercito,

composto da protestanti arrabbiati, era sotto il commando del condottiero tedesco Georg von Frundsberg (1473-1523) che nutriva un odio cieco per Roma e per l'Italia. La battaglia sanguinosa e terribile si concluse con la morte di Giovanni della Bande Nere e la sconfitta del pontefice. Clemente ricorse al viceré di Napoli, il quale chiese il versamento di 60.000 ducati a Frundsberg ed ai suoi uomini prima di qualsiasi aiuto militare. Nel pieno del caos, Clemente disperatamente inviava messaggi e chiedeva aiuto a Francia e Inghilterra, ma anche agli stati italiani, perché gli mandassero uomini per combattere. Rifugiatosi a Castel Sant'Angelo, Clemente cercò inutilmente di fermare i soldati oramai incontrollabili, i quali sfruttando l'occasione si stavano vendicando sulla popolazione, facendo un vero massacro, mentre gli altri si davano a saccheggiare il Vaticano e San Pietro convinti che ciò che prendevano era stato rubato dal loro paese. Nessuno e niente fu perdonato o risparmiato al fuoco della rabbia che bruciava e distruggeva mobili, altari e libri. I soldati pensavano di servire Dio e inneggiavano al Papa Lutero. Quando Carlo venne a sapere dell'accaduto, offrì una pace umiliante al Papa dietro la somma di 400.00 ducati e la consegna di Piacenza, Parma, Modena, le fortezze di Ostia, Civita Vecchia, Civita Castellana e Castel Sant'Angelo, dove il Papa sarebbe rimasto prigioniero fino a quando non avesse pagato la prima rata di quello che gli era stato imposto.

A Roma, come se non bastassero i disastri che aveva provocato il sacco del 1527, seguirono anche carestie ed epidemie, che ridussero la popolazione quasi a metà. Fu soltanto con Paolo III (1534-1549) che le cose cominciarono a migliorare. Il commercio si riprese, le nuove costruzioni spuntarono, la vita riprese un ritmo normale, gli artisti

ricominciarono la loro attività, dando la possibilità alla chiesa di preparare un contrattacco, con la riforma cattolica, ovvero la controriforma.

2.3 Thomas Becket (1120-1170)

Thomas Becket, detto dai suoi contemporanei “Thomas of London” – il nome che lo Scammacca scelse per la sua tragedia *Tommaso in Londra* – nacque a Cheapside in provincia di Londra il 21 dicembre 1118. Sulla vita di Thomas Becket e soprattutto sulla sua infanzia abbiamo poche notizie. I suoi biografi lo descrivono come un uomo arrogante alla ricerca di guai, che, al tempo stesso, conservava le sue profonde origini normanne – i suoi genitori erano del nord Francia – e le caratteristiche del suo popolo, ovvero la precisione, la religiosità e l’amore per la logica.

La prima scuola che Becket frequentò fu l’Abbazia di Merton dell’ordine agostiniano in Surrey, un paesino nella parte sud orientale d’Inghilterra. Becket studiò le solite materie (a base di teologia) che si insegnavano all’epoca e si occupò di piccoli lavori parrocchiali. Da Merton si trasferì a Parigi e assistette alla disputa filosofica del tempo tra le idee di Aristotele e quelle di Platone. Della sua vita a Parigi, centro di studi teologici e dialettico-filosofici del tempo, sappiamo solo che conobbe lo scrittore inglese John di Salisbury (1120–1180), vescovo di Chartres, con cui fu legato da amicizia – una delle sue poche amicizie.

Ritornato a Londra all’età di ventun anni, prese impiego presso il Giustiziere di Londra. Qualche anno dopo, forse nel 1142, grazie a suo padre, entrò al servizio di Theobald di Bec, futuro arcivescovo di Canterbury, sede della chiesa madre d’Inghilterra e il centro degli affari ecclesiastici della nazione. La posizione dell’arcivescovo di

Canterbury era la più importante oltre la Manica, in quanto egli rivestiva anche la carica di consigliere del trono. L'arcivescovo di Canterbury aveva un fortissimo potere feudale con terre e castelli di sua proprietà, enorme fonte di reddito e benefici. La Chiesa di Canterbury manteneva un equilibrio tra il potere reale d'Inghilterra da un lato e l'autorità della Chiesa romana dall'altro. Inoltre, l'arcivescovo di Canterbury, a capo della corte, giudicava i casi relativi alla chiesa – su questo tema lo Scammacca basa la sua tragedia – e questo senza dubbio fu il campo a cui Becket attivamente partecipò: lavorava sugli atti, mentre esaminava e preparava le relazioni sulle presunte infrazioni della legge ecclesiastica.

Nonostante la sua giovane età e la poca esperienza, Becket era il preferito dell'arcivescovo, ma questo non impedì che egli fosse costretto a lasciare il lavoro e a fuggire da Canterbury a causa dell'invidia e, in particolare, degli intrighi di Roger del Pont L'Eveque (?-1181), futuro arcidiacono di Canterbury. Tuttavia, egli ritornò spesso a Canterbury grazie alle intermediazioni del fratello di Theobald, Walter, che poi divenne suo cancelliere:

[RUBERTO]	Prima da Teobaldo a sé lo trasse e di sacro ministro ei si compiacque farlo suo cancelliero; io non m'allungo a mostrar, quest'onor sia quale e quanto, che ben lo sai. Poi dignità v'aggiunse di somma stima e pari a lei fidanza. (I.1)	100
-----------	--	-----

Nel 1143 – mentre il paese era ancora sconvolto dalla guerra civile tra Matilda, figlia di Henry I, deceduto nel 1135, e Stephen di Blois, nipote dello stesso che subito dopo la sua morte aveva pretese verso la corona – il giovane Becket lasciò il paese con l'arcivescovo Theobald e raggiunse la corte di papa Celestino II. A Roma, Celestino II concordò con Theobald di non riconoscere Henry II, figlio di Matilda, e di conferire tutta

la propria autorità all'arcivescovato di Canterbury. In poche parole, il Papa avrebbe indebolito Henry II e rafforzato Theobald. Era la prima volta in tutta la storia che un uomo religioso avrebbe preso in mano la chiesa e lo stato.

L'ordine del Papa, comunque, era valido fino a quando egli era in vita; dopo la sua morte sarebbe stato automaticamente annullato. Stephen di Blois, indebolito nel potere, cercò diverse volte di fare riconoscere come erede al trono il figlio Eustachio, ma trovò sempre l'opposizione di Theobald.

Nel 1148 il Papa Eugenio III convocò un incontro a Reims, ma Stephen, che temeva l'esito dell'incontro, proibì a Theobald di prenderne parte. Theobald, nonostante gli ordini impartiti da Londra e l'età piuttosto avanzata, decise di andare a Reims. Stephen, furioso, fece sequestrare le proprietà dell'Arcivescovo, costringendolo all'esilio. L'arcivescovo, in cambio, proibì che venissero celebrati i sacramenti, tranne il battesimo e il viatico. Più tardi, grazie agli interventi degli amici e alle richieste del popolo, Theobald rientrò nel paese.

L'anno dopo, Henry II decise di tornare in Inghilterra, ma i tempi e la situazione politica gli fecero prendere via di Parigi, dove conobbe la regina Eleonora d'Aquitania (1122-1204), che già aveva dei problemi con il marito appena rientrato dalla Crociata. Eleonora ed il giovane Henry riuscirono ad ottenere l'annullamento del matrimonio per consanguineità di quarto grado e si sposarono poche settimane dopo.

Intanto Stephen cercava di far riconoscere come futuro sovrano il figlio Eustachio, inviando al papa continuamente consiglieri, tra cui Roger di Pont L'Eveque, il quale emise il verdetto, sulla base del diritto canonico, che Eustachio non era in grado di garantire la pace.

entrate delle abbazie e dei vescovati, amministravano le terre reali, si occupavano di quelli che avevano approfittato dalla guerra civile e dal disordine sociale, decidevano la costruzione di nuovi castelli e facevano rientrare i mercenari nel loro paese.

I rapporti tra Henry ed il suo consigliere erano in piena fioritura quando a Becket divenne tutore del figlio del Re, il principe Henry. L'affetto che Becket provò per il giovane Henry durò tutta la vita:

[RUBERTO]	Ei, per aver suo figlio un ben cotanto, non ad altr'uom che al gran Tommaso intese di darlo per discepolo e per figlio. In quest'ufficio eletto, ei tal portosi che d'ambidue l'amor suo fece acquisto. (I.1)	120
-----------	---	-----

Tuttavia, era quasi impossibile che i due centri di potere, quello politico e quello ecclesiastico, non si scontrassero. Becket, grazie al suo doppio ruolo, ma anche per propria dignità, cercava di avvicinare le due forze. Quando veniva chiamato a corte, Henry lo voleva ovviamente dalla sua parte e si aspettava il suo appoggio. Erano amici ed il loro interesse coincideva: tutti e due miravano alla grandiosità e ad incrementare il potere economico-politico della monarchia. D'altronde, Henry si preoccupava più di mantenere l'autorità reale politica e questo non disturbava poco il fervore spirituale di Becket. Egli fu leale al re fino a quando, nel 1157, vennero messi in discussione i diritti della Chiesa e dello Stato.

La fonte delle discussioni fu l'Abbazia di Battle, dell'ordine dei benedettini, centro di potere, ricchezza e privilegi speciali, conferiti da Guglielmo II detto Rufus (c.1060–1100), figlio di Guglielmo il Conquistatore. L'Abbazia aveva l'autorità di perdonare i condannati a morte, ma era anche esente dalla giurisdizione del vescovato di Chichester. Quasi dopo cento anni dalla sua fondazione, il vescovo Hilary osava mettere

in discussione tale autorità. L'Abbazia rimase ferma nella propria preminenza e fece riferimento all'origine delle sue autorità. Hilary dichiarò che nessuno era in grado di conferire o togliere certe libertà ecclesiastiche senza il consenso del Papa. La disputa fu portata in un tribunale speciale, presieduto da Henry e dall'Arcivescovo. Sembrava che Henry avesse già deciso sin dall'inizio di chiudere il caso, accontentando l'Abate, senza dover ricorrere a Roma. Becket era completamente d'accordo.

Becket era oramai diventato la mano destra di Henry, soprattutto negli affari che riguardavano la politica d'oltremania. Tuttavia, un primo forte screzio si ebbe quando Henry forzò Maria, figlia del deceduto re Stephen, a sposare il Conte delle Fiandre, nonostante avesse già pronunciato i voti per diventare badessa. Nel marzo 1162, in seguito alla morte di Theobald, nonostante i disaccordi con il suo consigliere, il re annunciò che Thomas Becket sarebbe stato il successore di Theobald.

[RUBERTO]	Però che Teobaldo, al fin suo giunto, lasciò di Cantuaria il tron vacante per sedervi Tommaso, il Re l'assunse a sì gran sacerdozio, uom certo degno. (I.1)	130
-----------	--	-----

Il 2 giugno 1162 Becket fu ordinato sacerdote e il giorno dopo arcivescovo. Probabilmente, Henry aveva pensato di poter incrementare in questo modo la propria influenza sulla Chiesa, nominando il suo consigliere alla posizione ecclesiastica più alta nella sua terra. Becket era più uomo di azione e di temperamento militare che uomo di religione. Era sempre stato al servizio del re e aveva alle spalle la storia dell'Abbazia di Battle e l'aumento delle tasse al clero. Come uomo d'affari Becket poteva ancora servire il re, gestire le sue proprietà, i redditi e controllare eventuali ribellioni, come scrive Scammacca:

[ENRICO]	Io d'aver conferito e grandi e molti
----------	--------------------------------------

che portate del Re, quant'ei si lascia
 mal governar da l'ira, in cui gran possa
 tien'ella, vi farà credibil quello
 che incredibil per altro altrui parrebbe. (II. 4)

Uno dei primi contrasti tra Henry e Becket è dovuto ai difficili rapporti esistenti tra l'arcivescovato di Canterbury e l'Abbazia di Sant'Agostino. La rivalità tra i due era nata a causa della prossimità dell'Abbazia al centro del potere (il Re), per cui l'Abate era investito da parte di quest'ultimo di certe dignità che lo rendevano troppo potente nei confronti dell'Arcivescovo. L'Abate poteva chiedere la protezione del papa e occupava un posto molto alto sia nel Concilio Generale di Roma che nell'ordine dei benedettini. Ciò nonostante, egli doveva obbedienza all'Arcivescovo; quando Becket pretese questo suo diritto, l'Abate rifiutò e fu pertanto scomunicato da Becket. Henry protestò che nessuno dei suoi capi poteva essere scomunicato senza la sua sanzione:

[ENRICO]	Conseguir questo egli è impossibil fatto, se con giustizia equal tutti gli eccessi non son puniti e s'ogni ancor possanza non vien tolta a ciascun di fare oltraggio e male altrui, per minaccioso editto, e per castigo a qualunqu'uom che pecca, o sia del clero, o cavaliere, o fante. Pertanto a me, cui Dio diè in man lo scettro, tocca il far legge ed eseguirla in fatto, secondo che l'uom trasgressor si merta. (III.3)	225 230
----------	--	--

Nacquero anche problemi per questioni di proprietà, di cui Becket s'impadroniva a nome della Chiesa:

OSVALDO	Che m'abbi di mia pelle e di mie carni spogliato e sol lasciate ignude le ossa, senza inviluppi, apertamente il mostro. Fu de i miei primi ante passati 'l campo e 'l congiunto a lui nobile castello che tolto m'hai (con che ingiustizia, o Cristo!) (I. 4)	335
---------	--	-----

Le dispute tra il Re e l'arcivescovo assunsero un aspetto personale quando Henry cercò di usare a suo vantaggio la "tradizione" della tassazione volontaria, il cui ricavato

andava agli sceriffi in cambio dei loro servizi di protezione. Henry chiese che queste tasse andassero alla sua tesoreria. Becket si oppose a tale richiesta, affermando che non gli sarebbe arrivato neanche un centesimo dalle sue terre o dalle sue chiese.

Il colmo fu raggiunto quando Philip de Brois, canonico di Bedford, accusato di omicidio, dopo essere stato giudicato colpevole in un tribunale ecclesiastico, fu assolto, nonostante la lampante evidenza. Quando a De Brois fu intimato di presentarsi in una corte civile, il canonico aggredì verbalmente l'ufficiale della corte reale. Lo sceriffo protestò con il re, il quale infuriato ordinò che il De Brois fosse processato in un tribunale civile per oltraggio alla corte e per omicidio. Becket intervenne a favore del canonico, affermando che il compito spettava al tribunale ecclesiastico. Henry, fuori di sé, convocò il Gran Consiglio e nel gennaio del 1164 richiese che i chierici colpevoli fossero rimossi dalla giurisdizione della corte ecclesiastica e passati agli ufficiali del Re per la sentenza:

[ENRICO]	Il giudicar dei chierici e punirli, dirai, non è del Re, ma de' sedenti nel trono vescoval da Cristo eletti. Tel niego e Paulo il mio negar consente in quel che dice: ogn'anima soggiaccia al principe che tien la somma possa. (III. 3)	200
----------	--	-----

Becket si oppose, sostenendo che nessuno doveva apparire davanti a due giudici diversi per lo stesso crimine e che le sentenze rilasciate da una corte spirituale erano più che sufficienti. Ben cosciente del fatto che un minimo discostamento da questa posizione avrebbe minacciato la libertà della Chiesa, Becket rimase fermo nella propria posizione e puntò il dito sulla "tradizione" che sempre aveva servito i Re nel giustificare i loro interessi ed aveva anche permesso ad Henry, grazie alle sue ambiguità, di fare delle leggi a suo piacimento. Henry chiese ai vescovi di impegnarsi con un giuramento ad osservare la Tradizione Reale.

[ENRICO]	Il pontefice sommo ha, per sue carte, fatto intendere a me quel che gran tempo m'era già manifesto e conto innanzi. Com'erano fra i sacri a Dio ministri odii e discordie assai nel regno nostro e preghi dava a me ch'io gli volessi per ogni strada a buona pace indurre. (III.3)	275
		280

Indignato, Becket rispose, anche per conto dei vescovi, che essi avrebbero prestato giuramento solo a quella Tradizione che avrebbe salvaguardato gli interessi della cristianità. Henry convocò un'altra volta il Gran Consiglio, che si chiuse senza decisioni. Becket fu convocato dal Re a Northampton, ma l'incontro non ebbe risultati. Bisognava dunque rivolgersi al Papa: Henry alla ricerca di appoggio e Becket perché si sentiva solo in quella battaglia. Becket scrisse a Roma, ma le spie riportarono il suo messaggio al Re. La lettera di Henry al Papa arrivò invece a destinazione. Henry chiedeva al pontefice la conferma delle tradizioni osservate da sempre, senza provocare alcun danno alla Chiesa. Il Re insisteva sul fatto che tale conferma era importante solo per affermare la propria dignità agli occhi dei suoi sudditi. Il Papa invitò Becket ad accettare la Tradizione per mantenere la pace. Becket si mise a osservare la Tradizione senza le sue clausole. Henry, non soddisfatto, convocò un altro concilio, dove richiese a Becket di promettergli obbedienza in pubblico, poiché l'aveva a sua volta pubblicamente umiliato:

ENRICO	Consenti a preghi miei, sì pii, sì giusti. E lascia che sì come ier io ti féi ospite mio, così ti faccia anch'oggi primo fra gli invitati convivanti. E l'oltraggio a me fatto in lor presenza confessa, e di voler farne l'emenda appresso l'assemblea doman raccolta prometti con far te tutto conforme al comun lor parer. Se ciò prometti, con tutti voi prelati a lauta mensa porrommi col mio cor lieto e contento. (III. 3)	305
		310
		315

Durante la seduta due dei vescovi corsero da Becket, informandolo di essere stati minacciati di morte se lui non avesse ceduto al Re. Becket, amareggiato anche a causa

dell'ordine ricevuto del Papa, andò dal Re e gli promise verbalmente di osservare la Tradizione.

Nel 1164, Henry fece stilare la Costituzione di Clarendon, le cui sedici clausole sono, in effetti, un chiaro tentativo di limitare i poteri del papato e della chiesa e di aumentare il potere del re. I principali articoli del documento riguardavano le corti ecclesiastiche e l'impedimento del clero a lasciare il regno senza l'autorizzazione del Re; agli uomini di chiesa toglieva la possibilità di ricorrere a Roma in caso di necessità; i ministri del re non potevano essere scomunicati senza che questi lo approvasse. Il documento nascondeva il suo vero scopo e avrebbe ostacolato la chiesa nei suoi diritti e nelle sue pratiche. Becket, dopo aver esitato, firmò il documento, tenendo presente che aveva prima promesso al papa di osservare la tradizione. Becket si sentì tutto solo nel trascinare quel peso di dolore e di vergogna:

[MESSO]	Il primo fu che al nostro Re toccasse punir nel regno suo tutti gli eccessi, fosser chierici o laici i delinquenti. L'altro, che de i prelati alcun non fosse che al vicario di Cristo, al capo, al prenze de' sacerdoti, in Roma, ov'ei governa	210
	la cattolica chiesa, andar potesse, senza sua facoltate a lui richiesta. Il terzo, che da i fatti qui giudici nel regio tribunale ad altro mai	215
	non fosse alcun che d'appellare ardisse, senza chiederne espressa a lui licenza. (II. 4)	220

Nell'autunno seguente un altro evento di minore importanza diede a Henry la scusa che cercava: un certo John Marshal aveva preteso un pezzo di terra che faceva parte della proprietà dell'Arcivescovo. La sua richiesta venne rifiutata. Ma John, non soddisfatto, fece appello ad una delle clausole della Costituzione di Clarendon e portò la causa alla corte suprema. Sebbene la causa fosse senza principi, essa fu sufficiente perché

Becket fosse richiamato alla corte del Re. Becket che aveva problemi di salute, inviò quattro dei suoi cavalieri alla corte, facendo notare che la richiesta di John era senza fondamenta. Henry accusò Becket davanti al Grande Concilio per aver fallito nel trattare con giustizia la causa di John. Becket fu anche accusato di mancata obbedienza, in quanto non si era presentato alla corte del Re. Becket spiegò malattia che era stato malato e fece notare che aveva inviato i suoi uomini a rappresentarlo, affermando ancora la validità del giudizio della propria corte. Henry rifiutò tutto e lo accusò ancora una volta di aver calpestato il suo giuramento, non rispondendo davanti alla corte reale; fu pertanto condannato alla confisca dei beni. Henry andò oltre e chiese anche la restituzione di tutti i soldi che Becket aveva ricevuto da quando ricopriva l'incarico di consigliere. Arrivò anche la richiesta di un resoconto di tutti i redditi delle abbazie vacanti e delle somme che erano state versate alla cancelleria, inclusa la somma che Becket aveva preso in prestito per le spese dei soldati che avevano sorvegliato, provvedendo alla sicurezza dello stesso Henry, durante la campagna di Tolosa.

Davanti alla corte Becket disse che non era lì per rendere conto come consigliere, ma per rispondere alle cause di John Marshal. Circa i debiti, Becket affermò che i debiti riguardavano una parte del suo servizio al Re, al quale lui era stato obbediente in tutto; toccava al Re di prestare obbedienza a Dio e restituire la dignità alla Chiesa e l'onore al suo vescovo:

MESSO	Con libertà incredibile e costanza il primate del regno al suo Monarca s'oppose in quei tre capi allor proposti.	260
	Di sommo pregiudizio, estremo danno a la chiesa di Dio quelli esser disse, a la sua libertà di aperta fronte contrari e lei facean, contr'ogni legge divina, umana in fin dai primi tempi che nacque, scritta entro le sacre carte	265

e confermata poi da i grandi Augusti,
 di Regina ch'ell è, soggetta serva.
 E quel che'l Re credeva utile al regno,
 gli era sterminio e cruda e mortal peste, 270
 principio d'eresia, per cui distrutte
 vengon le monarchie, deposti i regi. (II. 4)

La difesa di Becket non fu altro che una dichiarazione di guerra al Re. I presenti, ora per timore, ora per interessi personali, si misero dalla parte del Re, richiedendo le dimissioni dell'Arcivescovo e la sua condanna:

ENRICO Rustico, sconoscente, ingrato, acerbo,
 che ad ira ancor provocheresti un sasso,
 t'ho fin qui sopportato? A te sommessa
 ho l'altezza reale? E vil l'ho fatta? 370
 Correte qui pretoriani e fanti,
 correte alle mie voci. Or che veniste,
 a questa bestia inesorabil tanto
 le man ponete addosso e con le pugna
 sia ben concia per voi, che state in forse. (III. 3) 375

Becket fu esiliato in Francia, un esilio che durò sei anni. L'episodio dell'esilio di Becket trova posto anche nell'opera dello Scammacca, ma la realtà storica è adornata dal poeta lentinese, per poter meglio mettere in luce la figura santa di Becket e allo stesso tempo “commuovere” religiosamente gli spettatori. Il Poeta mette Becket al centro dell'ira del Re; contrariamente a quello che in realtà era avvenuto, condanna anche il figlio, il principe Enrico. Sarà la mano divina ad intervenire ed i due innocenti vengono liberati per mano di S. Giorgio e prendono via dell'esilio:

[TOMMASO] Quando che fia però m'ha già promesso
 di darmi tant'onor, con ch'io l'onori,
 perché a maggior sua gloria il bramo e 'l cerco.
 Per ora, Enrico, ha così Dio disposto 435
 ch'io lontan me ne vada in strania terra,
 finché la esperienza omai t'insegni
 fra 'l pastor vero e 'l falso la distanza. (V. 7)

Il *Tommaso in Londra* dello Scammacca finisce con l'esilio di Becket e con la scena appena descritta in cui San Giorgio porta in salvo Becket. Al martirio di Becket lo Scammacca dedica un'altra tragedia sacra, *Il Thomaso in Canturbia*, che inizia con il

ritorno di Becket dall'esilio e si concentra sulle ultime quattro settimane della sua vita. Becket ritornò a Canterbury il primo dicembre del 1170, con l'intenzione di riportare la causa a Roma e fare riesaminare tutto quello che riguardava la Tradizione: i diritti della chiesa e l'obbedienza del vescovo al papa.

Da parte sua, durante l'esilio dell'arcivescovo, Henry – che in quel periodo era in Normandia per il Natale – aveva promesso ai suoi uomini di riconoscerli come proprietari delle proprietà della chiesa vacante, mettendo il sigillo sulle richieste che gli erano pervenute. Tuttavia le proprietà di Canterbury non erano state ancora trasferite a nessuno, forse perché Henry segretamente voleva lasciarle al suo vecchio amico.

I consiglieri del Re però non avevano perso tempo a rafforzare la dose di lamentele e menzogne su Thomas Becket e a ribadire il suo comportamento inaccettabile nei confronti del Re e dei suoi uomini; il Re non poteva permettere che una persona come Becket mettesse in discussione la sua autorità e distruggesse la sua immagine e il suo regno. Il 29 dicembre, dopo aver celebrato la Messa, Becket venne ucciso nella cattedrale di Canterbury da quattro cavalieri del re.

2.4 Il legame tra Thomas Becket, Chiesa Cattolica e Controriforma

I motivi della prima “rivoluzione” cattolica (i disaccordi tra Henry II e Thomas Becket) non erano gli stessi di quelli della Riforma cattolica che ebbe luogo quattro secoli dopo. Tuttavia, essi offrivano allo Scammacca un'ottima opportunità per controbattere la tesi di Lutero. Lo Scammacca colse al volo l'opportunità di trasformare la storia di Thomas Becket in un'opera scenica dove gli spettatori potevano conoscere ed ammirare la forza e la fede del personaggio, rendersi conto dell'importanza della Chiesa cattolica,

riconoscere il ruolo e la posizione intoccabile del papa e collegarlo con la situazione attuale, creando maggiore supporto per la Controriforma.

I maestri dell'arte hanno una forte capacità di vedere e trasformare la storia a seconda dell'esigenza e del tempo. Ai tempi nostri, la storia di Thomas Becket, con una nuova dimensione politica, fu riportata in scena nel 1935 da Thomas S.Eliot (1888–1965) nel suo *Assassinio nella cattedrale* (*Murder in the Cathedral*). La rappresentazione, con una nuova visione, riflette l'opposizione di un individuo contro l'autorità nascente del fascismo, ma soprattutto il controllo della chiesa per mano del regime nazista.

CAPITOLO 3

La Società di Gesù

3.1 Ignazio di Loyola (1491 – 1556) e la Compagnia di Gesù,

Ignazio di Loyola, fondatore della Compagnia di Gesù, nacque il 24 dicembre 1491 nel castello di Loyola in Spagna. Destinato a una tipica vita di corte, a tredici anni divenne paggio al servizio di un parente, tesoriere del regno di Castiglia. Come cortigiano, Ignazio condusse in quel periodo uno stile di vita dissoluto. Egli stesso ci racconta nella sua *Autobiografia* che “Up to his twenty-sixth year he was a man given over to the vanities of the world, and took a special delight in the exercise of arms, with a great and vain desire of winning glory” (*St. Ignatius’ Own Story* 7). Questo desiderio di gloria lo portò, nel 1517, ad arruolarsi nell’esercito; nel maggio del 1521, nella battaglia di Pamplona, contro i francesi, Ignazio rimase gravemente ferito e per miracolo non perse entrambe le gambe. Costretto ad una lunga degenza, ebbe l’occasione di leggere la *Vita Jesu Christi* di Ludolphus de Saxonia (c. 1300-1378), e la *Legenda aurea*. Tali letture e lunghi momenti di riflessione lo spinsero a cambiare la vita, ispirandosi in particolare a San Francesco d’Assisi. Nel 1522, dieci mesi dopo la battaglia a Pamplona, Ignazio decise di intraprendere un pellegrinaggio a Gerusalemme, ma si fermò per circa un anno a Manresa. Durante il soggiorno in questa città, Loyola digiunava e si flagellava spesso, pregava e chiedeva l’elemosina. Fu proprio in questo periodo che cominciò a praticare una serie di esercizi spirituali. Nel 1523 Loyola era già a Gerusalemme, ma presto si rese conto che la città era troppo pericolosa per un soggiorno prolungato e decise di tornare in Europa. Nel 1528 s’iscrisse alla Sorbona, dove poté apprezzare il sistema universitario,

l'organizzazione dei corsi ed il metodo di insegnamento. Durante i sette anni di studi universitari Ignazio non smise mai di diffondere i suoi Esercizi Spirituali.

Il 15 agosto 1534, a Montmartre, Ignazio ed i suoi seguaci fecero voto di povertà e castità e fondarono la Società di Gesù, il cui scopo era di lavorare incondizionatamente per la gloria di Dio ed il bene dell'uomo. Nel 1537 si recò con alcuni suoi seguaci a Roma per ottenere l'approvazione papale dell'ordine religioso. Papa Paolo III acconsentì che diventassero sacerdoti; l'ordinazione avvenne il 24 giugno a Venezia. In Italia si dedicarono a lavori di carità.

Nel 1538 Ignazio ritornò a Roma per chiedere l'approvazione della costituzione del nuovo ordine. In un messaggio del Cardinale Contarini datato 3 settembre 1538, si legge:

Oggi sono stato con nostro signore, et oltre la petitione a bocca, ho letto a Sua santità tutti i *Cinque Capitoli*, li quali molto satisfano Sua Beatitudine, et benignissimamente li ha approvati et confermati. Venerdì veneremo a Roma con Sua Beatitudine, et si darà ordine col Reverendissimo Ghinucci di far il breve ovvero bolla. (Aldama 17)

Il Padre Nadal racconta: “Paolo III disse al momento dell'approvazione: *Spiritus Dei est hic*, e lodò la Compagnia, aggiungendo che essa avrebbe riformato la Chiesa” (Aldama 17).

La bolla *Regimini militantis ecclesiae* (Supremazia della Chiesa militante) datata 27 settembre 1540, confermò la fondazione della Compagnia di Gesù. La bolla presentava sedici articoli e non più, l'originale *Formula Instituti*, che conteneva semplicemente soltanto i seguenti cinque articoli: 1) Fine della Compagnia e mezzi per ottenere questo fine in stato d'obbedienza; 2) Obbedienza speciale al Papa; 3) Obbedienza a un superiore della Compagnia; 4) Povertà; 5) Esclusione del coro e di altre

solennità negli uffici liturgici. Il primo articolo della Bolla riportava i nomi dei fondatori della Compagnia e indicava gli scopi per cui essa era stata fondata:

1. Nuper siquidem accepimus quod dilecti filii Ignatius de Loyola et Petrus Faber ac Iacobus Laynez, necnon Claudius Iayus et Paschasius Broet ac Franciscus Xavier necnon Alphonsus Salmeron et Simon Rodericus ac Ioannes Coduri et Nicolaus de Bobadilla, [...] in artibus magistri in Universitate Parisiensi graduati, et in theologicis studiis per plures annos excercitati, [...] eorum vitam perpetuo Domini nostri Iesu Christi atque nostro et aliorum successorum nostrorum Romanorum Pontificum servitio dedicarunt, et iam quampluribus annis laudabiliter in vinea Domini se exercuerunt, verbum Dei, praevia sufficienti licentia, publice praedicando, fideles privatim ad bene beateque vivendum exhortando, et ad pias meditationes excitando, hospitalibus inserviando, pueros et personas rudes ea, quae ad christianam hominis institutionem sunt necessaria, docendo, et demum omnia caritatis officia et quae ad animarum consolationem faciunt, ubique terrarum, ubi peregrinati sunt, multa cum laude obeundo. (*Approbatio instituti et Religionis Clericorum Regularium Societatis Iesu*, An. C.1540, 303 – 304)

La Bolla eliminava l'esclusione del coro e del canto dalla messa, ma anche la penitenza obbligatoria. Inoltre, venne stabilito con l'ultimo articolo che l'Ordine non superasse il numero massimo di sessanta membri:

16. Volumus autem quod in Societate huiusmodi usque ad numerum sexaginta personarum, formulam vivendi huiusmodi profiteri cupientium, et non ultra, admitti et Societati praefatae aggregari dumtaxat valeant. (*Approbatio instituti et Religionis Clericorum Regularium Societatis Iesu*, An. C.1540, 306)

Ignazio, scelto come primo Superiore Generale della Compagnia, inviò i suoi compagni come missionari in giro per tutta l'Europa per creare scuole, istituti, collegi e seminari.

Nel 1548 vennero stampati per la prima volta gli *Esercizi Spirituali*, per i quali il Generale della Compagnia fu condotta addirittura davanti al tribunale dell'Inquisizione, per poi essere assolta¹. Sempre nello stesso anno, Ignazio fondò a Messina il primo

¹ Cfr. William V. Bangert: "Ignatius arrived in (Salamanca) early July, 1527, and left in mid-September. He was in the city less than two weeks when he was chained with one of this friends in a dirty cell. The Dominicans of the Convent of San Esteban had cordially invited him to dinner. Then they questioned him about his manner of life and his teaching. Ignatius remained as a guest at San Esteban for three days when the vicar general of the diocese entered the case and ordered that the suspect be imprisoned. Ignatius submitted his text of the *Spiritual Exercises* for official scrutiny. The cross-examination on theology continued. [...] The future archbishop of Burgos, in a gesture of sincere sympathy, visited him and

Collegio dei Gesuiti. Oltre agli *Esercizi Spirituali*, Ignazio scrisse le *Costituzioni* in dieci parti e quarantanove articoli, spiegando la struttura interna ed esterna della Compagnia e lo spirito che la guidava. Nelle sue *Costituzioni* Loyola afferma e riafferma l'importanza e la necessità di essere molto selettivi nell'ammettere nuovi membri e ribadisce l'importanza dello spirito di sacrificio e della rinuncia assoluta a se stessi, in quanto l'obiettivo della società era quello di salvare e perfezionare il gesuita come l'individuo per poi poter salvare e perfezionare il prossimo.

La Bolla *Exposcit debitum* (Dovere richiede) fu emanata da Giulio III il 21 luglio 1550. Il documento, anche se sostanzialmente immutato, riporta dei cambiamenti rispetto alle precedenti versioni (la *Formula Instituti* e il *Regimini militantis ecclesiae*). Le modifiche sono, in realtà, delle aggiunte, *in via mandatorum Domini ad Illius honorem et gloriam*, frutto di dieci anni di esperienza, in cui venivano meglio definiti i compiti della compagnia in un momento così delicato per la Chiesa.

La rapida espansione della Compagnia e la quantità dei compiti richiesti ai padri gesuiti furono alla base di una serie di provvedimenti che, a loro volta, avrebbero facilitato le mansioni imposte. Venne tolto l'articolo che limitava il numero dei membri a un massimo di sessanta e furono aggiunti altri tre articoli al documento di Paolo III. La nuova Bolla di diciannove articoli riaffermava praticamente i compiti dei gesuiti, ma concedendo però alla Compagnia maggiore libertà nelle decisioni e nello svolgimento dei lavori.

inquired about his condition. His reply was the natural outpouring of the man of Manresa."I assure you that there are not so many fetters and chains in Salamanca as I wish to bear for the love of God; indeed , even more." After twentytwo days in jail Ignatius heard sentence: he and his companions were orthodox in doctrine and unblemished in morals, and so they were free to continue their usual way of life except for explaining, until they had had four more years of study, the distinction between moral and venial sin." (13)

Accanto al compito di “propaganda” della fede o evangelizzazione, venne espressamente indicato il dovere di “difendere” la fede: “ad fidei defensionem et propagationem”. In poche parole, l’*Exposcit debitum* consentiva ai gesuiti di operare in piena libertà e muoversi come essi ritenevano opportuno “ad Dei gloriam et commune bonum”.

Tra il 1553 ed il 1555, Ignazio dettò al suo segretario, padre Luis Gonzáles de Cámara, la storia della sua vita. L’*Autobiografia*, oltre a darci con esattezza i dati relativi alla vita del San Ignazio, ci fornisce tutte le informazioni indispensabili per comprendere e interpretare i pensieri di Ignazio che ovviamente saranno poi riflessi nella Società di Gesù e nelle opere dei suoi membri. Nella prefazione, de Cámara stesso ci racconta la nascita del libro:

The Father’s way of telling his story is what he used in all things. It is done with such clearness that it makes the whole past present to the beholder. There was no need, therefore, of putting any questions, for the Father remembered and told whatever was worth knowing. I went at once to write it out, without a word to the Father, first in notes in my own hand, and later at greater length as it now stands. I have taken pains not to insert any word that I did not hear from our Father, and if there is anything in which I am afraid of having failed, it is that by not wishing to depart from the words of the Father, I have not been able to explain clearly the meaning of some of them. I kept writing in this way until September of 1553, as I have said. (de Cámara 4)

Ignazio da Loyola morì a Roma il 31 luglio 1556 e venne canonizzato il 12 marzo 1622. Alla sua morte il suo spirito e la sua forza vivevano già in migliaia di gesuiti sparsi non solo in Italia, ma anche in India, Giappone e Brasile coinvolti nell’educazione e nella riforma della religione cattolica.

3.2 Le attività pedagogiche della società e l’evangelizzazione

L’importanza che l’educazione aveva per Sant’Ignazio portò alcuni studiosi a riconoscere l’educazione come il motivo e il fine della nascita della Compagnia di Gesù.

Loyola, nella sua *Formula*, stabilì come uno dei compiti principali del suo nuovo ordine l'educazione per i singoli credenti cattolici, l'insegnamento del catechismo ai giovani e alle persone rozze.

Alla vigilia del Concilio di Trento, la Chiesa si rese conto della possibilità di fare nuovi proseliti, come facevano i protestanti, utilizzando temi culturali, umanisti-rinascimentali, adattati ai concetti cristiani. In questo i gesuiti ebbero un ruolo cruciale, non solo attraverso l'insegnamento ma grazie anche ad una serie di iniziative, tra cui le rappresentazioni teatrali, capaci di raggiungere un fine che andava molto al di là di una semplice educazione: essi riuscirono a penetrare profondamente nella società.

L'educazione, tramite la predica e insegnamento del catechismo, faceva parte del mandato originario della Società; tuttavia, presto Ignazio si trovò di fronte al problema della formazione dei suoi uomini. Su suggerimento di Diego Laynez (1512-1565), divenuto poi il secondo Superiore Generale della Compagnia di Gesù, Ignazio decise pertanto di aprire delle case nelle città universitarie dove i fratelli avrebbero potuto seguire una formazione adeguata. Nel 1544 vi erano già sette di queste case in tutta l'Europa. Nel 1545 Francesco Borgia (1510-1572) fondò a Gandia una scuola solo per formazione dei gesuiti. La scuola ebbe immenso successo e nel 1546 Ignazio consentì che la scuola aprisse le sue porte anche ai laici e per questo aggiunse al suo programma corsi di scienze umane.

Lo sviluppo delle scuole non avvenne solo in Spagna. Già nel 1543 Francesco Saverio aveva aperto una scuola per insegnanti gesuiti a Goa e nelle sue lettere informava i confratelli della casa Madre del successo e dell'entusiasmo che la scuola aveva causato nella città indiana. Dalla Germania, Claude Jay (1504-1552) scrisse che per i confratelli

non v'era altro modo che coinvolgersi nelle attività di insegnamento. Come vedremo più avanti, il successo maggiore fu l'apertura di un collegio per i giovani della città di Messina, nell'ottobre del 1548. Per questo collegio Ignazio scelse dieci dei suoi confratelli, tra cui Jerónimo Nadal, Pietro Canisio e André des Freux. Assodato che le scuole sarebbero state messe al servizio della Chiesa, in una lettera circolare datata 1 dicembre 1551, Ignazio raccomandò a tutti i confratelli di non esitare ad aprire collegi in tutta l'Europa.

Più tardi, i gesuiti svilupparono una struttura pedagogica unica per tutti i loro collegi, contenuta nella *Ratio Studiorum*; essa era guidata sui classici, dalla teologia di San Tommaso, dagli insegnamenti di Aristotele e da quello che avveniva nelle migliori università, ma era soprattutto il frutto di esperienza e di lunga riflessione. Il nuovo metodo predisponessa una serie di norme e di istruzioni per gli amministratori e i professori, mentre assicurava l'ordine degli studi, il rispetto per gli studenti, la distinzione e differenziazione tra la capacità e la potenzialità di ciascun studente; s'insisteva sulla presenza in classe e sull'abbondanza degli esercizi.

Fin dall'inizio, i gesuiti si erano distinti per i loro sermoni, si esercitavano nella scrittura e insegnavano; furono tuttavia le loro vive rappresentazioni drammaturgiche a far colpo sul pubblico. I gesuiti furono i primi a disporre di un modo uniforme e universale per l'insegnamento e l'addestramento degli insegnanti; essi furono i primi ad usare la lingua madre nell'insegnamento di materie come matematica e scienza, anche se il latino e il greco erano le lingue dominanti nei collegi; si insisteva sull'uso del latino per insegnare le materie classiche.

Abbiamo già detto che il teatro come strumento d'insegnamento fu introdotto proprio dai gesuiti. Essi si resero conto dell'eccellente risultato delle declamazioni durante le lezioni e, con l'approvazione dei superiori, le inclusero nel programma ordinario dei collegi. I gesuiti, inoltre, cercarono di inserire la supervisione, invece di costrizione, e così tolsero la punizione dal programma dei collegi. Tra le innovazioni dei gesuiti ci fu anche la promozione degli studenti più bravi, dopo solo mezza seduta, a un livello più alto. I gesuiti erano molto severi nei confronti del ruolo della Società nell'educazione morale e religiosa degli allievi durante le confessioni, comunioni o altri sacramenti, e ogni minimo slittamento dei doveri religiosi non passava inosservato.

3.3 La diffusione e la difesa del cattolicesimo

Le ultime modifiche riportate nella Bolla papale davano maggiore importanza alla sensibilizzazione del pubblico e, al tempo stesso, alla difesa del cattolicesimo. Le attività dei missionari durante questo periodo, ma anche nelle fasi seguenti, erano concentrati su lavori che portavano all'evangelizzazione e la difesa della fede. La corrispondenza dei gesuiti con la Santa Sede conferma come la *Expiscit debitum* dava via libera ai gesuiti di scegliere il modo più appropriato di procedere, a seconda delle circostanze. O'Malley, nel suo *The Jesuits I,I* ritiene che il documento revisionato della Bolla "is filled with escape clauses" (XXVI).

In realtà, la flessibilità e la possibilità di regolarsi secondo le necessità erano previste fin dall'inizio, ma i compiti assegnati ai gesuiti, per la gloria di Dio, nella *Formula Istituti* furono maggiori: espandere la parola di Dio tramite gli *Esercizi Spirituali*, lavori di carità, insegnare il catechismo ai giovani ed agli analfabeti. La

Regimini Militantis riconfermò gli stessi articoli, aggiungendo quello di “sentire le confessioni”. Nella terza Bolla, invece, i lavori dei gesuiti comprendevano anche la “gestione di altri sacramenti”, seguite dalle opere di carità, oltre che dall’insegnamento del catechismo. Molto ancora prima della nascita della congregazione gesuita, i domenicani ed i francescani erano coinvolti in attività missionarie e pastorali. I gesuiti si distinguevano dagli altri ordini religiosi grazie agli *Esercizi Spirituali*, ma anche grazie alla loro particolare formazione, che li preparava meglio a risolvere problemi e a trovare soluzioni e che li aiutava nel loro compito di evangelizzazione e di difesa della Chiesa nei confronti dei luterani.

Contro Lutero e Calvino, i primi esponenti del protestantesimo, la Chiesa reagì con una riforma, un rinnovo all’interno del circolo cattolico. Nonostante i protestanti siano andati molto al di là di quello che forse era loro intenzione, bisogna riconoscere che tale rinnovo sarebbe stato inevitabile anche senza Lutero.

Storicamente, il Concilio di Trento non ha potuto riunire i cristiani, né ha riformato la moralità cristiana. Tuttavia, ha potuto restituire alla Chiesa lo spirito e l’energia che le mancavano per combattere il rapido e pericoloso progresso del protestantesimo. Gli anni che seguirono il Concilio sono una testimonianza dei risultati della riforma: espansione apostolica, miglioramento morale, crescita spirituale e nascita di nuove forme d’arte. Tutto ciò fu conseguito grazie a norme stabilite dal Concilio, ma grazie anche all’attività pedagogica dei gesuiti che cercavano di elevare il livello di educazione, portando spiritualità e moralità a un grado più alto.

La riforma cattolica essenzialmente non era che una riforma personale, in quanto più di qualunque altra cosa si soffermava su aspetti spirituali ed organizzativi

dell'individuo all'interno della Chiesa, e della Chiesa come organizzazione. Quello dei gesuiti era un compito indirizzato allo spirito dell'individuo, all'osservazione dei fedeli, per poi guidarli nella via di preghiera, penitenza, esercizi spirituali e opere di carità.

La vita personale di Sant'Ignazio – immaginario cavaliere, obbediente soldato, convertitosi a Gerusalemme e persona che ardeva dal desiderio di raggiungere il Signore – aveva avuto grande influsso nell'immaginario collettivo. I suoi *Esercizi Spirituali* e la disciplina che imponeva ai suoi seguaci, inclusa la povertà senza limiti e l'obbedienza assoluta, ma soprattutto la sua insistenza su “per la gloria di Dio”, facevano dei gesuiti un esercito invincibile. La gloria di Dio era, dunque, il fine della Società. Il bene comune, come era disegnato nella *Formula*, era semplicemente un mezzo per arrivare a questo fine. Tutte le preghiere, i lavori di carità e l'insegnamento erano tutti indirizzati a questo fine. Gli *Esercizi Spirituali*, la *Formula Istituti* e più tardi le norme scritte (le *Constitutionis*) esaltavano questo fine. Bisognava dunque tenere gli occhi fissi su Dio e la via che portava a Lui.

For the attainment of the objective [which the Society] seeks, which is to aid souls to reach their ultimate and supernatural end, the means that unite the human instrument with God ... are more effective ... especially charity, and a pure intention of the divine service, and familiarity with God our Lord ... and sincere zeal for souls for the sake of glory to him who created and redeemed them. (Aldama, Part X of the *Constitutions*, 46)

Lutero, con le sue idee teologiche, rompeva ogni legame con la Santa Sede, mentre Ignazio con le sue regole legava strettamente ad essa la sua Società. Tutto il lavoro apostolico del fondatore dei Gesuiti fu praticamente a favore della Chiesa e dei suoi interessi. Loyola credeva in una Chiesa gerarchica, che faceva capo a San Pietro nella persona del pontefice, e in quelle stesse strutture che erano state il bersaglio degli attacchi luterani. Ignazio credeva profondamente che bisognava riprendere la Chiesa da dove era caduta e portarla dove non era conosciuta.

3.4 I gesuiti al Concilio di Trento (1545-1563)

Contro la propaganda protestante, l'Inquisizione riusciva a prendere nuove misure di difesa e di affermazione dell'autorità ecclesiastica. Il ruolo politico-spirituale del papa venne rafforzato, ma l'esigenza di un rinnovamento spirituale in alternativa al controllo di idee, opinioni e comportamenti si faceva sempre più sentire. Vennero pubblicate numerose edizioni della Bibbia, anche in versioni italiane; cominciò un'ondata di propaganda tramite una lettura individuale o collettiva della Sacra Scrittura. I Gesuiti sfruttarono la loro abilità oratoria nelle campagne propagandistiche della Compagnia.

L'attività spirituale in questo periodo fu sempre più frenetica, mentre quella propagandistica si fece sempre più mirata e condensata. Furono pubblicati tanti trattati politico-religiosi contenenti le importanti scelte dottrinali che la Chiesa affrontava. Venne intrapreso un vasto processo di acculturazione dei fedeli. Furono i Gesuiti, che in prima fila, cercarono nuovi metodi per elevare il livello socio-culturale della massa. I gesuiti, lontani da ogni pregiudizio, cercavano di modificare i concetti a loro vantaggio. I padri richiamaavano gli abitanti di ogni borgo e villaggio e li radunavano in piazza ora per una predica, ora per una confessione o per assistere alle processioni generali. Si perfezionò anche l'organizzazione teatrale e l'arte scenografica. Gli spettatori uscivano dai teatri dei gesuiti commossi, intimoriti ed affascinati, ma sconvolti.

Dopo l'esperienza tragica del Sacco di Roma, la Chiesa, che fino ad allora aveva praticamente sottovalutato l'importanza di confrontare seriamente le idee luterane, si rese conto di dover affrontare seriamente il problema. A partire dal 1535, poco dopo l'elezione al pontificato di Paolo III furono richiamati a Roma, da ogni parte d'Italia, molti religiosi che vennero incaricati di progettare il piano della riforma. La

Commissione si mise a lavorare e l'anno dopo fu consegnato al papa il *Consilium de emendanda Ecclesia*, un documento che, in piena franchezza, spiegava i problemi e gli abusi della Chiesa. Le problematiche erano numerose e toccavano, innanzitutto, il problema di preti poco preparati o immorali che espletavano il proprio mandato nelle chiese, senza la minima diligenza; il sistema educativo e l'insegnamento nelle scuole da parte degli umanisti; la stampa che pubblicava qualsiasi cosa. Tutte queste attività dovevano essere sottoposte a severissimi e serissimi controlli.

Nell'ottobre 1540, il gesuita Pierre Favre (1506-1546), fedele amico di Sant'Ignazio si unì a Pedro Ortiz, che faceva parte del corpo diplomatico di Carlo V, imperatore di Germania, per partecipare al caldo dibattito che avrebbe avuto luogo tra i cattolici ed i protestanti a Worms ed a Regensburg. Il protocollo non permise a Favre di intervenire e parlare direttamente con Filippo Melantone (1497-1560) ed i suoi compagni, ma il suo particolare carisma, le sue gradevoli maniere e la suprema naturalezza nel parlare di materie spirituali – frutto degli *Esercizi Spirituali* – non rimasero inosservati ed impressionarono enormemente i preti tedeschi. Alla fine, Favre, primo gesuita ad andare nella Germania luterana, concluse che la gente si era convertita al protestantesimo solo per l'estrema delusione causata dalla negligenza ed irresponsabilità del clero, che aveva avuto riflessi negativi anche sulla vita quotidiana.

La circolazione di uomini di cultura e del clero -- che partecipava ai colloqui di religione e simpatizzava con le idee protestanti e che doveva cercare rifugio nella Ginevra calvinista o Germania luterana -- e di libri, che liberamente venivano pubblicati, spinse Paolo III ad emettere, il 21 luglio 1542, un nuovo ordine, *Licet ab initio*. La proposta per la nuova congregazione venne dal cardinale Giovanni Pietro Carafa (1476-

1559), futuro Papa Paolo IV. Essa venne accolta dal domenicano Juan Alvarez de Toledo, cardinale arcivescovo di Burgos (1539-50) e da Ignazio di Loyola; venne quindi riconosciuta dall'Inquisizione romana, il tribunale supremo i cui sei cardinali avevano l'autorità assoluta nell'investigare le eresie. Con la *Licet ab initio* venivano impartite nuove direttive ed i sei cardinali prescelti, a cui venivano affidati il compito di difendere fede e morale, potevano operare liberamente e svolgere il proprio incarico come meglio ritenessero. La nuova bolla prevedeva gli arresti anche per persone del clero che godevano immunità o privilegi speciali. Nello stesso anno, la Santa Sede emanò la bolla per la convocazione del Concilio a Trento, che tra interruzioni e riconvocazioni si concluse nel 1563.

Il 13 dicembre 1545 il Papa pubblicò una bolla che dichiarava l'apertura del concilio per “sanar le piaghe causate nella Chiesa dagli empi eretici” (Sarpi I:161); il concilio che era congregato per “tre cause per estirpazione dell'eresia, restituzione della disciplina ecclesiastica e recuperazione della pace” (Sarpi I:162). Tuttavia, l'attività del Concilio fu molto più estesa e comprendeva, in realtà, tutti gli aspetti della vita sociale, religiosa, politica e culturale del tempo. Non c'era praticamente niente che non fosse toccato dai responsabili della Chiesa. Naturalmente, in tali circostanze, l'attività pedagogica, l'istruzione dei ragazzi e tutto quello che riguardava l'insegnamento doveva essere rigidamente sotto controllo. Dalle norme e regolamentazioni che venivano di giorno in giorno approvate, si deduce che il controllo era a 360 gradi: dalle pubblicazioni letterarie e drammatiche alle rappresentazioni delle compagnie teatrali, dal comportamento degli attori a quello degli spettatori. Le nuove norme, se da un lato

causavano la scomparsa di un tipo particolare di teatro popolare, dall'altro offrivano ai Gesuiti l'opportunità di creare un nuovo teatro, il teatro gesuitico.

I padri conciliari avevano a loro disposizione una ricca collezione di testi classici e medievali che potesse affermare la fede cattolica. La lettura di tali testi, portava i padri alla discussione dei riti, proprio quando i protestanti rifiutavano i riti e i sacramenti, riconoscendo soltanto la Bibbia come l'unico mediatore tra Dio e l'uomo. I riti ed i sacramenti, anche se rappresentati in forma di una semplice messinscena, potevano essere molto influenti ed attirare alla fede principi, ministri, capi della società e in seguito anche gente strada comune; per Lutero invece questi riti non dovevano essere celebrati. I cardinali non potevano negare i vantaggi derivati dall'atto esterno dei riti e dei sacramenti, in cui erano esaltati i principi della fede cattolica. Furono i gesuiti che fecero capire ai padri conciliari che il passo dal rito sacro alla rappresentazione teatrale era molto breve e fecero loro dissipare ogni dubbio sulla validità degli spettacoli teatrali; anche il teatro poteva rappresentare e celebrare i principi della fede e poteva formare gli spettatori. Il teatro, come concepito dai gesuiti, concentrato su una serie di elementi "teatrabili" poteva essere messo in scena sia nei collegi che in piazza, diventando quindi uno spettacolo popolare.

Anche Donnelly fa riferimento alla presenza dei gesuiti al Concilio di Trento e alla loro partecipazione alle discussioni:

When circumstances surrounding the Council of Trent improved toward the beginning of this year, the Supreme Pontiff ordered Ignatius to choose some of Ours (Jesuits) to attend the council as theologians of the Apostolic See. He therefore chose three, namely, Pierre Favre, Diego Lainez, and Alfonso Salmeron. Since the latter two were working in Rome, they were sent off at once to Trent. [...]. After Fathers Lainez and Salmeron had at the command of the legates expressed their views in the congregation of theologians on the subject of justification, with the help of God they handled themselves so well that they won the admiration, favor and respect of the legate and all the prelates and theologians. The Spanish bishops especially, who previously did not willingly see [Ours] speak before they themselves did, were so favorable toward them that it seemed they could not get

enough of their company. Many of the prelates also consulted Ours about their voting; indeed, some of [the bishops] carried with them the opinion [of Ours] in writing. The legates relied heavily on the contribution of Ours in formulating the decree on justification. They entrusted to our men the task of gathering in summary form all the Lutheran heresies (except those pertaining to original sin and justification). Our men did this, but not without great labor. (Donnelly 42-43)

3.5 Padre Jerónimo Nadal e il primo collegio a Messina

Jerónimo Nadal, il cui nome ricorre spesso nella storia della Compagnia di Gesù, nacque a Palma de Majorca l'11 agosto 1507 e morì a Roma il 3 Aprile 1580, il giorno di Pasqua. Studiò *humanitatis* all'Università di Alcalá e imparò alla perfezione le lingue classiche. Ad Alcalá tra gli studenti aveva incontrato Nicolàs Bobadilla, Diego Laínez, Alfonso Salmerón, ma anche Ignazio Loyola.

Nadal saw him but did not speak with him. And what he saw made him wary. Three times, on November 19, 1526, on March 6, 1527, and again on May 10, 1527, Ignatius faced ecclesiastical inquiries. (Bangert 3)

Nel 1532 Nadal si trasferì a Parigi, e s'iscrisse alla facoltà di teologia. Ebbe altri incontri e di seguito anche discussioni non solo con il padre Ignazio, ma anche con i suoi amici, ma decise alla fine di rifiutare il loro invito e di non unirsi a loro:

My thinking was this: I do not want to link myself with those fellows. Who knows but one day they will fall into the hands of the *Inquisition*. ... Never again at Paris did I trouble myself with Ignatius and his friends. (Bangert 7)

Il 20 aprile 1538 a trentun anni Nadal ricevette il Sacramento dell'Ordine e diventò prete. A maggio dello stesso anno ricevette anche la laurea in teologia. Tuttavia, cadendo in uno stato di crisi spirituale, Nadal dovette lottare con una forte depressione per qualche anno.

Più tardi, ai primi del 1545 Nadal ricevette due lettere e ne rimase profondamente mosso. La prima, inviata da Jaime Pou (1497-1563), non era altro che un invito dall'amico a raggiungerlo a Roma e prendere parte in un Concilio religioso che doveva

essere convocato a dicembre dello stesso anno. La seconda fu inviata dal Vicerè dell'Imperatore Carlo V; quest'ultima conteneva anche la copia di una lettera inviata da Francesco Saverio a Ignazio. La lettera portava le notizie del progresso del nuovo ordine religioso, addirittura nel lontano Oriente, dove si era trasferito oramai da tre anni Francesco Saverio:

Ignatius the general! Xavier in the Indies! A religious order called the Society of Jesus!
What an astonishing turn of affairs! I shall go to Rome to see Ignatius and find out what's
happening. And right away. (Bangert, 18-19)

Nadal arrivò a Roma il 10 ottobre 1545, si prestò agli Esercizi Spirituali e decise di unirsi alla Compagnia di Gesù. Presto Nadal diventò uno degli assistenti più devoti di S. Ignazio. Fu proprio padre Nadal a sollecitare S. Ignazio a scrivere la sua autobiografia, storia che la Società non avrebbe potuto fare a meno. Appena tre anni dopo, nel 1548 Nadal, nominato *Superiore* dal Generale della Compagnia, partì per Messina a capo di un gruppo di dieci uomini. Dopo il successo del primo collegio aperto da S. Ignazio – a Gandía nel Novembre 1545 su richiesta di Francesco Borgia – ora le autorità locali sentivano la necessità di una tale scuola a Messina. Nadal arrivò e stabilì il primo collegio dei gesuiti e mise le basi per la preparazione del metodo di insegnamento dei gesuiti, ovvero la *Ratio Studiorum*.

A proposito dei contributi del Padre Jerónimo Nadal, del suo ruolo nella Compagnia e delle sue iniziative, Scaglione ricorda che, dopo la preparazione dell'Indice dei Libri Proibiti, il Padre Nadal riuscì ad ottenere un permesso speciale, affinché i gesuiti potessero utilizzare “molto discretamente” i testi proibiti, tra cui quelli di Erasmus, Raymond Lull e Savonarola (78).

Nel 1554 Nadal fu eletto il “Vicario Generale” della Compagnia, posizione che egli mantenne fino alla morte di Ignazio nel 31 luglio 1556. Inoltre, Nadal fu nominato

Rettore, e tra gli anni 1553-1563 insieme ai confratelli Laynez, Polanco, e Salmeron prese parte al Concilio di Trento, sviluppando la *Teologia di Grazia*. In qualità di “visitatore” in Spagna, Portogallo e Germania, Nadal aveva cercato di familiarizzare i membri della Società con le *Costituzioni* di S. Ignazio. A proposito della scelta di S. Ignazio di inviare il padre Nadal a compiere tali missioni, Bangert scrive:

He (Diego Laynez) had a most dependable aid in the indefatigable traveler, Jerónimo Nadal, who continued the essential work, initially committed to him by Ignatius, of visiting Jesuit community after community and explaining with his alert intelligence and wisdom to men of diverse nationalities the purpose, structure, and internal spirit of the *Constitutions*. No one in those early days did more to create a unity of mind and heart among the Jesuits than this man with the ability to make the printed pages of the *Constitutions* vibrant with the life of Ignatius himself. (48)

3.6 Collegio di Mamertino di Messina, e le attività di declamazione

Il Padre Nadal arrivò a Messina l'8 aprile 1548 con il preciso incarico di occuparsi della prima scuola gesuita in Italia. Il 26 aprile i fratelli riuscirono ad incominciare le lezioni di lingue classiche (latino, greco e ebreo), grammatica, retorica e dialettica. L'estate diede ai confratelli il tempo necessario per organizzare meglio il programma delle lezioni, ma anche per preparare una circolare sulla scuola stessa. All'inizio dell'anno accademico, il prospetto del collegio ed il programma scolastico erano già stati distribuiti non solo a Messina, ma in tutta l'Isola. Fu il primo programma mai preparato e pubblicato da un collegio gesuita. La circolare del collegio riportava chiaramente che “i gesuiti avrebbero seguito il metodo e l'ordine usati all'Università di Parigi” (Bangert 59).

Nadal aprì ufficialmente il Collegio ad ottobre dello stesso anno, alla presenza del Vicerè de Vega e dell'alta nobiltà. Lo stile particolare del padre Nadal nel mantenere la scuola davanti all'occhio curioso del pubblico richiedeva che fossero presentati delle orazioni in latino, mentre le poesie scritte dai gesuiti adornavano le pareti del Collegio.

Già nel maggio del 1549, egli organizzò un dibattito pubblico con i domenicani. Nadal aprì le porte del collegio ai cittadini e permise loro di frequentare le lezioni sulla morale, rendendole ancora più popolari.

Nadal instituted a practice that remained constant. The college regulations had to be read to the whole student body once a month, so that nobody could claim ignorance of them. Their observance would be specifically entrusted to a secretly appointed “syndic” or censor, charged with close surveillance of his peers’ behaviour and conversations and with reporting on them to the Rector every Saturday. The existence of this monitor would be indicated to all entrants at admission. Although this type of in-house inquisition was part of pervasive practices, as we have seen, it now become institutionalized to a refined and fixed degree. (Scaglione 76)

Ma più importante, almeno per questo nostro studio, fu quando egli cominciò a organizzare periodicamente spettacoli accademici. Fu il Padre Nadal a includere la *recitatio* nel programma del collegio all’inizio dell’anno accademico:

Since 1548, at the time of the inauguration of the new year (*instauratio, renovatio studiorum*) the instructors recited public orations in *laudem linguarum* or for their respective disciplines, in the Church of Saint Nicolas and in the presence of city notables, and the students posted or recited poems they had composed in Latin, Greek, or even Hebrew. (Scaglione 80)

Nel 1550 alla festa di S. Niccolò, preti, professori e studenti, incoraggiati dal frate Annibal Coudret, presentarono circa 1140 versi in greco e latino. Le celebrazioni religiose davano al Padre Nadal l’opportunità di fare ulteriore propaganda, organizzando processioni solenni e decorose a cui partecipavano studenti, vicario generale, giudici, nobiltà locale e cittadini.

Il Padre Nadal predispose un programma estremamente efficace per l’educazione dei membri della Società di Gesù. Tale programma non solo mirava a formare il carattere degli studenti e rafforzare in essi la fede cattolica, ma diventava il piano operativo per addestrare i difensori della Chiesa ad inserirsi nel potere temporale, occupare delle posizioni dirigenziali, impegnarsi nel commercio e nel mondo delle finanze, oltre che in attività culturali, arte e educazione. Robert R. Rusk nel suo *The Doctrines of the Great Educators*, in un capitolo sul Loyola, rivela la sua grande conoscenza della *Ratio*

Studiorum e riconosce i contributi dei gesuiti alla educazione. Farrell (iii) aggiunge che i gesuiti, nell'ambito dell'educazione, hanno predisposto un metodo uniforme e universale che portò all'addestramento dei migliori insegnanti del mondo. Furono i gesuiti a permettere l'uso della lingua madre in materie come matematica e scienza, pur insistendo sull'uso del latino per insegnare le materie classiche. L'atto rivoluzionario di usare le rappresentazioni come uno strumento per l'insegnamento fu proprio un'iniziativa del Padre Nadal. Altri importanti ed innegabili punti previsti dalla *Ratio Studiorum* riguardavano la promozione degli studenti più bravi a un livello più alto dopo solo mezza seduta e l'istruzione morale e religiosa degli allievi durante i sacramentali, come confessionali o comunioni.

Grazie all'esperienza acquisita, il programma sperimentale che il padre Nadal aveva adottato al Collegio di Messina, veniva man mano perfezionato. I confratelli presso la Sede di Roma continuavano a ricevere notizie di successo del Collegio a Messina. Ogni notizia era preziosa e veniva registrata con grande cura; niente passava inosservato o lasciato a caso. La "formula degli studi" cominciava a prendere forma. Ignazio informa i rettori di diversi collegi che "no rule of studies was to be considered fixed or final until a program applicable to all the schools could be drafted and approved" (cfr. Pavur 218). Alla Sede della Compagnia i confratelli ricevettero la notizia sull'importanza delle *declamationes* come uno strumento di insegnamento ed il suo ruolo nel progresso degli studenti grazie al plauso di professori e colleghi e del diletto che ne ricavavano tutti.

Il programma predisposto dal Padre Nadal – più avanti approvato in la *Ratio Studiorum* “Regulae rectoris” *Linguae Latinae usus*² – imponeva agli studenti l’uso costante del latino, non soltanto nel parlare, ma anche nella corrispondenza, eccetto *nisi vacationum dies et recreationis*. L’uso del latino era obbligatorio durante tutte le attività, che includevano esercizi in qualunque forma: dalla presentazione orale al componimento dei versi e presentati in forma di declamazioni. A volte agli studenti era richiesto di confrontarsi tra di loro e di assumere il veste di avvocato dell’accusa e della difesa in un dibattito. Altre volte, a studenti, in gruppi da due, era richiesto di controbattere le idee di uno studente che presentava e coinvolgersi in un dibattito caldo e vivace; altre volte si doveva difendere una tesi in una maniera piuttosto oratoria che dialettica; in altre occasioni, a volte anche all’improvviso, si doveva trovare il modo per sostenere un argomento. Ovviamente, tra tutti questi esercizi espressamente indicati nella *Ratio Studiorum* – Regole dell’accademia dei retori e degli umanisti, 3. *Quali esercizi devono fare gli accademici* – un posto preminente spetta a quelli legati all’eloquenza, in cui agli studenti era richiesto di scrivere dialoghi, comporre poesie o tragedie, imitare l’orazione di un illustre oratore o le poesie di un famoso poeta. Gli studenti dovevano assolutamente raggiungere il massimo nell’eloquenza. Venne stabilito, fin dalle prime bozze della *Ratio Studiorum*, che almeno due o tre volte all’anno, durante le cerimonie che, tra l’altro come voleva il Padre Nadal dovevano essere celebrate con decoro in maniera solenne, si componessero e si declamassero le proprie poesie:

² A meno che non sia indicato altrimenti, per le citazioni dalla *Ratio Studiorum* ho usato l’ultima traduzione in italiano di Angelo Bianchi della *Ratio Atque Institutio Studiorum Societatis Iesu* del 1599; si tratta di una edizione critica, l’ultima ad essere stata pubblicata e la più affidabile. I numeri a fianco si riferiscono ai vari articoli della *Ratio*.

8. *Uso della lingua latina.*

[...] Inoltre, due o tre volte all'anno, in occasione di qualche cerimonia, come l'inaugurazione dell'anno accademico o la rinnovazione dei voti, gli studenti di filosofia e di teologia componevano qualche poesia e la affiggano. (115)

Agli studenti era già richiesto di esercitare la propria capacità linguistica con delle poesie in latino o greco, affinché perfezionassero la propria abilità oratoria nel tenere discorsi in maniera assolutamente sciolta e senza intoppi. L'argomento ed il contenuto, venivano attentamente ispezionati, in quanto i temi dovevano essere edificanti e scelti accuratamente. La selezione e l'approvazione del poema avveniva dopo che essa era stata presentata alle due persone incaricate dal "rettore" stesso.

La regola "Regole del prefetto degli studi inferiori, 32. *Declamazioni mensili*" indica espressamente la presenza obbligatoria a questi eventi da parte di tutti studenti. Agli insegnanti fu richiesto di ricordare ai propri studenti di non mancare a tali declamazioni che venivano organizzate mensilmente e pubblicamente in aula.

In - Regole comuni ai professori delle classi inferiori, 33. *La lezione o la declamazione in classe* – viene stabilita la prassi di alternare i compiti del sabato: un sabato era dedicato alle nuove lezioni, un secondo sabato al ripasso ed un terzo sabato alla pratica. Per la lezione si sceglieva un discorso o un poema in greco o in latino. Alle lezioni e alla pratica non era ammesso nessun estraneo, ma era concesso che una volta al mese una classe invitasse l'altra.

Non c'è da meravigliarsi pertanto che il teatro gesuita sia stato così riuscito e così influente. I gesuiti uscivano dal collegio già maestri di retorica, di eloquenza e di recita:

Regole comuni ai professori delle classi inferiori

32. *Esercitazioni straordinarie.* [...] Inoltre si deve fare attenzione che gli allievi imparino a regolare la voce, il gesto e il modo di porgere con dignità. (257)

Gli alunni diventavano attori abili e con la fede, che illuminava loro l'anima, sapevano come seguire gli scopi propagandistici della Compagnia, come influenzare lo spettatore, come attirare simpatia e come suscitare vocazioni. L'intelligenza del padre Nadal nell'includere la recita nel programma degli studenti e addestrarli per andare in scena, offrì ai soldati di Gesù una nuova arma, attraverso la *recitatio* di argomenti significativi e altamente positivi, per combattere la nuova eresia. Doglio sostiene:

era pure questa una risposta cattolica a una iniziativa già presa dai protestanti che si servivano nei loro collegi del teatro per attaccare la Chiesa di Roma. (LXIX)

3.7 La *Ratio Studiorum* (1586-91 e 1599)

La *Ratio Studiorum* riafferma, in diverse occasioni, l'immensa importanza dell'educazione nel cuore del Fondatore della Compagnia, come se essa fosse la ragione principale della fondazione della *Societas Jesu*:

Regole del superiore provinciale

1. *Fine degli studi della Compagnia.* Uno dei compiti principali della nostra Compagnia è quello di trasmettere agli altri tutti gli insegnamenti propri del nostro Istituto, in modo che essi siano animati alla conoscenza e all'amore del nostro Creatore e Redentore. Perciò il superiore provinciale deve provvedere con la massima cura che al molteplice impegno nelle nostre scuole corrisponda abbondantemente il frutto che la grazia della nostra vocazione richiede.

Nel primo articolo, intitolato "Regole del rettore" della *La Ratio Studiorum*, si legge:

1. *Cura degli studi.* La Compagnia accetta di tenere collegi e università perché i nostri studenti possano esservi istruiti adeguatamente nella dottrina e in tutto ciò che sia di aiuto alle anime, e perché possano insegnare agli altri quello che essi stessi hanno appreso; perciò il rettore, dopo essersi preoccupato soprattutto delle solide virtù religiose, si dedichi totalmente, con l'aiuto di Dio, alla realizzazione di questo scopo, che la Compagnia si è proposta con l'istituzione delle scuole.

Ma che cosa aveva ispirato Ignazio? Come nasceva l'idea originaria di una "Costituzione per le scuole dei gesuiti"? A proposito Farrell scrive:

When the early Jesuit schools began to spread from Italy, Spain and Portugal to France and Germany, claims were made by several headmasters of rival schools, especially by

Johann Sturm, headmaster at Strassburg, that the Jesuits had copied their pedagogical practices. As a matter of fact, however, when the manuscript of Quintilian's *Institutio Oratoria* was discovered at St. Gall by the humanist Poggio in 1410, Quintilian soon became the favourite source of most of the school programs in the late fifteenth and early sixteenth centuries at Liege, Strassburg and elsewhere. This was prior to the opening of the first Jesuit school. Ignatius of Loyola and his early followers, on the other hand took as their chief authority the University of Paris, their Alma Mater. Their preference for Paris resulted from their interest, at that time, in the practice rather than in the theory of education. The University of Paris undoubtedly absorbed a great deal of its pedagogy from Quintilian or from humanist adaptations of Quintilian, but it had reduced these ideas to order and to practice. (ix-x)

Ciò che differenzia la *Ratio Studiorum* da altri simili documenti è proprio il fatto che i responsabili della Compagnia cercarono di perfezionare le norme dell'insegnamento, senza limitarsi né a copiare né a disporre semplicemente una serie di regole, diciamo "immutevoli". Essi erano ben coscienti dei punti deboli esistenti occultamente nel testo e perciò, prima di rilasciare il proprio piano alla stampa, lo studiarono, osservando attentamente i risultati e il progresso degli allievi. Il testo della *Ratio* in fin dei conti non imita né i metodi dell'Università di Parigi né quanto osservato e prescritto dall'*Institutio Oratoria* di Quintiliano (circa 39 – Roma c.95).

Dalla "Letter of Transmission", riportata da Farrell (xii), apprendiamo che l'inesistenza delle edizioni del 1586 e del 1591 è dovuta al fatto che i responsabili della Società non potevano applicare una serie di regole totalmente o in parte incomplete. Le norme dovevano essere messe in pratica per accertarne l'efficacia prima di includerle nel programma dell'insegnamento dei collegi. Le edizioni del 1586 e del 1591 vennero pubblicate solo "per uso interno" a livello sperimentale ed allo scopo di assestamento.

I responsabili della Compagnia fecero in modo che le norme predisposte venissero messe in prova nelle scuole e nei collegi sia in Italia che all'estero. Ai provinciali, superiori e missionari fu rigidamente richiesto di mantenere un costante ritmo di corrispondenza, inviando regolarmente le proprie relazioni alla Sede per tenere informato

il padre generale e i suoi assistenti su ogni particolare o su eventuali sviluppi, non solo sullo svolgimento della propria attività, ma anche sul progresso e sui risultati. Fu anche richiesto, “per la gloria di Dio” e per ottimizzare i metodi dell’insegnamento, di far pervenire qualsiasi suggerimento. La “Letter of Transmission” firmata James Dominic / Secretary l’8 Gennaio 1599 a Roma, indica chiaramente la procedura della preparazione della *Ratio Studiorum*:

The six priests to whom the task of formulating a program of studies was entrusted spent long and arduous years in research and discussion. They finally completed their work, and the results were forwarded to all provinces of the Society to be weighed and evaluated by our teachers and educational experts. These men were requested to examine the document for the purpose of noting and eliminating defects or of introducing improvements. They were then to make a report expressing their views on the plan as a whole and to explain the principles which supported these views.

All of the provinces cooperated eagerly and resolutely, and forwarded their criticisms and their suggestions to Rome. There the chief professors of the Roma College and a special committee of three Fathers edited these reports and submitted their findings to Father General. In conference with the Fathers Assistant, he carefully scrutinized the new version of the plan of studies, approved it, and forwarded copies to all the provinces with orders that it was to be scrupulously followed.

Father General reminded the Provincials that since new procedures to be reliable, must be tested in the light of actual experience, they should note the day-by-day results of the new plan and make a report to Rome. He himself would then be in a position to put the finishing touches to the work and send it out with the stamp of his final approval. (cit. in Farrell xii-xiii)

La *Ratio Studiorum* offre una voce forte e chiara, anche se alcune delle sue regole presentano una conveniente ambiguità, il cui scopo era di offrire la necessaria flessibilità per poter adattare le regole a tempi e luoghi diversi e così evitare eventuali ostacoli dove i padri gesuiti progettavano di estendere la loro attività di evangelizzazione.

La passione e la serietà del Fondatore nei confronti della Compagnia per educare i membri, che più tardi avrebbero educato altri studenti, fece in modo che egli preparasse una serie di disposizioni circa l’ordine e il metodo di insegnamento nei collegi gesuiti. Per aver un’idea globale dell’ordinamento della *La Ratio Studiorum* del 1599, riportiamo qui di seguito il sommario tratto dalle edizioni di Bianchi:

RATIO ATQUE INSTITUTIO STUDIORUM SOCIETATIS IESU

Regole del superiore provinciale
 Regole del rettore
 Regole del prefetto degli studi
 Regole comuni per tutti I professori dei corsi superiori
 Regole del professore di Sacra Scrittura
 Regole del professore di lingua ebraica
 Regole del professore di teologia scolastica
 Regole del professore di casi di coscienza
 Regole del professore di filosofia
 Regole del professore di filosofia morale
 Regole del professore di matematica
 Regole del prefetto degli studi inferiori
 Norme per gli esami scritti
 Norme per i premi
 Regole comuni ai professori delle classi inferiori
 Regole del professore di retorica
 Regole del professore di umanità
 Regole del professore della classe superiore di grammatica
 Regole del professore della classe media di grammatica
 Regole del professore della classe inferiore di grammatica
 Regole degli scolastici della nostra Compagnia
 Formazione di coloro che ripetono la teologia per due anni con studio personale
 Regole dell'aiutante dell'insegnante, ossia del bidello
 Regole degli alunni esterni della Compagnia
 Regole dell'accademia
 Regole del prefetto dell'accademia
 Regole dell'accademia dei teologi e dei filosofi
 Regole del prefetto dell'accademia dei teologi e dei filosofi
 Regole dell'accademia dei retori e degli umanisti
 Regole dell'accademia dei grammatici

Il piano di educazione dei gesuiti può essere diviso in quattro aree ben distinte. Ciascuna area, con le proprie suddivisioni e i propri articoli, definisce chiaramente le responsabilità ed i compiti dei membri. L'area amministrazione determina le funzioni, le interrelazioni e i compiti dei dirigenti, dividendoli a seconda del grado in provinciale, rettore e prefetto; il curriculum determina le aree di studio quali la teologia, la filosofia e le *humanitatis*; la terza area delinea il metodo di insegnamento e di conduzione di lezioni, pratiche esercizi in classe; infine, la sezione disciplina determina i compiti, le responsabilità e il comportamento degli studenti.

CAPITOLO 4

Il teatro gesuita

4.1 Inizi del teatro dei gesuiti

Come visto, la *Ratio Studiorum* preparava i gesuiti a recitare. I seguenti dodici articoli concernenti la declamazione e la recita servivano da guida ai responsabili dei collegi nell'esplorare il talento degli studenti per creare miracoli sulla scena teatrale, per la gloria di Dio:

- Regole del rettore
 - 8. Uso della lingua latina
 - 11. Come devono essere esercitati
 - 13. Tragedie e commedie
- Regole del prefetto degli studi
 - 7. I saggi di teologia
- Regole del prefetto degli studi inferiori
 - 3. Chi deve approvare le declamazioni
 - 32. Declamazioni mensili
- Regole comuni ai professori delle classi inferiori
 - 32. Esercitazioni straordinarie
 - 33. La lezione o la declamazione in classe
- Regole del prefetto dell'accademia dei teologi e dei filosofi
 - 8. Saggi accademici
- Regole dell'accademia dei teologi e dei filosofi
 - 9. Solennità dei saggi accademici
- Regole dell'accademia dei retori e degli umanisti
 - 3. Quali esercizi devono fare gli accademici
 - 4. Esercitazioni pubbliche

Naturalmente, fare teatro con una preparazione accademica del genere non era difficile, giacché lo spettacolo diventava parte della vita dello studente, il quale si allenava continuamente, componendo, declamando e recitando. Quando lo studente usciva dal collegio, era già maestro di lingue classiche, conosceva a memoria la Sacra Scrittura ed era perfettamente in grado di improvvisare, grazie ad anni di esercitazione in classe e davanti al pubblico. La preparazione accademica degli studenti poi si irrobustiva con la fede, il sentimento e la passione che essi allevavano nel cuore.

I documenti pervenutici concernenti l'arte drammaturgica dei confratelli, come riporta Benedetto Soldati nel suo *Il Collegio Mamertino*, confermano la passione e la maestria degli studenti e i loro professori. L'esistenza di una ricca serie di volumi storici e letterari del Cinque e Seicento, presso gli archivi dell'Accademica Peloritana, fondata dagli stessi gesuiti, è prova di quanto Soldati sostiene. Questi documenti, libri e manoscritti offrono al ricercatore materiale di ogni genere, addirittura sui corsi retorici e scientifici, ma anche “operette scritte dai Padri stessi per esercizio letterario o ad uso dei convittori nelle classi e sul teatro” (Soldati 2).

Nei volumi a cui fa riferimento Benedetto Soldati sono contenute composizioni di ogni tipo, da brani non teatrabili con contenuto storico e sacro a drammi che “esprimono assai intimamente lo spirito religioso e spagnolesco del luogo e dell'età” (3): da inni e laude a Gesù a preghiere a Sant'Ignazio e tanti altri santi, a seconda del momento e dell'esigenza; da lamenti funebri a cerimonie grandiose come l'incoronazione del nuovo re.

Tra gli autori e drammaturghi gesuiti dell'epoca, il Soldati elenca Padre Stefano Tuccio da Monforte, Bartolomeo Petraccio messinese, Padre Bernardo Colnago di Catania, Padre Nicolò Longobardo da Caltagirone, Padre Francesco Renda, Padre Tommaso Saltamari siracusano e Padre Gaspare Federico di Messina. Qui bisogna riconoscere che, come conferma anche Soldati, tra tutta la documentazione a noi pervenuta oggi, ci sono tante opere sceniche, misteriosamente firmate, come i drammi di un certo Padre P. che già nel 1599 componeva tragedie e molte opere senza firma né nome (5). Inoltre, vi sono drammi non proprio di padri gesuiti ma opere probabilmente applaudite altrove, che i padri utilizzavano o di cui riprendevano il tema e l'argomento.

L'*Alessandria*, tragedia di S. Caterina di Gaspare Licco (1549-1619), composta nel 1580 per il teatro della chiesa di S. Maria dello Spasimo a Palermo, l'*Enerlinda* del catanese Giuseppe Squillaci (1608-1678), la *Cleopatra*, la *Lucrezia* e il *Medoro* del cardinale veneziano Giovanni Delfino (1653-1704), sono esempi di tale scelta da parte dei padri gesuiti. In questo elenco, un posto di riguardo occupa lo Scammacca con le sue opere, in particolare quelle riprese dalle tragedie classiche, in cui la tematica è cristianizzata.

Nei vari collegi sono reperibili documenti sulle rappresentazioni gesuitiche. Il Collegio di Gandía vide spettacoli di opere i cui manoscritti sono tuttora conservati nella biblioteca dell'Accademia reale di Storia di Madrid. In Francia, il collegio di Billom nel 1557, dalla festa del *Corpus Domini* a quella di S. Stefano Protomartire, vide allestire otto rappresentazioni. Il collegio di Parigi organizzava recite teatrali in latino:

Si apersero le scuole, scrive al Generale il Rettore P. Oddone Pigenat, il giorno di S. Remigio (1 Ottobre), con insolita solennità. Oltre al discorso eloquente recitato, secondo l'uso, dal P. Bernardino Castori, ci fu una pubblica discussione di teologia e di filosofia, cui seguì la rappresentazione d'una tragedia ispirata alla storia di Erode. Grazie a Dio, lo spettacolo riuscì con l'edificazione di tutti e terminò fra l'ammirazione generale. (Soldati, 13-14)

La riuscita del teatro, soprattutto a Parigi, fu dovuta in parte anche all'aristocrazia locale e provinciale che veniva educata nei collegi e che teneva, oltre all'educazione religiosa, anche all'arte e alla cortesia cavalleresca della vita mondana. I re, in modo particolare, furono tra i primi sostenitori delle rappresentazioni gesuitiche.

Fois riporta che solo tra il 1555 e 1556 nei quattordici collegi gesuiti furono rappresentate più di 33 commedie o tragedie e qualche egloga (84). Naturalmente, gli argomenti avevano un aspetto comune: tutte le opere erano ambientate nel Nuovo Testamento e nella storia della chiesa, poiché si voleva rappresentare la conversione, il comportamento del cristiano, il mistero dell'Eucarestia e la vita dei santi. Andavano pure

in scena tragedie o commedie con personaggi del Vecchio Testamento: *Giuseppe venduto*, *Saul*, *Davide* e *Gionata*, *Golia*, *Re Nabucodonosor*, *Giuditta*.

Il teatro del collegio fiorì addirittura nei paesi luterani. Pietro Canisio, in una lettera del novembre 1548 – l'anno dell'apertura del Collegio Mamertino – chiede al Superiore dei Gesuiti di Colonia, Leonardo Kessel, che, in considerazione della particolare situazione in Germania, le “orationes degli scolastici gesuiti pronunziate in casa fossero scritte in lingua volgare, *velut cum vulgo res illis esset in suggestu*”. Canisio, inoltre, richiedeva la presenza di un Padre che potesse seguire questi esercizi con cura, osservare e correggere opportunatamente il modo di gestire e il tono della voce degli studenti (Fois 73). Abbiamo, inoltre, notizia del *Josophat* rappresentato nel collegio di Monaco di Baviera nel 1573. Franz Körndle, nel suo “Jesuits and Theatrical Music”, facendo riferimento alle *Litterae annue* che includevano la notizia delle rappresentazioni gesuiti, conferma che a Monaco tra gli anni 1574-76, 1580, 1591 e 1593-94 furono messe in scena le seguenti rappresentazioni: *Josaphat and Barlaam*, *Constantinus Magnus*, *St Clement*, *Nebuchadnezzar* e *Cassian Martyr* proprio alla corte ducale, sotto la direzione di Orlando di Lasso, maestro del coro ducale (480).

È interessante notare che fino al 1600 l'unica parte musicale in una rappresentazione era il coro o l'aria. Da questa data in poi la musica assume ufficialmente un ruolo più prominente nelle rappresentazioni, anche se era stata da sempre parte integrale nelle tragedie dei gesuiti. Nell'articolo appena citato, Körndle parla anche della rappresentazione grandiosa di *Ester*, precisando addirittura gli strumenti musicali:

In 1577 the play *Hester. Comoedia sacra ex biblicis [sic] historijs desumpta* was performed in various places in the old city of Munich. In the document Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 524, fols 157ff., there is a complete index of the participants in the play, and indication that trumpets, kettle drums, cornets, and trombones were used, as well as bagpipers, drummers, and pipers. (480)

Studiosi come Ticknor, Gayangos e Vedia confermano che in Spagna la raccolta non si limita soltanto alle opere rappresentate nella capitale, ma anche a quelle delle altre città spagnole: nel secolo XVI la più antica, risale al 1572, *Actio quae inscribitur Nepotiana* rappresentata ad Avila (Soldati 16).

In Italia, la drammaturgia gesuita è meglio documentata, anche perché il Collegio Romano aveva assunto fin dall'inizio una posizione strategica, essendo riconosciuta come la sede centrale a cui arrivavano le relazioni e da cui venivano impartite le nuove disposizioni. Inoltre, il Collegio di Roma serviva come modello generale sia per i programmi, che per i contenuti dell'insegnamento.

Il 30 settembre 1558 il gesuita Francesco Stefano mise in scena nel collegio Mamertino, davanti a un pubblico scelto di autorità locali, nobili e dottori, il *Philoplutus*. Tre anni dopo lo stesso frate Stefano portò in scena un'altra commedia, *Hercules*.

Dopo le notizie ricevute da Messina, fu il Collegio Palermitano ad adottare le rappresentazioni. Le opere del Padre Stefano Tuccio, appena ventiduenne e già il professore di retorica, cominciarono ad essere messe in scena già nel 1562. Il 21 ottobre 1562 andò in scena il *Nabucodonosor*; il 4 ottobre dell'anno seguente venne rappresentata *Goliath* davanti al Viceré Giovanni de La Cerda ed altri nobili. Nell'ottobre 1564 andava in scena *Juditha*, riproposta nel 1567 a Palermo e nel 1569 di nuovo a Messina. La tragedia che procurò fama europea al Tucci fu il *Christus Judex*, rappresentata per la prima volta a Messina nel 1569 e poi in altre città italiane e europee; fu anche tradotta in italiano e polacco.

La recita del *Martirio di Santa Caterina*¹, tra l'altro tradotta in italiano, avvenne nel 1568. Il *Christus nascens* andò in scena nel 1573. Il *Giudizio Universale* in latino e *Acabbo*, probabilmente dello stesso Padre Tuccio, andarono in scena l'anno dopo. Più avanti, e soprattutto nel corso del Settecento, negli altri collegi di altre città italiane (Mantova, Parma, Bologna, Napoli, Padova e Faenza) furono allestite rappresentazioni gesuitiche.

Le opere del Padre Scammacca cominciarono ad apparire sulla scena sin dal 1610 in occasione della beatificazione di Sant'Ignazio, anno in cui andò in scena a Palermo l'*Amira*, la prima opera del Nostro.

L'esistenza del teatro gesuita, pur avendo il consenso e l'approvazione dei padri della chiesa, non fu senza ostacoli. Da un lato, gli inquisitori cercavano nei testi indizi e parole contro fede; dall'altro subentrava l'ostilità di altri ordini religiosi, tra cui i domenicani e francescani, che in numerose occasioni e con l'accusa di eresia cercavano di impedire lo spettacolo dei gesuiti a Palermo e Messina. Quasi nello stesso periodo e con la stessa scusa venivano attaccati i collegi in Francia e Spagna. Fois ci dà notizia della prima critica da parte di Giacomo Filippo Castellano, professore di retorica presso il collegio di Venezia. In una lettera datata Bologna 22 gennaio 1558 al P. Pascasio Broët presso la prima Congregazione Generale a Roma, concernente una commedia, che doveva essere rappresentata in occasione del carnevale, egli sostiene che le rappresentazioni “dei preti di S. Lucia sono mal viste dai bolognesi, da putti et anche giovani che deridono i padri come i preti delle comedie” e conclude che tali commedie “più si convengano a secolari che a relligiosi”, perché di “molta pochi edificazione alle

¹ Vi sono altre due opere sullo stesso “martirio”: una di Bartolo Sirillo stampata nel 1569 a Palermo e l'altra di Gaspare Licco del 1580 .

genti” e i gesuiti faranno la fama “di religione di commedianti”. Il Professore si lamentava inoltre del numero eccessivo di “ragazzi” (oltre 40) che dovevano imparare la commedia bene e che venivano pertanto distolti dalle lezioni: “iattura del tempo delli poveri putti ... che altro non studiano che questa cosa” (Fois 91). Fois riporta che nel 1566 in una lettera datata il 9 febbraio ed inviata al Generale Francesco Borgia, il P. Giovanni Ramírez manifestò la sua scontentezza su due rappresentazioni a cui egli aveva assistito l’anno prima durante la festa del Corpus Domini:

a una rappresentazione del padre Giovanni Bonifacio al collegio di Medina del Campo: Dio Padre invia il proprio Figlio a sposare la natura umana, rappresentata da una donna, invita alle nozze con le parole della parabola evangelica (cf. *Mt.* 22, 1-10; *Lc.* 14,15-24). Lo sposo e la sposa si corteggiano con le parole del *Cantico dei Cantici*. Tutto il resto era “en romance”, non in latino, nonostante che il P. Bonifacio fosse docente di lettere. Al P. Ramírez sembrò la rappresentazione “cosa muy baxa a tan alto misterio”. (Fois 91)

Anche il Padre Salamanca aveva denunciato la presenza degli intermezzi che provocavano “risate sguaiate e indegne”, nella rappresentazione “*Misterios de Dios*: due vecchie che bisticciano e una ragazza che provocano risate molto indegne del luogo sacro” (92). Salamanca osservava che un teatro che metteva in scena persone divine e la Madonna, ma anche intermezzi era “un’offesa di Dio”, perché si mescolavano “sacra profanis” (Fois 92). Giungevano anche lamentele concernenti l’aspetto economico: la maggior parte delle rappresentazioni necessitavano una notevole spesa che andava oltre le capacità finanziarie dei collegi che dovevano provvedere alle spese relative all’enorme lavoro di allestimento delle scene e alla preparazione degli studenti.

Soldati riporta addirittura la notizia dell’intervento dell’inquisitore a Palermo che cercò di proibire lo spettacolo dei confratelli.² Più tardi, a distanza quasi di cento anni, il

² “Non era peranco cominciato l’anno scolastico, e il 4 di ottobre si facevano privatamente, a porte chiuse, nell’interno del Collegio le prove del prologo, alla presenza di pochi invitati, fra i quali il vicerè. Ed ecco si presentò all’ingresso monsignor Giovanni Biczerra, abate della Magione e uno degli inquisitori del S.O., e

9 settembre 1672 la storia si ripete in Francia. Questa volta furono i magistrati a contrariare i gesuiti. Il 13 maggio 1720 il vescovo di Arras emise una lettera, in cui proibiva la frequentazione del teatro dei padri sotto pena di offesa alla religione.

La recita nel Collegio palermitano continua la sua esistenza in rispetto delle regole stabilite dalla *Ratio Studiorum* e con l'approvazione dei superiori. Il poeta di solito è il professore di retorica, cioè chi prepara gli alunni nel corso dell'anno scolastico, il quale conosce perfettamente i suoi giovani studenti che diventano poi i suoi attori. A

cominciò a bussare per farsi aprire. Il portinaio, sentendo i colpi e non udendo voce alcuna che rivelasse la dignità del personaggio, rispose di dentro con villanie e cacciò il disturbatore. Il superbo frate spagnuolo si ritenne allora per offeso e tornò a casa sua profferendo gravi minacce all'indirizzo dei Padri. Il De Achillis, venuto a risaper la cosa, subito corse dal Biczerra a portargli le sue scuse: fa un'anticamera di parecchie ore, dopo la quale è ricevuto! Ma il giorno 7, quando già il teatro era pronto a tutti i posti occupati da spettatori impazienti e gli attori vestiti, giunge da parte dell'inquisitore un messo che ordina al rettore di far tacere la scena, giacchè non era lecito rappresentare un'azione di carattere sacro senza la preventiva approvazione della censura: ove si trasgredisca, sappia il Gesuita d'incorrere, com ribelle, nella scomunica di Santa Chiesa. Pel De Achillis fu un fulmine! Spedì subito chi avvertisse il vicerè, che era sul punto di uscire di casa per recarsi allo spettacolo, di non venire chè tutto era rimandato. Licenziò con vari pretesti il pubblico. Radunati poscia i suoi intimi, espose la verità e raccomandò che nessun manifestasse risentimento contro il prepotente: ricordassero che costui in altre occasioni si era mostrato loro amico e lasciassero che il rimedio venisse dal tempo e dalla pazienza. Fece poi trascrivere in elegante esemplare la tragedia, e la mandò, per mezzo di due Padri, all'offeso, che gliela presentassero, pregandolo di giudicarla secondo la Fede; e rinnovassero le scuse, dimostrandogli che se in quel giorno fatale egli fosse stato riconosciuto, avrebbe avuto accoglienza pari al suo grado. Ma il Biczerra, a cui alcuni malevoli avevano sussurato che era proprio stato visto in quel punto e cacciato di proposito, rispose freddamente che il manoscritto passasse ai frati Predicatori per la revisione. Costoro pesano ogni frase, ogni parola del malaugurato dramma, ma non trovano nulola da censurare. Allora il Biczerra dice che egli stesso ha trovato due passi incriminabili. Il primo è la scena in cui la Santa si avvia al martirio e proclama la propria eterna salvezza, dove l'errore consiste nel disconoscere la parte della grazia divina, senza la quale nessun mortale può essere certo, pei soli suoi meriti, di andare in Paradiso. L'altro si riferisce alle interminabili dispute teologiche che ingombrano gli atti di mezzo, le quali dispute esposte sul teatro contravvenivano ad un decreto di Giulio III, che proibiva espressamente ai religiosi le controversie in materia di dogma in presenza dei laici. Questo accenno al pontefice inquisitore e riconvocato del Concilio tridentino era una freccia avvelenata! Tuttavia, per la pronta correzione dei pretesi errori e per la mansuetudine del P. De Achillis, le cose si andaraono accomodando. La recita avvenne, e si ebbero quattro repliche, con la presenza del Biczerra e del vicerè, e con somma gioia del Collegio, che aveva scampato miracolosamente un bel pericolo" (Soldati 24-26).

A Messina, a partire dal 1575 le rappresentazioni vennero interrotte per via della grave pestilenza che colpì la città e i padri furono costretti ad inviare gli studenti a Catania o sistamarli a Palermo. Le rappresentazioni riprendono a Messina nel 1579 con la *Giuditta*. A Palermo, invece, i problemi finanziari portarono ad una diminuzione delle attività del Collegio. Passarono molti anni prima che i padri riuscissero ad incrementare le attività, accogliendo più studenti. I prestiti del Municipio permisero ancora una volta la recita nei collegi e così andò in scena, nel maggio del 1599, la tragedia *Rogierius, sive Panhormus liberata* firmata misteriosamente P.P. (Soldati 27).

settembre, all'inizio dell'anno accademico, gli studenti si impegnavano a preparare gli spettacoli ed allestire il dramma che si doveva rappresentare ad ottobre. Inoltre, come previsto dalla *Ratio Studiorum* la recita era una parte essenziale della premiazione dei migliori studenti. La recita fu introdotta anche durante il periodo di carnevale e Quaresima. Soldati riporta anche che ogni anno gli ingegneri messinesi, nelle feste di mezz'agosto, allestivano la processione dell'Assunta (29).

Furono proprio queste occasioni straordinarie che permisero alla Compagnia di adempiere un servizio pubblico di pura propaganda che permise ai fratelli di chiedere il contributo del Senato per le spese di impianto e di vestiario. I collegi in Sicilia diventarono il modello per altri collegi; seguendo il loro esempio, i gesuiti di Parigi, Monaco di Baviera e Parma chiesero una tassa d'ingresso agli invitati.

4.2 Il teatro dei gesuiti come teatro di “formazione”

Il *curriculum* eccezionale dei collegi con il suo equilibrio tra le materie classiche e quelle cristiane, nonché l'affinamento basato sull'*eloquentia* destinato a “nobilitare” l'anima degli allievi costituiva un formidabile sistema pedagogico. Tale sistema, anche se più tardi venne criticato per la sua durata e immutabilità nei confronti dei tempi (progressi scientifici e scoperte fisiche e matematiche), non è stato affatto lento, anzi esso fu capace di proiettare gli studenti dotati di maturazione intellettuale e religiosa su territori sconosciuti, dove la loro preparazione psicologica garantiva gli scopi propagandistici della Compagnia.

Già la *Ratio Studiorum* del 1599 aveva chiarito le regole e gli scopi dei programmi accademici. Pertanto, la formazione globale, ma anche quella individuale,

dovevano rispondere a due esigenze: da un lato promuovere la devozione degli studenti, compatibilmente con il programma pedagogico della Società, dall'altro trasformare ogni spettatore in un cristiano fedele. Inoltre, l'attività accademica della Compagnia, come espressamente indicata nella *Ratio Studiorum* stessa, richiedeva di organizzare certe attività proprio nei giorni festivi, con lo scopo ben preciso di realizzare un evento collettivo, dove naturalmente bisognava avere padronanza dialogica oltre che dialettica per la riuscita delle dispute, ma anche per avere un impatto positivo sugli spettatori.

Infatti, dopo il successo, presso il Collegio Romano nel 1554, delle prime dispute scolastiche – che si concludevano semplicemente con un poema, probabilmente in forma di dialogo e declamato dagli studenti --- Sant'Ignazio fece mandare il dialogo a altri collegi, richiedendo loro di seguire il modello nell'organizzare eventi simili. Il Fois sostiene che le disposizioni del padre Ignazio, inviate dal padre Polanco al rettore del Collegio Loreto Oliviero Manreo il 23 dicembre del 1555, misero le fondamenta del teatro gesuita: “Pare a nostro Padre che sarebbe bene si pronunziassero alcune orationi latine pubblicamente, e si rappresentasse fra l'anno alcuna volta alcun dialogo” (Fois 59).

Nei collegi l'obiettivo principale fu, comunque, quello di perfezionare l'eloquenza (“*Ad perfectum eloquentiam informat*”) o la preparazione, per così dire, del terreno per eloquenza (*Regulae professoris humanitatis*, 1. “*Praeparare veluti solum eloquentiae*”). Questo obiettivo veniva raggiunto con l'insegnamento e l'uso costante della lingua latina; gli studenti diventavano eccellenti maestri nello scrivere e nel parlare perfettamente il latino, frequentando le lezioni di retorica. Una volta finiti gli studi, lo studente era già maestro, dottore, insegnante o professore in tutti i sensi. Nel sistema gesuita, egli veniva addestrato per ottenere una cattedra di insegnamento. Ad ogni modo,

finiti gli studi, il gesuita era già in grado di scrivere con stile, mettere in scena una rappresentazione, comporre e di fare discorsi in pubblico.

Facoltà mentali, abitudini, ordine, precisione, immaginazione, comprensione, attuazione, presa di coscienza ed altre qualità mentali saranno sviluppati solo se lo studente esce dalla passività di ascoltatore e cerca attivamente di dare vita con le proprie parole a ciò che gli viene insegnato, traducendo con le proprie immaginazioni e creando dalla propria esperienza dei bei componimenti, frasi o paragrafi, rivaleggiando con il modello che proposto dal maestro. Superata questa fase, i gesuiti puntavano sulla critica e sulla valutazione. Le migliori composizioni in ogni forma di poesia e di prosa dovevano essere premiate.

Poiché l'arte è un'abitudine, e l'abitudine si acquisisce attraverso la ripetizione, essa dovrà dominare l'aula di ogni lezione. L'allievo dovrà continuamente scrivere, leggere e parlare, cosicché l'uso simultaneo dei cinque sensi, ovvero tutte le attività mentali, oltre a immaginazione, sensibilità e volontà si esercitino insieme nel creare un pezzo unico di arte. Tra le materie che gli studenti devono studiare, è notevole l'importanza che viene attribuita alle lingue, dato che lo studio delle lingue, specialmente quelle classiche, è il migliore modo per sviluppare le facoltà mentali. A questo punto la crescita delle forze intellettuali – capacità di giudizio, ragione, immaginazione, attenzione, selezione, valutazione, espressione e così via – se da un lato potranno fiorire e portare allo sviluppo mentale dell'allievo, dall'altro potranno precipitosamente causare la stanchezza ed il crollo dello studente. Presto i gesuiti scoprirono che l'unico rimedio a tale esaurimento era l'incoraggiamento in forma di elogio pubblico verso lo studente.

Infatti, l'esperienza mostra che la lode è il metodo più efficace per il lavoro in classe. L'opinione pubblica – in questo caso, l'applauso di compagni di classe, insegnante e responsabili della scuola -- non solo potrà funzionare come molla ispiratrice, ma potrà anche essere di immenso conforto all'anima esausta. La lettura delle composizioni in classe, seguita dalle declamazioni nel collegio all'inizio e alla fine dell'anno accademico, mirava ad incoraggiare gli studenti in pubblico. Padre Nadal nel 1549 a Roma informava i responsabili della Compagnia dell'effetto positivo delle declamazioni nel progresso degli studenti.

La ripetizione è la necessità primaria dell'educazione. L'arte di "auto-espressione" è la base delle *prelectio*, la quale è anche il principio della *Ratio Studiorum*. L'*imitatio* a questo punto non è copiare, ma una forma di auto-espressione per poter rivaleggiare nell'eccellenza dell'opera d'arte. L'importanza dell'*imitatio* e della *recitatio* risalta anche dal fatto che una parte dei compiti e delle presentazioni assegnati agli studenti dovevano essere presentati davanti al comitato di esaminatori. Certe volte i candidati dovevano apparire in pubblico, recitando *Solemniore Actus*. Gli studenti ripetevano costantemente le recitazioni, si correggevano l'un l'altro nello scrivere e nel dialogare, collaborando e condividendo tutte le altre attività esistenti nel Collegio. Il gesuita oratore si scopre e cresce, prendendo parte al "teatro del mondo", dove Cristo è l'Attore principale. Esso è perfettamente in grado di assumere il suo ruolo come se fosse tagliato al suo carattere individuale, ma anche per via della sua rassegnazione davanti imprevedibili situazioni, ovvero alla volontà divina. L'attore gesuita sa perfettamente la sua parte quale *imitator Christi* nel complesso della Compagnia, dove dovrà recitare con diversi attori, trovando diverse circostanze, luoghi, popoli sulla scena nel "teatro mondo".

Puntando sulla formazione globale dell'individuo, la *Ratio Studiorum* indicava chiaramente che gli esercizi e le attività teatrali dovevano essere scelte in modo da poter suscitare l'interesse di non-gesuiti per raggiungere livelli più alti di spiritualità e modellare il mondo cristiano (Regole del rettore, 11). Una grande attenzione è prestata dalla *Ratio Studiorum* alle *publicæ exercitationes* al fine di garantire la partecipazione attiva degli studenti nelle celebrazioni durante giorni festivi (Natale, Pasqua, Pentecoste) o in altre occasioni, come si riteneva opportuno, per celebrare queste con la massima dignità da muovere l'anima dei partecipanti e dello spettatore verso *amorem Dei ac virtutum*, a cui bisogna indirizzare tutti gli studi (Regole comuni per tutti i professori dei corsi superiori, 1.).

Nel 1549, soltanto un anno dopo l'apertura del collegio di Messina, il padre Polanco scrive così nelle proprie note:

This reopening of classes, carried out in October, was preceded by three days of public disputations involving all the disciplines that would be taught later. This was conducted to the great edification of the spectators and increased the enthusiasm and ardor of the young men who were about to take up their studies. (Donnelly, *Year to Year with the Early Jesuits*, 92)

Indubbiamente, nel periodo post-tridentino il teatro gesuita rispondeva alle esigenze propagandistiche della Chiesa. La pedagogia ignaziana, sostiene Fois,

persegue una finalità formativa completa con l'arte di insegnare e specialmente con l'arte di apprendere [...], orientando gli anni di scuola alla preparazione "alla vita" personale e sociale, sfruttando per questo scopo anche gli autori pagani, compresi i poeti, nei contenuti etici positivi, che sono "non inutili, anzi giovevoli etiam alla vita" come scriveva Ignazio di Loyola ad Andrea Lippomano il 22 giugno del 1549. (Fois 98)

Come è ben noto, non ci sono evidenze sulla formazione degli attori durante il medioevo e non sappiamo niente della preparazione, se mai ce ne fosse stata una, degli attori che recitavano nelle chiese. Possiamo invece ben determinare che il teatro gesuita è, doppiamente, un'arena di "formazione", in quanto da un lato ammaestra i migliori

attori per la migliore performance sulla scena e dall'altro con temi e argomenti, accuratamente selezionati, addestra il pubblico spettatore, educandolo, modellando le sue idee, formando il suo carattere.

I gesuiti, per via della loro particolare e vasta formazione, erano maestri nell'arte della "comunicazione sociale". La "eloquentia", la straordinaria educazione, i tanti anni di studi di teologia, ma anche le lunghe letture sugli eroi del mondo antico, le prassi di confessione e casi di coscienza, "il desiderato fine della divina gloria del martirio", i continui incarichi che richiedevano continui viaggi, le missioni, le lettere dei confratelli piene di storie di speranza e di lotta, e poi infine le speranze per una cristianizzazione globale fornivano ai gesuiti un'immensità di idee, di temi e di argomenti su cui scrivere componimenti da portare in scena. Zanolghi nota la capacità del teatro gesuita, ovvero il teatro di formazione, e la definisce la capacità di "think globally and act locally" (285). Il teatro gesuita così diventava uno dei mezzi più efficaci di formazione e di propaganda nell'epoca tardo-rinascimentale, secondo le richieste della riforma cattolica, ma anche secondo le proposte ed i fini della Compagnia di Gesù, come enunciati nella *Regimini militantis* e nel *Exposcit debitum*.

4.3 Gli Esercizi Spirituali: "la chiave del teatro gesuita"

Il teatro gesuita riflette un atteggiamento curioso e contraddittorio della chiesa nei confronti del teatro. I gesuiti, primi alleati della chiesa nella battaglia contro Lutero, hanno tratto vantaggio dal pieno appoggio delle autorità ecclesiastiche, nonostante le continue proibizioni imposte dalla chiesa stessa che considerava il teatro "immorale" e "impuro". Ma poi, improvvisamente e molto convenientemente, le rappresentazioni, la musica e la danza vengono riconosciuti strumento valido per dominare l'uomo, istruire

gli spettatori, toccare i loro cuori e formare il loro carattere rozzo e ingenuo. Il teatro va incontro alla chiesa e diventa un mezzo per espandere ancor di più il cristianesimo. La chiesa cambia atteggiamento soprattutto per merito del teatro gesuitico, i cui argomenti non pesanti, semplici e puri sono capaci di commuovere lo spirito dello spettatore, assicurando il suo intrattenimento. Il cambio di atteggiamento non avviene come per miracolo o per un vicendevole e tacito accordo tra la chiesa e i gesuiti. La vera ragione va ricercata al di là delle relazioni apparenti tra Chiesa e Gesuiti; è necessaria un'analisi più profonda per capire il cambio di atteggiamento. La chiave per aprire il mistero del teatro gesuitico è appunto negli *Esercizi Spirituali*, il cui studio è indispensabile non solo per chi scrive sui gesuiti, ma per chiunque voglia sapere di più del teatro gesuita.

Ma che cosa erano questi esercizi spirituali? E come potevano servire le virtù? Le lunghe ore di meditazione e contemplazione erano in realtà le basi di un continuo esercizio che mirava a rafforzare la fede, il potere mentale e le virtù; era un modo per dominare e dimenticare se stessi, diventare tutto Lui, sciogliersi nella Sua passione e raggiungere la volontà di Dio. L'esercizio spirituale era un invito a capire se stessi e vedere il corpo come una prigione da cui bisognava liberarsi. Tramite la forza della memoria, l'intelletto e la forza di volontà, attraverso un continuo esercizio, si possono vedere concretamente "le persone, con dialoghi e con vere e proprie azioni"(Pfeiffer 35).

Sant'Ignazio cominciò a comporre gli *Esercizi Spirituali* ai tempi in Manresa (1522). Il volume venne rifinito diverse volte fino alla sua presentazione davanti al tribunale dell'inquisizione e l'approvazione papale (31 luglio 1548) e la sua pubblicazione (1548). Tuttavia, sin dal 1534 Ignazio aveva già dato una copia del libro ai suoi compagni. Il libro contiene una serie d'istruzioni pratiche sui metodi di preghiera e

di esame di coscienza. È un piano di meditazione e di contemplazione sulla vita di Cristo al fine di aiutare l'esercitante a scoprire Dio: "Mezzi per preparare e disporre l'anima a cercare e trovare la divina volontà nella disposizione della propria vita" (*Esercizi Spirituali* I:7)³. Gli *Esercizi Spirituali*, inoltre, contengono delle regole sul mangiare, fare l'elemosina e il discernimento degli spiriti.

John P. McIntyre, nel suo *Gli Esercizi Spirituali di Ignazio di Loyola*, osserva che il volume è un "manuale" e come tale dovrà essere inteso proprio come "esercizi"; è una disposizione per raggiungere una metodologia che non deve essere concepita per essere studiata, ma per essere fatta (22). La migliore descrizione è quella dello stesso Padre Loyola quando scrive la prima annotazione agli *Esercizi Spirituali*. Sant'Ignazio ritiene che, come qualunque attività fisica (passeggiare, camminare e correre), questi sono esercizi "spirituali" poiché sono modi per esaminare la coscienza, tramite la meditazione e la contemplazione, ma anche mediante la preghiera verbale e mentale e attraverso altre azioni spirituali, al fine di preparare e disporre l'anima a liberarsi da tutte le passioni e mettere in ordine la propria vita per la salvezza dell'anima (I:6).

Gli *Esercizi Spirituali* miravano a far sperimentare ai seguaci ed ai discepoli di Loyola le stesse visioni mistiche che il Padre ebbe in diverse occasioni e vedere le cose "con altri occhi". Alla ventesima annotazione degli *Esercizi Spirituali* Loyola parla di una preparazione per incontrare il Signore. Per tale incontro il Padre ci invita ad allontanarci dalla vita quotidiana e lasciare ogni preoccupazione ed abitudine, ma anche

³A meno che non sia indicato altrimenti, per le citazioni degli *Esercizi Spirituali* ho usato i tre volumi di *Gli Esercizi Spirituali di S. Ignazio*, a cura di Ottavio Marchetti. Abbiamo anche fatto costante riferimento alla versione latina degli *Esercizi Spirituali* in *Draw me into your Friendship. The Spiritual Exercises. A Literal Translation and A Contemporary Reading*.

la famiglia e gli amici. Egli ci assicura che questo allontanamento ci prepara per incontrare il Signore.

Di via ordinaria l'anima tanto più avanzerà, quanto più si segregherà da tutti gli amici ed i parenti, e da ogni sollecitudine terrena, trasferendosi per esempio, dalla casa dove abita, e scegliendosi per esempio, dalla casa dove abita, e scegliendo un'altra casa, od un'altra camera, per dimorarvi segretamente quanto più è possibile. (cit. in Marchetti I:18)

Attraverso la meditazione e la contemplazione si potrà esercitare la memoria, e, tramite la memoria, la capacità mentale e quella immaginativa. Gli esercizi devono essere ripetuti con tale frequenza da diventare un'abitudine; consuetudine, innanzitutto, di vedere se stessi in una prigione da cui bisogna liberarsi. Quest'abitudine interiore a sua volta avrà una traduzione esterna. La meditazione e la contemplazione di una storia avvenuta porta a vedere i luoghi dove i fatti sono stati svolti e le persone coinvolte. La fantasia ha la capacità di ricostruire tali fatti negli stessi luoghi, sostituendosi alle persone della storia narrata. Gli *Esercizi* insegnavano ai gesuiti a rafforzare la fantasia, ricostruire i luoghi dove Cristo aveva vissuto, sofferto ed apparso dopo la risurrezione. Sant'Ignazio divideva la fase di contemplazione in tre parti: "vedere le persone ... sentire quello che dicono ... considerare quello che fanno"; e nella contemplazione della Natività di Gesù Cristo: "Vedere le persone ... attendere, avvertire, e contemplare quello che le persone dicono ... guardare e considerare quello che fanno" (I:61). Il teatro gesuita, in realtà, riflette questi tre punti; in esso questo passaggio si traduce nella composizione del testo; il resto è affidato alla fantasia dei gesuiti per la ricostruzione della storia narrata, immaginare le persone, vedere e sentire quello che dicono ed impersonarle. Nel teatro, tale processo, inoltre, si potrà tradurre nei caratteri, costumi e abiti di ogni attore; "sentire cosa dicono", corrisponde ai dialoghi dei personaggi; "vedere cosa fanno", potrà paragonarsi con l'azione del dramma quando va in scena. La contemplazione, così come

vuole il Fondatore, non è altro che “un teatro interiore.” I frequenti esercizi dei gesuiti facevano in modo che a volte nemmeno essi potevano distinguere tra realtà e fantasia e capire se stavano sperimentando uno stato interno oppure assistevano a un teatro “esteriore”. Questo passaggio avveniva in modo automatico ed i gesuiti si rendevano conto della meravigliosa e miracolosa capacità interiore che avevano nel muovere gli uomini verso il bene e verso la volontà di Dio.

Il teatro gesuita, ovvero il gioco del corpo e lo spirito sulla scena della “scuola di virtù”, ci porterà a riconoscere le motivazioni gesuitiche, le suggestioni dell’antichità fra moralità e riflessione e il loro adattamento alle concezioni sei-settecentesche, al fine di rendere visibile la bellezza interiore di essere umano: nulla di più formativo di questo gioco; muoversi, contemplando e recitare virtuosamente.

Il primo esercizio fa riflettere sulla “Compositio loci”⁴. Lo studente dovrà riuscire a vedere con gli occhi dell’immaginazione il luogo materiale di ciò che si vuole contemplare, ovvero il tempio o il monte dove si trova Gesù Cristo o nostra Signora. Questo esercizio tende a stimolare l’immaginazione di chi si prepara ad andare in scena, architettando ciò che si vorrebbe rappresentare. *Il Secondo Preludio* prepara l’esercitante a chiedere a Dio ciò che desidera o vuole, a seconda di ciò che sta contemplando⁵. Se si

⁴ “Qui bisogna notare che nella contemplazione o meditazione di cosa visibile, la composizione consiste nel vedere con lo sguardo dell’immaginazione il luogo corporeo dove si trova la cosa che voglio contemplare. Dico il luogo corporeo, come p. es. il tempio o il monte dove si trova Gesù Cristo, o la Madonna asseconda di quello che voglio contemplare. Nella meditazione di cose invisibili, come dei peccati, la composizione consiste nel vedere con lo sguardo dell’immaginazione e considerare come la mia anima è in questo corpo corruttibile come chiusa in un carcere”. (I:48)

⁵ “Domandare a Dio signor nostro quello che voglio e desidero. [...] Bisogna inoltre notare che, benché da ogni mistero si possa ricavare qualsiasi affetto, tuttavia un mistero è più atto d’un altro a produrre questo o quell’affetto. Ad esempio la meditazione od i misteri della trasfigurazione, della risurrezione, della gloria del paradiso, producono piuttosto speranza che tristezza e timore: per contrario la morte, il giudizio, l’inferno ingenerano piuttosto tristezza e timore, che letizia e fiducia. Tuttavia chi è bene esercitato e provetto nello spirito dalla meditazione del giudizio e dell’inferno senza fatica può ricavare grande letizia, grande amore e fiducia, come dal paradiso timore e confusione”. (I:50-51)

sta contemplando la Resurrezione, si potrebbe chiedere di gioire insieme a Cristo; se si sta contemplando la sofferenza di Cristo, allora si domanderà di condividere con Lui dolore, lacrime, tormento e sofferenza. L'esercitante sentirà vergogna, vedendo quanti si sono dannati per un solo peccato mortale e quante volte lui stesso avrebbe meritato di essere condannato eternamente per i suoi tanti peccati. In ogni modo, l'esercizio mira ad aiutare l'esercitante a riuscire ad immaginarsi il luogo dove si sono svolti gli eventi raccontati. La forza della fantasia dovrà essere in grado di ricostruire i luoghi nella Terra Santa, dove Cristo ha vissuto, ha sofferto, è morto e risorto. Le continue contemplazioni, meditazioni e memorizzazioni rendevano facile e automatico il passaggio dalla "compositio loci" alla "compositio" di una scena teatrale.

La divisione per settimana degli "Esercizi" porta poi alla fine a una particolare purificazione dello spirito, che lasciata la prigione del corpo, privo di tentazioni e di peccati, merita di essere accolto ad apparire davanti ai personaggi celesti. *Il Primo Preludio* della quarta settimana è una composizione dove l'esercitante si vedrà alla presenza di Dio, degli angeli e dei santi (I:357).

Per la seconda settimana degli Esercizi, il padre Loyola prescrive una meditazione intesa a preparare l'esercitante con la forza dell'intelletto e della volontà e farlo passare dalla "meditazione" alla "situazione". Si tratta di una meditazione che dovrebbe guidare a "scegliere il meglio". Ecco una tipica situazione: tre uomini hanno guadagnato diecimila ducati ciascuno, ma non in modo onesto né secondo la volontà di Dio; tutti vogliono salvarsi e trovar pace in Dio, togliendosi il peso che viene loro dall'attaccamento al denaro. Qui la composizione è quella del luogo: bisogna vedere se stessi alla presenza di Dio e di tutti i santi per conoscere quello che è più gradito alla divina presenza. Una volta

in presenza divina bisogna chiedere quale sarà la grazia più utile per la gloria divina e per salvare la propria anima. Il primo uomo desidera distaccarsi dal denaro guadagnato per potersi trovare in pace con Dio e salvarsi. Il secondo vuole il distacco dal denaro, ma lasciare non vuole per andare da Dio; desidera che sia Dio a venire verso di lui. Il terzo vuole il distacco dal denaro, ma gli è indifferente possedere o no il denaro; in effetti, egli vuole quello che vuole Dio; se Dio gli concede di conservarlo, potrà usarlo come gli indica Dio stesso, nel modo migliore e più utile per il servizio e la lode di Dio; egli desidera essere distaccato dal denaro, e non lo vuole se non ciò che gli servirà al servizio di Dio.

Gli studenti scrivevano liberamente sulla loro scelta e, nel frattempo, creavano meraviglia con i dialoghi e le scene descritte. L'obiettivo dell'esercizio è di presentare dei modelli da rifiutare o da imitare. Il teatro gesuitico seguiva questo fine: presentare dei modelli verso il bene che potevano essere imitati dalla massa. A tale fine, gli argomenti dovevano essere selezionati con grande cura. I modelli dovevano essere presentati in maniera assolutamente convincente e la formazione doveva avvenire sia negli studenti che negli spettatori tramite una rappresentazione impeccabilmente portata in scena.

L'attore gesuita nasce da una preghiera metodica. Giuseppe Toffanin sostiene che questa preghiera metodica è uno dei metodi visivi dei gesuiti, poiché “si voleva colpire la fantasia prima che il pensiero, onde il *Choragus* era esperto d'ogni macchinosa realizzazione, musico, pittore, retore” (513).

Gli *Esercizi Spirituali* prescritti dal padre Loyola dominavano la mente, l'anima e il cuore del gesuita; lo aiutavano a trovarsi continuamente galleggiante in uno stato puro di spiritualità, ovvero nella contemplazione, come voleva il Fondatore della Compagnia.

A tale proposito, Conwell, in *Walking in the Spirit*, sostiene che la contemplazione è un richiamo a una certa consapevolezza e sensibilità, a coinvolgersi profondamente nel mistero di Dio.

Nadal coined the phrase “simul in actione contemplativus” (contemplative likewise in the midst of action) [...] My definition of contemplation is rather broad, certainly not limited to that kind of prayer which is described as non-discursive to distinguish it from discursive meditation. Contemplation suggests a certain awareness, attentiveness, a being in touch with mystery, being caught up with delight in what is going on in life, or in a gospel story, or in the mysterious depths of God. To be contemplative suggests watching, and also receiving, and being present. (Conwell, *Walking* XVI-XVII)

L'importanza e l'efficacia del dramma gesuita si rivelano come strumenti ausiliari per trasformare l'individuo -- sulla scena o in platea -- e aiutare quelli che da soli e senza aiuto non riuscivano ad immaginare scene.

Conwell trova la chiave delle rappresentazioni gesuitiche negli *Esercizi Spirituali*:

Walking in the Spirit, then, encompasses more than being in tune with the Spirit; it emphasizes that the Spirit is calling the tune and initiating the music, prompting the walker to fall in step. One filled with the Spirit does not possess a quality deserving of congratulations, but is the object of the Spirit's action, the Spirit who has the quality of filling others; one seized by the Spirit or impelled by the Spirit is the object of the Spirit's seizing and impelling power. If walking in the Spirit, praying in the Spirit, and delighting in the Spirit, it reveals even more that the Spirit is proclaiming the Good News in the one who walks in the Spirit, that the Spirit is loving in, praying in, delighting in the one walking in the Spirit. The Spirit makes the moves in the one who through the Spirit freely moves. (Conwell, *Walking* 56)

4.4 Il teatro gesuita: l'adattamento ai costumi e alle lingue locali

In breve tempo, il talento dei padri gesuiti, sbocciato durante le ore di *declamatio in schola*, si manifestò in forme complete di *tragædiæ et comædiæ*. Sul finire del '500, alle opere rappresentazioni gesuitiche non mancavano gli ornamenti necessari di una scena teatrale, macchine e abbigliamento. Più avanti, e per opera del Padre Scammacca che credeva alle regole aristoteliche, le rappresentazioni divennero degli spettacoli pieni di argomenti interessanti, luci e colori, e ottennero una fama straordinaria. Indubbiamente, ogni innovazione aumentava la popolarità delle rappresentazioni

gesuitiche che oramai andavano in scena fuori dai collegi; nella Sicilia del '600, patria di processioni fastose, la tragedia fu esclusivamente di carattere sacro. Il momento glorioso nella storia dello spettacolo gesuita, ancora in fase di evoluzione, fu quando esso passò da una maggiore a una minore severità.

La Compagnia di Gesù nel proporre l'attività pedagogica perseguiva un *fine* particolare che è l'essenza di tutti i tre documenti rilasciati da Loyola. I primi due volumi, gli *Esercizi Spirituali* e le *Costituzioni*, sono due documenti fondamentali per la Società di Gesù; il terzo, la *Ratio Studiorum*, fu il risultato più importante conseguito da Sant'Ignazio, anche se non visse abbastanza per poterlo vedere. In effetti, i tre volumi espongono e permettono un equilibrio tra le norme già strutturate e la libertà di stabilire un piano definito con regole specifiche; gli adattamenti, quindi, sono permessi, in particolari circostanze, per rispettare la sensibilità e la comprensione degli spiriti.

Quando i primi missionari gesuiti, i padri Matteo Ricci (1552-1610) e Michele Ruggieri (1543-1607), arrivarono in Cina, essi capirono che una trasformazione culturale era assolutamente indispensabile e che, per diffondere il cristianesimo, essi dovevano diventare cinesi.

La *Litterae annue* (1583) e le lettere del padre Francisco Pinto (Cfr. De Castelnau-L'Estoile) in Brasile alla fine del Seicento e all'inizio del Settecento danno chiaramente notizie del tempo in cui egli cercava di effettuare un collegamento tra la cultura cristiano-europea e quella degli indiani per poterli finalmente evangelizzare. Questo non solo in Brasile, ma anche in Perù e in Giappone, dove l'esistenza di culture molto più sofisticate rendeva l'opera dei gesuiti ancora più difficoltosa, dovendo studiare metodi molto diversi per la riuscita della propria missione. Anzi, in Cina e i successori del padre Matteo Ricci

dovevano ricorrere addirittura alla scienza e alle invenzioni per impressionare l'imperatore⁶.

In Italia, i padri generali leggevano le relazioni dei missionari e si rendevano conto di una necessità assoluta di ridurre la tanta severità che si erano imposti e di cercare un equilibrio, addirittura anche con la moda e episodi di vita mondana, se volevano perseguire i fini della loro Società.

Fu proprio così che la versione finale della *Ratio Studiorum* – Regole del superiore provinciale, 39. Varietà secondo le varie regioni– lascia praticamente mano libera, per la gloria di Dio, nel facilitare il progresso dei confratelli nel raggiungere il loro target:

39. *Varietà secondo le varie regioni.*

Poiché si possono verificare diversità rispetto all'ordine e alle ore da impiegare nello studio, nelle ripetizioni, nelle dispute e in altri esercizi, come anche nelle vacanze, a causa della varietà dei luoghi, dei tempi e delle persone, il superiore provinciale, se riterrà che qualcosa giovi di più nella sua provincia al buon profitto degli studi, ne riferisca al preposito generale, affinché vengano prese le disposizioni che si ritengono necessarie, in modo tuttavia che si avvicinino il più possibile all'ordinamento comune dei nostri studi.

Il provvedimento permetteva ai padri gesuiti di adottare le necessarie misure, in qualsiasi campo ed in qualunque luogo, che poteva facilitare il loro avvicinarsi al popolo, ma anche alla classe dirigente. I gesuiti scoprirono presto che, nonostante il voto di “povertà”, senza fondi non si poteva andare avanti. Recuperare i fondi, ma anche il potere, richiedeva l'inserimento dei gesuiti nella classe dirigente e possibilmente anche diventarne parte integrante. Lo spettacolo gesuita si prestava perfettamente a questo

⁶ Scrive il Saviano: “I missionari incaricati alla correzione del calendario, in particolare Rho e lo Schall insieme a una dozzina di letterati cinesi in uno spazio di tempo che durò sette anni nel 1629 pubblicarono una collezione di circa 150 volumi quali libri di matematica. Nel 28 febbraio 1634 il primo calendario corretto secondo i metodi occidentali fu presentato all'imperatore. Da allora il presidente dell'Ufficio di Astronomia fu sempre un gesuita, e dopo la soppressione dell'ordine nel 1773 un missionario fino alla metà del sec. XIX” (186).

scopo, in quanto ben riusciva a radunare il ceto dirigente, che pur avendo conservato i propri gusti aristocratici e le proprie inclinazioni, subiva benissimo l'influenza gesuita. Lo spettacolo, dunque, grazie anche alla libertà concessa dalla *Ratio Studiorum*, si mantenne "aggiornato" con il ritmo socio-culturale ma economico-politico del tempo.

Il consenso dei generali della Società apportò nuovi elementi nel teatro gesuita. La storia, la poesia ebraica e cristiana, la mitologia greca, la letteratura cavalleresca, la novellistica araba e addirittura la leggenda entrarono nel teatro sacro del periodo post-tridentino.

Inoltre, gradualmente i soggetti divennero meno severi, la lingua latina fu sostituita dall'italiano e addirittura, dalle altre lingue a seconda del gusto dell'autore, come ci ricordano le opere di padre Bettinelli circa cento anni dopo. La lingua, tra l'altro, era forse il problema minore in questo equilibrio tra le regole e la pratica della messa in scena gesuita. La pratica di non portare in scena personaggi femminili o di non far indossare abiti femminili agli studenti-attori rappresentava un altro problema. Joohee Park sostiene che i drammaturghi gesuiti di diverse nazioni avessero espresso a Roma la propria preoccupazione sul fatto che le opere mancassero di vita a causa dell'esclusione di personaggi femminili (37). All'inizio del 1600, fu permesso ad alcuni drammaturghi di portare in scena i personaggi femminili, ma con decoro e in modo raro. Comunque, per i personaggi femminili messi in scena, erano a poli estremi: personaggi angelici come la Madonna o peccatrici. Ad ogni modo, ai drammaturghi si raccomandava di non annoiare gli spettatori e di non far durare la rappresentazione più di cinque ore.

I cambiamenti erano necessari per poter più facilmente incorporare nel dramma gesuitico i principi della Controriforma, ma anche per rendere le rappresentazioni più

dilettevoli ed esportabili in altri paesi. La Zanlonghi, nel suo *Teatri di Formazione*, riporta che “l’*Accademia di arti ed esercizi cavallereschi* si diffuse quale modalità rappresentativa primaria, imponendo un’accentuazione dei codici gestuali e corporei; la tragedia biblica regolare fu codificata anche a livello teorico” (285). Tutto ciò, ovviamente, compariva per rendere le rappresentazioni gesuitiche più aperte all’importazione da altri paesi ma anche per aumentare la percentuale degli spettatori.

4.5 L’allestimento scenico del teatro gesuita

Gli studi recenti sono riusciti a svelare soltanto una parte del contributo gesuita all’arte ed alla scienza. La maggior parte dei documenti finora scoperti sull’opera teatrale dei gesuiti sono piuttosto rivolti a stabilire i legami tra il dramma sacro, rappresentazioni gesuitiche ed i fini pedagogici della Compagnia. Sono stati pochi gli studiosi che hanno tentato di esplorare il palco gesuita, ponendosi il problema dello spazio scenico, tra edificio del teatro e scenografia. Indubbiamente, l’assenza di materiale ed i limiti che già lo studio del teatro gesuita impone ai ricercatori, scoraggiano approcci di tipo più profondo; d’altronde, tale esame va oltre un lavoro filologico e richiede la collaborazione costante di un gruppo di esperti capaci di esaminare il palco gesuita da diversi angoli. Una verifica approfondita della materia necessita, oltre al contributo indispensabile dei maestri di letteratura, una mente esperta in grado di comprendere il processo complesso della progettazione e della realizzazione di una scena teatrale, ovvero la scenografia. Lo scenografo, architetto/ingegnere di macchine che progetta la scena ha ai suoi ordini un gruppo di artisti, tecnici e artigiani, falegnami e muratori che insieme realizzano i suoi disegni. Lo studio degli apparati scenici gesuiti che “deliziava” gli spettatori, è un

compito critico; uno studio puramente filologico, scientifico, e architettonico lontano da ogni pregiudizio, costituisce l'unico mezzo per la ricostruzione dei testi e dei fatti ed arrivare al vero.

Il gesuita Mario Fois, riferendosi ai testi, agli argomenti e all'azione scenica della pedagogia gesuitica, menziona un certo Diego De Ledesma (1519-1575) e il suo ampio scritto *De Ratione et Ordine Collegii Romani* (1564-1565). De Ledesma fu professore di teologia al Collegio Romano e, dal 1562, Prefetto degli studi. Egli propone che l'esercizio oratorio si tenga due o tre volte all'anno in modo "solenne" e con il concorso di un "pubblico numeroso" su un palco "allestito" ed "elevato" (Fois 80). L'interessante è che poco più avanti Fois ci rivela che il padre Diego De Ledesma ebbe un ruolo molto più importante di un semplice professore: "dettava perciò delle norme fin dal 1564-1565 per le rappresentazioni di commedie o tragedie, che riservava alla sola "renovatio studiorum", quindi non più di una volta l'anno" (Fois 82).

Soldati afferma che comunque le difficoltà tecniche non potevano scoraggiare gli inventori scenici dell'epoca, giacché ogni anno per le feste di mezz'agosto gli ingegneri messinesi si prestavano ad allestire la processione dell'Assunta, "ch'era delle più complicate".

Basti dire che il *Mamertinorum pegma*, o castello di legno, che reggeva la statua della Madonna, e doveva esser mobile e percorrere le principali vie della città, rappresentava il Paradiso, coi relativi cori angelivi viventi, cioè costituiti di ragazzetti ornati d'ali e di aureole ed appesi ad un gran cerchio girevole di ferro. (29)

Il Salomone Marino, scrive:

Nel 1562 si fece l'Atto della Pinta che si suol fare per onorare i Principi. In quello si vede una bella dimostrazione ed apparato la creazione del mondo, la ribellione degli Angeli ed altre belle meditazioni, fino alla esaltazione della Beata Vergine. Si fa con tale artificio che par la corte celestiale volar l'aere e vi si spende un farsi almeno dieci o dodici mila scudi. (234)

Oggi dai “Razioncinii de’ libri di Tesoreria del Comune di Palermo”, si raccolgono i conti delle spese comportate dalle rappresentazioni teatrali. Il palcoscenico “con tavole e travi” veniva costruito dal Comune. Esso inoltre provvedeva ai “cordi e argani per la salita e discesa di macchine ingegnose”, ma anche agli uomini e tutto quello che “abbelliva di paramenti di seta e tela” comprato e preso in prestito, e si impegnava a risarcimenti nel caso di danni o di guasti. Alla fine, toccava di nuovo al Comune di smontare tutto e riprendere il lavoro per la prossima rappresentazione. Il Salomone-Marino indica anche i nomi “de’ riceventi il denaro erogato”, tra cui anche i tecnici delle varie arti. Per i fondi, il Senato palermitano ricorreva a “veri intendenti, per ottenere la possibile perfezione del successo”, e pare che non esistesse alcun problema per raggiungere questa perfezione, come s’intuisce da questa citazione:

nel 1582 nel deliberare la enorme spesa di 1600 onze nello adattamento della chiesa dello Spasimo per convertirla in teatro, il Consiglio Civico si occupava con particolarità della fabrica della scena et teatro, quella per farci dette rappresentazioni e questa per starvi assestati comodamente l’auditori. (Salomone-Marino 237)

A partire dal 1616, iniziando con il *Mimo*, “un’opera drammatica messa in scena in occasione della consegna dei premi ai migliori allievi”, come conferma Filippi, un’opera che “non riguarda né una tragedia edificante, né una commedia sacra”, le rappresentazioni dei gesuiti assumono un doppio ruolo: il primo, nei confronti dello spettatore che assume il compito di vedere, mettendo in risalto i nodi centrali della vicenda; e il secondo, nei confronti del testo drammatico, riportando gli eventuali adattamenti e/o cambiamenti a causa della rappresentazione stessa. (26-27)

Nasce da qui, anche nelle rappresentazioni gesuitiche, l’uso della “macchina” o “apparato” sotto la forma di allestimento, come indicava padre De Ledesma, carichi di luoghi simbolici, ma anche essenziali per lo spettacolo gesuita. A questo “apparato” già il

barocco forniva un'immensità di idee attraverso parola e immagine per fare un teatro eccezionale dove musica, luci, incensi rendevano la rappresentazione profondamente pedagogica, ma anche spettacolare.

Il teatro gesuita apre una via alle specializzazioni e scienze per opera di Maciej Sarbiewski (1595-1649), Jean Dubreuil (1602-1670) e Andrea Pozzo (1642-1709), contemporanei dello Scammacca. La nuova arte fiorisce poi con il matematico padre Tommaso Ceva (1648-1737), nato nello stesso anno della morte di Scammacca, che fu, tra l'altro, appassionato di poesia. Nella citazione che segue sulla poesia, si intravede chiaramente, tra le righe, la sua incredibile forza immaginativa e la sua passione per giochi di ombra e luce:

Ma ben meritevole d'alloro è colui, i cui versi, quantunque da principio non ti sembrin gran cosa, a poco a poco però ti van legando; e, quanto più s'inoltrano, tanto più t'incatenano, e t'incantano [...]; e dopo averli letti ti lascian nella memoria una certa loro impressione, a guisa (dirò così) d'un liuto armonioso, che segue per lungo tempo a risonar nella memoria senza esser tocco, rifacendo sotto voce l'arie e le canzoni già udite. Che finalmente (per parlar poeticamente) tra canti e suoni di metri, accordati con dolce armonia, ti conducono dentro all'anima, come (direi quasi) in una stanza da ballo, le belle immagini delle virtù, e le nobili idee delle azioni più gloriose, ingemmate di bei pensieri, e riccamente adorne e vestite di tersa dicitura, accompagnate (diciamo ancor questa) da torcie e doppiieri d'argutezze brillanti, e luminose sentenze. (Zanlonghi 99-100)

Il desiderio di padre Ceva di far vedere cose “chiare e distinte”, giochi di luce, creare l'ombra e usare l'oscurità nell'allestire il palcoscenico per rendere il teatro maestoso e misterioso, in modo da lasciare visibile solo il “bello” ed il resto alla fantasia dello spettatore, è qui chiaramente esposto:

Infatti molte cose, che imitano il vero, come gli abiti scenici ricamati d'oro e di argento non vero, le finte gemme, e le scene de' teatri, non soffrono luce di sole, qual conviensi alla verità: e assai meglio companion di notte a lumi d'olio e di torcie, tra l'ombra e tra i riverberi di splendore non fermo, sì che l'occhio non possa fissarsi a esaminar l'opera per minuto, e scorga soltanto il bello in mezzo agl'inganni dell'arte. (Zanlonghi 132-133)

Tuttavia, all'inizio del XVII secolo, ai tempi dello Scammacca, non esisteva in Sicilia ancora un teatro, ovvero un edificio appositamente costruito per le

rappresentazioni. Martino La Farina chiude la sua premessa (datata il 22 Aprile 1633) al tomo quinto delle *Tragedie Sacre e Morali dello Scammacca* con l’augurio che magari “gentili spiriti” costruissero come facevano gli antichi “con le loro ricchezze”, e se non di pietra, almeno “dei catafalchi di legname, che se non quanto il theatro, aiutano pure alla rappresentatione in qualche modo.”

Inoltre, la tecnica con cui si cambiava lo scenario era ancora ai suoi primi passi, e poiché non si era ancora arrivati all’uso di quinte, la scena era una sola, cioè quella prospettica. L’unità di luogo aristotelica dava la possibilità ai drammaturghi di creare una scena fissa su un’unica tela artisticamente dipinta per tutta la durata della rappresentazione e di arricchire il palco dalla grazie alla maestria dei padri pittori. Andrea Pozzo, in una parte del suo trattato: *Perspectiva pictorum et architectorum* (1693-1700), scrive: “ed io mi ricordo aver veduto persone, che volean salir queste scale, senza avvedersi dell’errore, finché non le toccaron con le mani”(cit. in Mamczarz 371).

La Farina nella suddetta premessa ci lascia il migliore documento sulla scenografia, ovvero l’”apparato tragico” che veniva usato per le rappresentazioni del Nostro. La premessa di La Farina è, praticamente, l’unico documento in nostro possesso per ricostruire la scena dello Scammacca e capire come in realtà egli allestiva le sue tragedie. Ed ecco che all’improvviso comprendiamo che il Padre non solo imitava Sofocle e Euripide, ma seguiva nel suo teatro anche “il vedere l’antiquità di Baisio nell’opra che fa de re vestiaria, le medaglie antiche, e le statue”. Dalla premessa di La Farina, apprendiamo inoltre, che l’”apparato tragico” fu inteso in tre parti ugualmente importanti, ovvero le vesti, la scena ed il luogo degli spettatori.

La scena, come abbiamo indicato, era una sola, magnificamente dipinta a secondo della tragedia stessa. Essa poteva essere il prospetto di una città come Londra (*Tommaso in Londra*), Salerno (*Il Goffredo*), la Babilonia (*La Susanna*), Piacenza (*Il Corrado*), il palazzo del Pretore (*I Santi Fratelli*), o quello del sacerdote (*Ifigenia in Tauris*). Ma poi, tutto il resto doveva essere “finto”, ed “artificioso”, come alberi e fiori artificiali qualora si voleva creare la scena di un bosco, poiché soltanto in questo modo “s’avvilisce la maestà della scena”. La Farina esclude totalmente l’uso del “vero”, poiché riduce lo splendore, e la grandiosità della scena:

E se per padiglioni di campo finti, de’ quali si finge talvolta esser la scena, saranno, posti padiglioni veri di letto, havranno a dire gli spettatori schernendo, quello esser uno spedale degli’incurabili, nel quale si piglia il decotto. (19)

Il vestiario, gli attrezzi, gli ornamenti, e di tutto quanto occorreva per la messa in scena indossati, usati ed insomma portati in scena, dovevano essere assai fastosi, di colori vivaci, scintillanti, di stoffa, di carta o di fodera argentata simili all’originale in modo che risaltavano sulla scena. Le spade, la croce o il bastone, seppure di legno, dovevano essere inargentati e rappresentare il vero. Gli angeli dovevano avere abiti di platina falsa, mentre Satana e i diavoli dovevano indossare abiti appositi. Si doveva assolutamente tener conto dei personaggi, la loro nazione ed il ruolo e vestirli adeguatamente “fuor dell’usato, per far meraviglia, e diletto”. Dunque, bisognava assolutamente evitare abbigliamento ordinario, giacché esso non provocava, all’occhio dello spettatore, nessuna meraviglia né diletto, “ma piuttosto un disprezzo parendo loro di stare nella piazza, e di vedere huomini, e cose ordinarie” (17).

Valeva, la stessa cosa, per vestire pontefici e vescovi, perché non si dovevano vestire all’ordinario con “loro rocchetti, e mozzette”, ma come proprio i pittori li dipingevano nelle “pitture antiche”, cioè con “pallioni lunghi pieni di croci” e

“medaglie”, “se vogliono a loro dare quella maestà, che viene dalla disusata a tempi nostri foggia di vestimento.”

Le rappresentazioni oltre che in chiesa o nelle aule delle lezioni, avvenivano anche all’aperto. Nonostante le istruzioni del padre De Ledesma di costruire un palco elevato, gli usi del tempo erano di accomodare gli spettatori allo stesso livello della scena; di questo si lamenta pure La Farina:

corre per tutto una usanza assai barbara di collocare l’uditorio in piano nelle sedie, nè s’accorgono, quanto male sia collocato. [...] perciò che quelli che siedono avanti, impediscono co’ loro cappelli, e con l’altezza delle loro sedie la vista a quei, che siedono dietro, e questi essendo acerbati per la poca cortesia di quelli, che non li lasciano vedere, prorompono in villanie contra loro. Onde perturbati gli animi, si rendono indisposti a ricevere l’impressione, che potrebbe fare la tragedia ne’ loro petti. Anzi distraendo la mente, nulla intendono di quello che si rappresenta. (19)

Soldati ritiene che probabilmente solo quando si voleva fare una rappresentazione con eleganza o radunare un gruppo di spettatori di una certa rilevanza, si ricorreva a altri edifici appositamente prestati dalle autorità o dai privati. Egli ricorda che nel 1579 la *Giuditta* andò in scena a Messina nel magazzino della Munizione dove fu possibile collocare palco e sedili. Inoltre, egli riporta che quando si trattava di una rappresentazione complicata a causa d’impianto e di vestiario, la Compagna stessa esigeva dal Senato le spese che solo per la *Giuditta* salirono a onze 100, cioè a Lit. 1275. Ciò fu, infatti, uno dei motivi per cui i gesuiti a Parigi, a Monaco di Baviera, e Parma imposero agli invitati una tassa d’ingresso (29).

Tuttavia, è poco credibile che i maestri di retorica presso i collegi, e lo stesso Scammacca da grande ammiratore del teatro classico, non fossero informati circa le buone usanze dei greci, per quanto riguarda il predisporre di un luogo adatto alle rappresentazioni e la buona sistemazione per il pubblico spettatore. Pure La Farina, auspica che un giorno gli “uditori” possano sedere comodamente in forma semicircolare,

come era l'usanza dei greci, “con scalini nell'istessa forma sempre montava in su a dirimpetto della scena” e protetti da una tenda per “difesa del sole, e della pioggia”, in modo da poter assistere alla rappresentazione “senza impaccio”(19-20).

4.6 Il teatro europeo

Abbiamo già discusso a lungo lo stato generale del tempo ed i bruschi scontri, soprattutto politico-religiosi che caratterizzarono la situazione dell'Europa nel Seicento e nel Settecento. In questo quadro, naturalmente, la vita economica e socio-culturale dipendeva dalla tattica dei sovrani che creavano una nuova sfera della formazione culturale al servizio dei propri ideali religiosi.

In Spagna il teatro girava intorno alla Chiesa rinascimentale ed i due drammaturghi, Lope Félix de Vega y Carpio (1562-1635) e Pedro Calderón de la Barca (1600–1681), entrambi in possesso di una salda formazione teologica, e più avanti ordinati sacerdoti, ci lasciarono incantevoli opere. Lope ebbe un talento straordinario e scrisse, come conferma egli stesso, circa millecinquecento commedie e sacre rappresentazioni. Calderón, invece, compose non più di centodieci opere teatrali; nell'Atto primo della sua famosissima opera *Il Gran Teatro del Mondo*, è assai evidente la visione dell'Autore sulla vita e sul teatro:

Human life is nothing but acting, so
Let Heaven sit in the best seats
To watch a play on your stage, World. (Calderón de la Barca 11)

Il teatro gesuita, invece, per celebrare la storia cattolica e riaffermare la supremazia della Chiesa romana, aveva come fine l'evangelizzazione e la lotta contro le rappresentazioni protestanti. Con un tale precetto la drammaturgia gesuita manteneva le

proprie caratteristiche e similarità in tutti paesi, in Europa, in Asia, in Sud America, dovunque i gesuiti fossero riusciti ad inviare i propri confratelli o aprire un collegio.

Anche in Inghilterra, nel XVI e del XVII, durante la cosiddetta Riforma Inglese, quando i missionari venivano perseguitati e arrestati per l’“Atto di Persuasione”, essi non abbandonarono mai la propria attività di propaganda della fede cattolica. I gesuiti, fossero stati sotto le severe persecuzioni, giacché se scoperti la condanna, era morte per lo “Statutory Act” (Atto Statuario), ovvero un reato considerato come alto tradimento per un sacerdote e risiedere nei territori della regina.

Tuttavia, la varietà nel teatro europeo si rivela, soprattutto, quando si osserva lo spettacolo in Inghilterra dell’epoca, a cominciare con il primo “Morality Play”, – The Castel of Perseverance del 1429. I “Morality Plays”, seppure staccati dalle storie bibliche, mantenevano il carattere religioso, portando in scena il confronto dell’uomo con la fede, la carità, o la speranza, e la sua costante lotta con i vizi capitali. I temi trattati, di solito, riguardavano la lotta tra il bene e il male, l’idea della morte o la corruttibilità delle cose terrene.

I “Mystery Plays”, anch’essi apparsi nel XV, e comuni pure in Francia e Spagna, mettevano in scena, storie e leggende, create dall’immaginazione del popolo, e avevano, soprattutto, a che fare con il soprannaturale, e miracoli ed episodi tratti dalla Bibbia, di cui il più importante era la Passione di Cristo.

Tuttavia, il teatro sacro europeo, quello del dopo lo scisma avvenuto in Inghilterra durante il regno di Enrico VIII (1509-1547), e per influsso delle dottrine protestanti non poteva condividere gli elementi delle rappresentazioni sacre cattoliche. La Chiesa Cattolica con i sette sacramenti abbraccia tuttora chiunque desidera essere salvato; la

Chiesa Protestante, invece, accetta solo due dei sacramenti, ovvero il battesimo e l'eucarestia; la Chiesa Anglicana invece riconosce il battesimo e la cena del Signore. Per di più c'è il disaccordo sul purgatorio. Sotto Eduardo VI (1537-1553), anche la transustanziazione veniva rifiutata. Più tardi, ai tempi di Elisabetta I (1533-1603), gli scontri tra la regina ed il Papa si intensificarono; la Rivoluzione del 1559 riconobbe l'indipendenza totale della Chiesa d'Inghilterra, rifiutando la transustanziazione, e denunciando gli abusi del Papa e tante altre cose. Da parte sua, Papa Pio V, con la bolla *Regnans in Excelsis* (25 Feb. 1570), scomunicò la regina d'Inghilterra, dichiarandola eretica. Nonostante gli scontri tra la regina ed il pontefice continuassero, il teatro e l'arte, in genere, fiorirono.

Più avanti, la politica di Carlo I d'Inghilterra (1600-1649), che come Enrico II credeva nel diritto divino del re, fu quella di avvicinarsi alla Chiesa Cattolica. Il suo matrimonio con una principessa cattolica ed i suoi stretti legami di collaborazione con William Laud, arcivescovo di Canterbury, è decisamente contro i riformisti. Laud sognava una serie di riforme contro calvinisti e puritani e si era guadagnato la reputazione di simpatizzante dell'arminianesimo⁷. Venne scoperto, nel frattempo, un complotto contro il Re, in cui sembravano essere coinvolti i gesuiti. Seguendo i suoi ideali, Laud stabilì due commissioni ecclesiastiche con il compito preciso di scoprire e punire i suoi oppositori. Il piano politico-religioso di Carlo I e Laud non portò all'esito desiderato; ne scaturì, invece, una guerra civile e la conseguenza cattura e decapitazione sia del re che dell'Arcivescovo.

⁷ L'arminianesimo è un sistema teologico nato nel 1588 per mano di Jakob Hermandzoon, detto Arminius (Arminio), ministro della Chiesa Riformata olandese, i cui credenti riconoscono la Bibbia come assoluta regola di fede e di condotta, credendo al sacrificio di Gesù Cristo alla croce come unica offerta di salvezza per tutta l'umanità.

Nel campo delle rappresentazioni, nacque il teatro elisabettiano e, di seguito, quello dell'età giacobita, ma venne stabilito un sistema per la censura. Di conseguenza, i drammi che trattavano temi religiosi non ricevevano licenza per la rappresentazione. Shakespeare (1564?-1616), fu, molto probabilmente, l'unico drammaturgo che riuscì ad accennare ai sacramenti. Mary Frances Williams riporta che alcuni studiosi, tra cui Clair Asquith, ritengono che Shakespeare fosse segretamente cattolico e che le sue opere portassero dei messaggi nascosti e riconoscibili solo alla sua audience cattolica. Kevin J. Wetmore, nella sua "Introduction: What is Catholic Theatre?" scrive che Bill Cain, nel suo *Equivocation*, afferma che Shakespeare avesse iniziato a scrivere un'opera teatrale – che sarebbe poi diventata il *Macbeth* – intervistando i gesuiti arrestati alla vigilia di "Congiura delle polveri" (1605), quando erano svanite le speranze di ottenere una politica di tolleranza per i cattolici nell'Inghilterra rinascimentale (7). La *Tempesta* (1611), per esempio, ha come temi il "peccato", la "contrizione" ed il "perdono" e fa chiari riferimenti a cinque sacramenti cattolici. Williams, nel suo "Shakespeare as Catholic Dramatist in *The Tempest*", afferma che questa tragedia è piena di riferimenti religiosi. L'autrice sostiene che la "tempesta", e l'"acqua" sono riferimenti ben precisi al battesimo, e trova che

In [*The Tempest*] baptism is more Catholic than Protestant. Since the Italians come ashore with clothes that remain magically dry and unstained [...], this suggests the white christening garment that was part of the medieval Catholica rite but abolished by Protestants in 1552. (Williams 52)

Il soprannaturale è l'elemento principale di questa commedia, mentre i riferimenti alla religione cattolica (Messa, confessione, prete, l'ostia o il "banquet" che simbolizza

l'Eucaristia) sono molto presenti nell'opera.⁸Tra tutte le indicazioni alla fede cattolica nell'opera, afferma Williams: “when the banquet appears, Sebastian declares his belief in the unicorn and the phoenix, the medieval symbols of Christ”. (52) La scrittrice afferma che i cattolici presenti tra l'audience avrebbero senza dubbio riconosciuto tali elementi, tra cui spiccano la “confessione”, ma anche il momento cruciale della “contrizione”, e il “matrimonio”, non riconosciuto come sacramento dai protestanti. L'opera dedica anche una scena al matrimonio segreto di Miranda e Ferdinando; un matrimonio “cattolico inglese” fuori nel bosco e senza la presenza di un prete.

Williams sostiene inoltre che il drammaturgo inglese ha modellato il personaggio di Prospero sui gesuiti, giacché “Campion” aveva annunciato al Privy Council che “he was as a dead man to this world and said at his trial that the Jesuit missionaries were dead men to the World (59). Il gesuita Henry Garnet (1555-1606) aveva dichiarato: “in England priests must be reliant on divine providence, equipped with virtue and must be dead to the world” (Caraman 53). Shakespeare dipinge Prospero in modo da evocare la personalità e la vita dei gesuiti in Inghilterra; la poca roba, i vestiti e i libri non sono altro che un richiamo a quelle poche cose personali che i gesuiti inglesi possedevano: vestiti, libri di preghiera, croce e ciò che serviva loro per celebrare la Messa.

⁸ Il gesuita David Lewis fu giustiziato nel 1679 per aver praticato i sacramenti, cioè per aver celebrato la Messa e ascoltato confessioni.

CAPITOLO 5

Ortensio Scammacca

Il Tommaso in Londra – Nota critica**5.1 Riferimenti biografici su Ortensio Scammacca**

Su Ortensio Scammacca non esistono note biografiche precise. Neanche le sue tragedie portano il suo nome né una data. Nella dedicatoria del primo Tomo delle *Tragedie sacre e morali*, raccolte da Martino La Farina, leggiamo:

Il padre troppo o severo, o modesto le aveva di molto avanti condannato a vita dimenticata, e privata; ed ora, che per impronte preghiere di amici le lascia pur in pubblico comparire, ha però loro ostinatamente negato la nobiltà del suo nome [...]. (Scammacca Tomo I:2-3)

La data di nascita dello Scammacca può essere stabilita tra il 1562 ed il 1565. Le prime notizie biografiche sullo Scammacca sono state raccolte dal suo contemporaneo Carlo Antonio Conversano (?-1690), che senza menzionare la data di nascita del Poeta, conferma che egli, seguendo l'esempio del fratello maggiore Giuseppe, già illustre frate gesuita, si unì alla Società di Iesu nel 1582 (45). Il Sommervogel sostiene che lo Scammacca nacque nel 1562 (684); il Mira è dello stesso parere (337); tale data viene, poi confermata nei volumi del Natoli (*H. Scammacca* 44). Altri studiosi tra cui Donzelli (7) e Salvatore Bancheri ("La poetica" 89) stabiliscono la data di nascita dello Scammacca nel 1565. La Donzelli, non solo conferma l'anno di nascita del Poeta, ma anche il giorno ed il mese, ovvero il 2 ottobre 1565 (7). Ella inoltre sostiene che lo Scammacca morì il 22 gennaio 1648 (8). Michela Sacco Messineo indica il 1562 ed il 1565 come le due possibili date di nascita (*Il Martire e il Tiranno* 16). Uno studio piuttosto esauriente sulla biografia del Poeta, condotto da D'Agata, stabilisce la data di

nascita nel 1562 e conferma che il Poeta di nobile famiglia e discendente dei Borgia, dei Buonanni e dei Falcone, nasce a Lentini da Antonio e Isabella di Arezzo ed è ultimo di sette figli. A vent'anni, nel 1582, sulle orme del fratello maggiore Giuseppe entra nella Compagnia di Gesù. Racconta D'Agata che Giuseppe ardeva dalla voglia di farsi gesuita; nonostante i genitori non lo consentissero e nonostante le lacrime della madre che non voleva lasciarlo andare, anche perché come figlio maggiore a lui spettava prendersi cura della famiglia; egli rimase fermo nella volontà e partì di nascosto, lasciando la famiglia in pena e la madre in lacrime (D'Agata 7-8).

A proposito della partenza di Giuseppe, D'Agata ci racconta, riportando da Aguilera, come se volesse preannunciare la spiritualità e fede di un uomo religioso, un episodio sul piccolo Ortensio che ci lascia piuttosto perplessi sulle capacità intuitive di un bambino di appena cinque anni quando egli si rivolse alla madre e quasi miracolosamente disse: “Come!! Iddio t’ha dato sette figli e tu non vuoi permettere che un solo di essi ritorni a Dio?” Anche se tale detto fosse vero, noi pensiamo che forse il bambino per calmare la madre e farla smettere di tormentarsi abbia detto così. Infatti, D'Agata afferma che l'Augilera dà questa notizia quasi con certezza, come se veramente il bambino fosse prescelto e destinato ad una vita religiosa. (8-9)

Sin da piccolo, Ortensio possedeva già i tratti più distintivi del suo carattere; colmo di bontà, amante di povertà e vita semplice, fu dotato di un'anima pura ed uno spirito nobile. Dotato di una memoria audace e mai sazio di sapere, si mise a studiare e diventò maestro in letteratura ed altre discipline del tempo. Imparò perfettamente le lingue (greco, ebraico ed arabo) e diventò grande interprete dei testi sacri.

Admirabilis candoris fuit Hortensius, omnibus disciplinis bene instructus, apprime verò politiori litteratura eruditus. Graecè etiam, Hebraicè, atque Arabicè egregiè doctus,

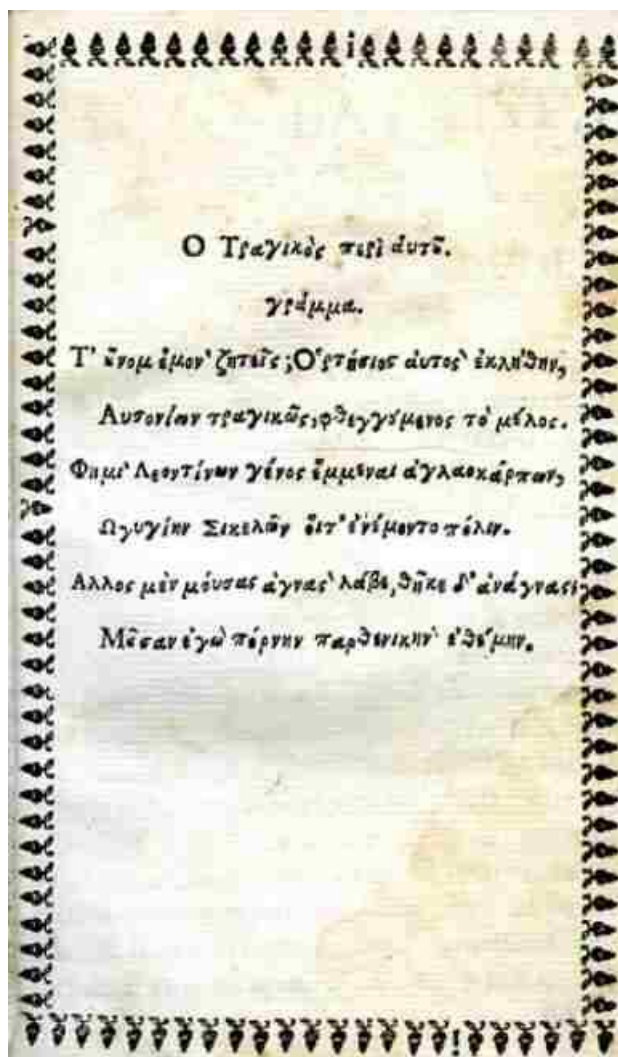
quatuor Votorum Professus. Sacras cum magna laude litteras est interpretatus. Domesticæ discipline Regularum sibi severissimus fuit exactor. (Conversano 45)

La sua padronanza delle lingue e soprattutto la sua passione per il teatro gli fecero tradurre ed imitare con maestria le tragedie antiche di Sofocle ed Euripide. Nel Volume VIII, prima della dedicatoria di Pietro Ragusa, troviamo una autopresentazione poetica in greco antico dello stesso Scammacca, di cui riportiamo una traduzione inglese⁹:

The Tragic (Poet) about Himself Letter

Do you seek my name? I myself call myself Hortesios, singing the song of the Ausonians in tragic style. I say that my lineage is (that) of Leontini of the glorious fruit, which was an ancient city of the Sicilians. Another (poet) received muses (who were) chaste, but made them chaste; I made the harlot muse a virgin.

⁹ Sono immensamente grata al Prof. Seth L. Schein (University of California, Davis) per la traduzione dal greco.



Presto lo Scammacca si rese conto del valore linguistico-teatrale della tragedia e dell'inclinazione naturale dell'uomo di reagire davanti a un'originale messinscena che andava al di là delle esperienze e dei valori umani, ovvero davanti alla forza innegabile della tragedia nel commuovere lo spettatore fino a fargli compiere atti che altrimenti non avrebbe commesso.

Infatti, nella storia del teatro sacro non mancano personaggi realmente vissuti che lasciarono tracce della loro esperienza vissuta durante una scena molto commovente; l'esperienza valeva tanto per gli attori quanto per gli spettatori. Tale esperienza nasceva sul palcoscenico del "teatro nel teatro", l'imitazione di quanto già avvenuto realmente

sulla scena del “teatro del mondo” e aveva qualcosa a che vedere con l’emozione nata dalla grazia divina mescolata con la grazia recitativa collegate ad una serie di altre attività come la musica che accompagnava la recita, oltre che all’allestimento.¹⁰ Così, la tragedia diventava a sua volta un importante mezzo per educare lo spettatore o, come giustamente afferma D’Agata “un rimedio atto a rialzare in esso il sentimento morale” (11). Lo Scammacca cercò quindi di “rilevare quanto la viva dipintura dei fatti religiosi potesse nell’animo degli uditori, e argomentare quanta maggiore sarebbe l’efficacia della rappresentazione drammatica” (Natoli, *H. Scammacca* 45).

La sua eloquenza e abilità tragica gli procurarono ben presto una grande fama tanto che, in diverse occasioni, fu paragonato dai suoi contemporanei a Euripide e Sofocle: nella dedicatoria al tomo dodicesimo ed in altre prefazioni, Filadelfo Mugnòs lo chiama il “divino Poeta”; Ragusa, nella prefazione al tomo ottavo, lo definisce “ Siciliano Sofocle di recente animato”.

Lo Scammacca si spense a Palermo il 16 febbraio 1648: “Ad extremum fex supra octoginta natus annos ad Cælum convolavit in Panormitano Collegio die Februarii decima sexta Anno à Christo nato 1648” (Conversano 46).

5.2 Il teatro di Ortensio Scammacca: la produzione drammaturgica dello Scammacca

L’ampio repertorio drammaturgico del padre Ortensio Scammacca è contenuto in quattordici volumi dal titolo *Delle tragedie sacre e morali*, conservati a Palermo, presso la Biblioteca Centrale della Regione Siciliana. I volumi dovrebbero comprendere tutte le

¹⁰ Si pensi alla storia del mimo romano convertito al cristianesimo durante uno spettacolo nel quale parodiava il rito battesimale davanti alla corte di Diocleziano: cfr. *Il San Genesio di Rotrou*; Isgrò, *Festa Teatro Rito nella Storia di Sicilia* (289).

quarantasei tragedie, ma stranamente manca il testo di *Cristo nato*, opera elencata nella nota di Martino La Farina “Discorso della Tragedia”: “l’altre anderanno poi di mano in mano alle stampe; che sono *Cristo nato*, *Cristo morto*, *Cristo risuscitato*, la *Demetria in Trabisonda*, [...]” (II:59). Nel Tomo II da noi consultato, il *Cristo nato* non figura; il volume sembra intatto e le pagine si susseguono senza interruzioni. Abbiamo attentamente controllato anche gli altri tredici volumi delle *Tragedie sacre e morali dello Scammacca*, ma di questa tragedia non vi è traccia.

Delle 45 tragedie, 18 sono identificate nel loro frontespizio come tragedie morali; 26 come tragedie sacre; ed una (il *Tommaso in Londra*) semplicemente come tragedia. Segnaliamo che *Il Tommaso in Conturbia* e *Il Tommaso Moro* sono classificate come tragedie sacre; Beatrice D’Agata identifica come tragedia sacra anche il *Tommaso in Londra* (35). Vengono considerate tragedie sacre quelle di origine biblica o basate su leggende cristiane, sottoposte rigidamente dall’Autore alle regole della tragedia classica. Le tragedie morali, invece, sono in realtà rifacimenti di tragedie greche, trasformate dall’Autore, con intento polemico contro l’eresia o contro infedeli.

Le opere dello Scammacca sono state in precedenza apprezzate da alcuni studiosi tra cui Natoli, D’Agata e Donzelli per le loro qualità e soprattutto per le innovazioni. Come si può vedere dalla tabella riportata sotto, gli studiosi non concordano sul numero e sui titoli contenuti nei quattordici volumi. Conversano, contemporaneo dello Scammacca, e, un paio di secoli dopo, Sommervogel indicano come cinquantuno il numero delle tragedie del Padre gesuita; il primo include il *Cristo nato*; il secondo la *Margherita*. Beatrice D’Agata, facendo una collazione dei titoli indicati dal Mongitore e quelli di Conversano, conta quarantasei tragedie, incluse *Margherita* e *Partheno*, ma esclude

Cristo nato. Inoltre, la studiosa elenca come perdute le seguenti sette tragedie: *Giovanni Battista*, *Stanislao*, *Ieronimo*, *gli Eraclidi*, *Edipo Coloneo*, *Gerlando*, *Edvino*: quest'ultima probabilmente ripreso dal volume di Mongitore (35). Salvatore Mistretta nella sua tesi di laurea dedicata allo Scammacca ne elenca quarantasei: include *Stanislao*, ma esclude *Cristo nato*.

Tuttavia, forse il documento più importante per quanto riguarda le tragedie dello Scammacca è la dedicatoria di Filadelfo Mugnòs a Don Bernardo Amato firmata 7 Giugno 1645, inclusa nel Tomo XI. Nella dedicatoria in questione, Mugnòs dichiara di aver giudicato “per bene far qui di loro [tragedie] un catalogo, accioché n’habbia il lettore i nomi, & il numero, che arriva al quarantesmo sesto” (Tomo XI:4). Il volume in questione venne stampato a Palermo nel 1645, ovvero quando l’autore era ancora in vita e che con grande probabilità avrebbe potuto accertarne l’esattezza. La lista di Mugnòs include *Il Giovan Battista*, *Il Giacomo decollato (Il Giovanni decollato?)*, *Il Giorlamo martire*¹¹, *l’Edippo Coloneo*, *Il Gerlando*, *Gli Heraclidi*, *lo Stanislao*. Mancano, invece, dall’elenco *Il parto della Vergine* di cui al Tomo VII, pubblicato probabilmente nel 1633, nonché *Il Thomaso in Londra*, *Il Thomaso in Conturbia*, *Il Thomaso Moro*, *Il Leone Thaumaturgo* e *La Margherita* pubblicate postumo contenute nei Tomi XII, XIII, e XIV, ma probabilmente composte non quando l’autore era in fine della vita, ma molto tempo prima.

Alla luce di quanto sopra, e sulla base dei risultati della nostra ricerca, siamo dell’opinione che lo Scammacca abbia composto cinquantatre tragedie incluso *Il Girolamo Martire* di cui nove drammi smarriti, compreso il *Cristo nato*, opera che

¹¹ *Il Girolamo Martire* appare soltanto nella dedicatoria di Mugnòs.

all'epoca era in possesso di *La Farina*, ma purtroppo tralasciata e non stampata. Luigi Natoli nella prefazione al suo *H. Scammacca* stabilisce il numero a quarantacinque: “Il sapere lo Scammacca autore di quarantacinque tragedie mi solleticò non poco” (1). Viste le frequenti citazioni dal repertorio dello Scammacca, è ovvio che Natoli ha consultato i quattordici volumi a stampa, ma è anche facilmente ipotizzabile che egli non si sia reso conto della mancanza del *Cristo nato*.

Tomo	n.	Ahmadian	Conversano	Sommervogel	D'Agata	Mistretta
1	1	Amira, tragedia morale	Amira	Amira	Amira	Amira
1	2	Il Chrisantho, tragedia morale	Chrysanthus	Il Chrisanto	Il Crisanto	Il Crisanto
1	3	L'Alessio, tragedia sacra	Alexius	Alessio	Alessio	S. Alessio
1	4	La Rosalia, tragedia sacra	S. Rosalia	La Rosalia	Rosalia	S. Rosalia
2	5	Hernando, tragedia morale	Hernandus	Hernando	Hernando	L'Hernando
2	6	La S. Lucia, tragedia sacra	Diva Lucia	La S. Lucia	S. Lucia	S. Lucia
2	7	Il Roboamo, tragedia sacra	Roboam	Il Roboamo	Roboamo	Roboamo
3	8	La S. Agata, tragedia sacra	Sancta Agata	La S. Agata	S. Agata	S. Agata
3	9	La Theodelinda, tragedia morale	Theodelinda	La Teodelinda	Teodolinda	La Teodolinda
3	10	La Demetria in Trebisonda, tragedia morale	Demetrius in Trabisunda	La Demetria in Trabisonda	Demetria in Trabisonda	La Demetria in Trebisonda
3	11	Il Christo Risuscitato, tragedia sacra	Christus redivuus	Il Cristo risuscitato	Cristo risuscitato	Il Cristo risuscitato
4	12	Il S. Placido, tragedia sacra	Placidus	Il S. Placido	S. Placido	Il S. Placido
4	13	Il Christo Morto, tragedia sacra	Christus mortuus	Il Cristo morto	Cristo morto	Il Cristo morto
4	14	La Demetria in Theodosia, tragedia morale	Demetria Theodosiae	La Demetria in Teodosia	Demetria in Teodosia	La Demetria in Teodosia
5	15	Il Consalvo, tragedia sacra	Consalvus Martyr	Il Consalvo	Consalvo	Il Consalvo

5	16	La Neomenia, tragedia sacra	Neomenia	La Neomenia	Neomenia	La Neomenia
5	17	Il Boemondo, tragedia morale	Boemondus	Il Boemondo	Il Boemondo	Boemondo
6	18	I Santi Fratelli, tragedia sacra	Sancti Martyres Alphius, & Socii	I Santi Fratelli	I SS. Fratelli	I SS. Fratelli
6	19	Il Goffredo, tragedia morale	Goffredus	Il Goffredo	Goffrido	Goffredo
6	20	La Susanna, tragedia sacra	Susanna	La Susanna	Susanna	La Susanna
7	21	L'Apostolo della Spagna, tragedia sacra	Apostolus Hispaniarum	L'Apostolo delle Spagne	L'Apostolo delle Spagne	L'Apostolo della Spagna
7	22	Il Giustino, tragedia sacra	Iustinus	Il Giustino	Giustino	Il Giustino
7	23	L'Eutropia, tragedia morale	Eutropia	L'Etropia	Eutropia	L'Eutropia
7	24	Il parto della Vergine, tragedia sacra	Il parto della Vergine	Il parto della Vergine	Il parto della Vergine	Il parto della Vergine
8	25	Il Corrado, tragedia sacra	S. Conradus	Il Conrado	Corrado	Il Corrado
8	26	L'Ifigenia in Tauris, tragedia morale	Ifigenia in Tauris	Ifigenia in Tauris	Ifigenia in Tauride	L'Ifigamia in Tauris
8	27	Il Filottete, tragedia morale	Philotectes	Il Filottete	Il Filottete	Il Filottete
9	28	Il Matteo da Termini, tragedia sacra	Mattheus Thermentis	Il Matteo di Termine	Matteo da Termini	Matteo daTermini
9	29	Il Poliphemo, attione satirica morale	Poliphemus	Il Polifemo	Il Polifemo	Polifemo
9	30	Il Gioseppe venduto, tragedia sacra	Idem venditus	IL Giuseppe venduto	Giuseppe venduto	Il Giuseppe venduto
10	31	Il Giovanni decollato, tragedia sacra	Ioannes Decollatus	Il Gio: Battista Decollato	Giovanni decollate	Il Giovanni decollato
10	32	Orlando Furioso, tragedia morale	Orlandus Furiosus	Olando Furioso	Orlando Furioso	Orlando Furioso
10	33	Il Gioseppe Riconosciuto, tragedia sacra	Ioseph recognitus	Il Giuseppe riconosciuto	Giuseppe riconsociuto	Il Giuseppe riconosciuto
11	34	L'Eufrazia, tragedia sacra	Eufrazia	L'Eufrazia	Eufrazia	Eufrazia
11	35	L'Helena, tragedia morale	Helena	L'Elena	Elena	L'Elena

11	36	L'Ifigenia in Aulide, tragedia morale	Ifigenia in Aulide	L'Ifigenia in Aulide	Ifigenia in Aulide	L'Ifigenia in Aulide
12	37	Il Thomaso in Londra, tragedia	Il Thomaso in Londra	Il Tomaso in Canturbia	Tommaso in Londra	Tommaso in Londra
12	38	Il Thomaso in Conturbia, tragedia sacra	Il Thomaso in Conturbia	Il Tomaso in Londra	Tommaso in Conturbia	Tommaso in Conturbia
12	39	Il Thomaso Moro, tragedia sacra	Il Thomaso Moro	IL Tomaso Moro	Tommaso Moro	Tommaso Moro
13	40	L'Oreste, tragedia morale	Orestes	L'Oreste	L'Oreste	L'Oreste
13	41	Il Leone Thaumaturgo, tragedia sacra	Il Leone Thaumaturgo	Il Leone Thaumaturgo	Leone Thaumaturgo	Il Leone Thaumaturgo
13	42 ¹²	L'Euplio, tragedia sacra	S. Euplius	L'Euplio	Euplio	L'Euplio
14	43	La Margherita		La Margarita	Margarita	La Margherita
14	44	Le Trachinie, tragedia morale	Trachinae	La Trachinie	Le Trachinie	Le Trachinie
14	45	Le Fennisse, tragedia morale	Phoenisse	La Fennisse	Le Fennisse	Le Fennisse
	46		Christus natus			
	47		Ioannes Baptista	Giovanni Battista		
	48		Hieronymus	Ieronimo		
	49		Gerlandus	Gerlando		
	50		Oedipus Coloneujs	Edipo Coloneo		
	51		Heraclides	Eraclidi		
	52		Stanislaus	Stanislao		Stanislao
	53				Partheno	
TOTALE TRAGEDIE		45	50	51	46	46

D'Agata afferma che la prima volta che un'opera dello Scammacca andò in scena fu nel 1593; tale data è anche confermata da Sacco Messineo, quando il *Giuseppe* andò in scena nel Collegio di Monreale, “accolto con grande successo” davanti a un pubblico

¹² Indicato erroneamente “quarantesima” nel tomo 13: “L'Euplio Tragedia Sacra prima del tomo decimo terzo quarantesima dell'altre”.

numeroso composto non solo dagli allievi dei gesuiti ma anche le loro famiglie, e da altri cittadini (103).

D'Agata riporta che *Partheno* andò in scena a Trapani nel 1603 e cita da Aguilera “magno civium con curus, atque plausu celebratum et flagitantibus omnibus ter repositum”, mentre *Amira* fu rappresentata nel 1610, “fatta con lusso di scene dipinte” (31). Il S. Alessio, l'*Agatha*, la *Santa Lucia* andarono in scena nel 1621 e nel 1622. (Natoli, H.Scammacca 20). Soldati, riportando da Aguilera, indica che l'*Amira*, la prima tragedia composta dallo Scammacca fu “recitata alli 7 di gennaro 1618 nel Hospitale di Catania”; [...] “una seconda recita adunque, dopo quella avvenuta otto anni prima a Palermo” (6).

5.3 Le caratteristiche delle tragedie scammacciane

L'opera di Scammacca, chiaramente tesa ad alimentare la massa con i principi religiosi e morali, diventa un documento innegabile che ci permette di prendere in esame l'evoluzione e lo sviluppo del teatro sacro nel XVII secolo. Come lo Scammacca aveva intuito, la tragedia si adattava perfettamente allo scopo della Compagnia di Gesù, quello di diffondere la fede della religione cattolica al tempo della Controriforma.

La storia della sacra rappresentazione in Sicilia ci conferma che dall'*Atto della Pinta*¹³, il teatro sacro non aveva praticamente nulla di nuovo da offrire. Le storie bibliche, le processioni e la leggenda non attiravano più e lo spettatore, ormai da tempo, aveva perso ogni interesse nell'assistere a rappresentazioni che raccontavano storie

¹³ Si tratta di un mistero medioevale in terza rima di quarantotto canti intitolato *Umanità di Cristo o la Palermitana* di Teofilo Folengo (1491-1544), frate del convento di Santa Maria delle Ciambre di Palermo che metteva in scena il mistero dell'incarnazione negli anni 1542, 1562, 1568, 1570, 1581.

risapute. Bisognava, dunque, trovare temi nuovi, acuti e stimolanti. Bisognava offrire allo spettatore, in qualche modo e seppure per i brevissimi istanti, la possibilità di sentirsi parte integrante della rappresentazione e di identificarsi con l'eroe. Bisognava riprendere la strada intrapresa da Stefano Tuccio e seguire le sue orme. Essendo grande studioso della tragedia antica, allo Scammacca non fu difficile seguire una strada nuova. In questo gli furono di aiuto la genialità, il talento eccezionale, i gusti altamente raffinati, l'immaginazione e la capacità innovativa nel rifare le tragedie greche, di Euripide e Sofocle, per "abbondare di affetti e di belle apparenze", cambiare non solo i nomi, ma addirittura sostituire i personaggi ed i ruoli affidatigli (La Farina, "Avvertimento d'uno intendente intorno al modo del rappresentare queste tragedia, e tutte l'altre che sono per comporsi regolatamente", V:8). La conoscenza straordinaria delle lingue classiche, la passione per il teatro, l'ammirabile intimità con le tragedie di Sofocle e di Euripide portarono lo Scammacca a imitare e, in un certo senso, rifare quelle opere. Queste tragedie sono concentrate su un singolo eroe e segnate da movimenti violenti e irregolari, spargimento di sangue, dolori; qualunque ostinata scelta fa parte della fatalità tragica, mentre la provvidenza si esercita tramite i desideri, le ambizioni e governa le scelte umane.

Senza lottare contro la forza, le passioni o l'elegante semplicità delle opere originali, lo Scammacca modificò a volte l'inizio e altre volte la fine delle tragedie, rimaneggiandone il contenuto, introducendo in tutte personaggi nuovi e soprannaturali. Trattò i Dei greci o gli eroi mitici della Grecia come angeli infernali, riservando i ruoli celestiali ai suoi angeli. Tutto ciò non fu affatto difficile, giacché il Padre gesuita era perfettamente in grado di ricomporre l'opera in maniera assolutamente sciolta e attraente

e adattarla ai suoi ideali, ma anche ai gusti dell'epoca, mantenendo onestà nella sua riproduzione e conservando il tema originale, ancora riconoscibile nonostante i cambiamenti riportati. Il rifacimento delle opere classiche, in realtà, non poteva limitarsi soltanto all'apparenza: esso, infatti, richiedeva un lavoro profondo, che consisteva, come hanno riconosciuto gli studiosi, nel "cristianizzare" queste tragedie. Al contrario, la storia degli eroi del cristianesimo doveva essere regolarizzata classicamente.

Una delle caratteristiche più importanti dell'opera del drammaturgo siciliano è proprio la sua grande genialità nel ricorrere alla storia realmente avvenuta, per poi rinfrescare nella memoria dei suoi spettatori il ricordo dei grandi eroi della cristianità. La storia di Thomas Becket e quella di Thomas More, grandi difensori della Chiesa romana, sono il migliore esempio. Naturalmente, in tali opere, i personaggi più importanti mantengono il proprio nome e il proprio ruolo storico. Cambiano, invece, i titoli e/o i nomi di alcuni personaggi marginali, che, a seconda del gusto e della capacità riconoscitiva dello spettatore siciliano; vengono sostituiti con Volseo, Ansaldo, Aurelio e così via. Lo Scammacca, ben consapevole dell'importanza della comunicazione e tenendo sempre presente il fine pedagogico dello spettacolo, dedica particolare attenzione ad abbassare il tono della tragedia ed adattarne il linguaggio, per renderlo più comprensibile allo spettatore.

Per lo Scammacca la scelta dell'opera rivestiva un ruolo di primaria importanza, giacché essa doveva essere assolutamente edificante, artificiosa, regolata e ben intricata nella favola e, come dice La Farina nello "Avvertimento" che precede le tragedie del tomo V delle *Delle Tragedie Sacre e Morali* "tirata" nella sua verosimiglianza dall'inizio alla fine (15). Convinto, inoltre, che la favola doveva essere assolutamente dilettevole, lo

Scammacca riconosceva perfettamente che le commedie che andavano in scena piacevano solo allo spettatore “vile”, poco educato e ignorante. Lo spettatore colto richiedeva l’arte vera, di una certa qualità, e non poteva soffrire messe in scene fredde e insipide o recitazioni senza una favola ben “tirata”, tipo quelle di Seneca, che non potevano essere rappresentate, ma semplicemente cantate¹⁴. Queste rappresentazioni, come sostiene anche La Farina, potevano essere anche lodate, ma soltanto da quelli che non avevano mai visto un’opera artificiosa, oppure quelli che pensavano che un’opera artificiosa portasse diletto grazie al numero elevato degli attori o per la varietà delle apparenze e per il cambio delle scene (9).

Lo Scammacca introduce nelle proprie opere le unità di tempo, luogo e azione; comincia la sua tragedia con il prologo; limita il numero degli atti a cinque, che suddivide a loro volta in scene, sviluppandole in maniera perfetta e togliendo qualsiasi episodio inutile. In un “atto” consiglia i propri personaggi e li conforta, invocando Dio perché li protegga, mentre quando la parte non può essere rappresentata senza difficoltà, ricorre allo stile greco e lascia la parte ai “messi”, “capitani”, o “consiglieri”. È da notare che il teatro classico non prevedeva una suddivisione in atti. Le rappresentazioni consistevano in parti distinte e quando gli attori uscivano dalla scena, appariva il coro. Il teatro romano invece considerava la divisione in atti. Infatti, le tragedie di Seneca e le commedie di Plauto e Terenzio sono un esempio. La stessa divisione veniva considerata nel teatro

¹⁴ Scrive La Farina: “Che l’opere regolate e artificiose siano insipide agli udiroi, non veggo, con che fondamento si dica, se non fosse che per artificiose intendano le Tragedie di Seneca le quali recitate per molte cagioni ch’io per brevità tralascio, diverrebbero insipide, ma intendano costoro, che Seneca non è poeta tragico artificioso e regolato, anzi è opinione di molte persone dotte, che quelle non havessero mai montato in palco per vera rappresentazione, ma solamente cantandosi. E sappiamo di più che questo è stato il fonte degli errori, perché alcuni de’ moderni compositori datisi a credere, che Seneca fosse autor tragico e approvato; si diedero all’imitatione di lui, e per questa vennero a fare opere non lodevoli” (“Avvertimento”, V:8-9;

classico francese che ne applicava la regola, giustificando addirittura il numero di cinque atti. In *The Complete Euripides*, Reginald Gibbons che ha curato la traduzione di *Bacchae* di Euripide divide la tragedia in cinque scene (244-301).

Lo Scammacca toglie, inoltre, gli intermezzi che all'epoca, trascinati dalla commedia, apparivano pure nella tragedia e che venivano introdotti alla fine degli atti come altre rappresentazioni nuove, ma più brevi, su temi totalmente diversi dalla favola. Gli intermezzi, nella commedia, non facevano altro che intrattenere lo spettatore e farlo ridere, mentre in tragedia, erano totalmente fuori posto e causavano grande distrazione dal tema principale. In effetti, la favola se è “ben tirata”, con molteplicità di eventi, non ha bisogno di intermezzi, giacché la connessione tra gli intrighi e lo scioglimento della stessa causa già diletto nello spettatore. Al posto degli intermezzi, lo Scammacca introdusse il coro che, a seconda del ruolo affidatogli, cantava e ballava, rappresentando “pretoriani guardia del Re” (*Il Tommaso in Londra*), “angeli” (*Il Tommaso Moro* nel primo e secondo giro¹⁵), “gentildonne Palermitane” (*Il Chrisantho*), “cavalieri Arabi” (*Amira*), “Senatori Romani” (*L'Alessio*), “gentiluomini cortegiani” (*La Rosalia*), e così via. Il coro era diviso in giro primo, rigiro primo, stanza prima, giro secondo, rigiro secondo, stanza seconda.

L'introduzione del “fantastico” avviene con altrettanta maestria. L'arrivo improvviso del “fantastico” nell'opera è assai naturale e succede proprio nel momento in cui lo spettatore, pieno di angoscia e di dolore, ha assistito a tutte le ingiustizie ed ha sofferto tanta crudeltà insieme all'eroe. Tale apparizione divina riempie lo spettatore di

¹⁵ Si tratta della divisione di un poema composto da due o più versi caratterizzati da un comune elemento, metrico, rime, o numero di versi, ecc.

speranza e di gioia e gli rafforza la fede religiosa; come vuole l'autore, conferma l'"utile" del suo teatro e gli fa raggiungere il "fine".

Tutte le opere dello Scammacca richiedono la presenza di Satana, di un angelo mandato da Dio che annuncia il perdono divino, o l'intervento di un santo, come nel *Tommaso in Londra*, in cui "San Giorgio" libera i prigionieri che riescono a fuggire per andare in volontario esilio. Altre volte, invece la preoccupazione morale cristiana fa introdurre all'Autore il soprannaturale in forma di un miracolo, o la vendetta divina.

Nella tragedia sacra *La S. Agatha*, per esempio, "Quintiano Pretor di Sicilia innamoratosi di Agatha Vergine Christiana per addurla alle sue voglie, la dona ad Afrodisia femina di mondo per persuadergliela, ma veduto che si affaticava, ora con lusinghe, ora con martiri, le fa alla fine tagliare le mammelle, le quali poi le vengono restituite da S. Pietro" (*La S. Agatha*, III:2).

Lo Scammacca trova naturale che l'eroe risusciti dopo la morte. In *Demetria in Trabisonda*, "Mahomete Imperador di Turchi avendo preso la città di Trabisonda, e destrutto l'impero di quella, è preso dall'amore d'Eugenia figlia dell'Imperatore ucciso, le manda presenti ricchissimi, e a dirle, che la voleva per sua legitima sposa. La vergine, per secreto voto a Christo, lo rigetta. Egli, per spaventarla, le fa uccidere il figlio del fratello morto, e commanda di condurla a forza al suo padiglione, ma viene dal suo ministro trovata morta, è così da Christo liberata" (*Demetria in Trabisonda*, III: 2).

In *Il Chrisantho*, tragedia morale imitata da Euripide, Godelinda s'impicca, a seguito dell'amore che sentiva per il proprio figliastro ma "Dio che voleva la salute d'amendue, Godelinda e Chrisantho, quest'ultimo revocato dai flagelli, fece, che l'anima

di lei ritornasse al corpo, e rendendo la fama a l'innocente e confessarsi del suo peccato, si parte da questa vita con buona pace" (*Il Chrisantho*, I:1).

In altre opere come *Il S. Placido*, per esempio, la divina vendetta cade su Mamucha mandato dal Re Abdalla a danni del Cristianesimo a Messina dove S. Placido con i suoi monaci serviva Dio. Tormentati con varie sorti di crudeltà lo stesso S. Abbate e la sua sacra famiglia alla fine tennero la corona del martirio, mentre "vedendo poscia il Tiranno che non potea pigliare la città, dismettendosi da l'impresa, si rimbarcò con tutto lo stuolo, e quando fu nel mezzo del Fro, per divina vendetta con tutta l'armata quivi si sommerse" (IV:2).

L'abilità di Scammacca di adattare la tragedia sacra ai testi classici costituisce un fenomeno, come spiega Donzelli, sia "per l'impulso alla causa della Riforma [...], ma anche per l'apporto dato al perfezionamento della tecnica teatrale, e in particolare, della scenografia" (11). Infatti, le tragedie dello Scammacca potrebbero facilmente costituire una fonte consistente per avere un'idea chiara e precisa sulle forme e sugli argomenti teatrali dei gesuiti, ma anche sulla scenografia e sulla scenotecnica del tempo.

5.4 La classicizzazione dei testi sacri

La cosiddetta classicizzazione dei testi sacri, si rivela un lavoro meno impegnativo, rispetto all'operazione richiesta per "cristianizzare" testi antichi. Ciò che, in realtà, costituisce il cuore di tale lavoro è la narrazione dei testi della Sacra Scrittura e le favole cristiane, riempite di sentimenti e di umanità, come l'amore di una madre, la disperazione, la passione, o nuovi argomenti come le conquiste musulmane.

Nelle rappresentazioni sacre le narrazioni erano lunghe, comprendevano anche un lunghissimo periodo e l'elemento fantastico era fortemente presente. Le opere dello Scammacca rispettano completamente questi requisiti, e contengono tali elementi, ma sono, come abbiamo discusso prima indicato, "regolate". Il Poeta sottomise i suoi racconti alle norme aristoteliche, inserendo le tre unità, portando in scena una rappresentazione tecnicamente simile alle tragedie classiche. Ma la sua arte, consisteva in ben dell'altro, ovvero nel rianimare il dramma sacro. Gli studiosi lo confermano unanimemente e anche il nostro studio ci porta a tale conclusione che il teatro sacro aveva perso il suo carattere popolare appunto per via dei temi ripetuti. Ma ciò che forse la maggior parte di studiosi non hanno apertamente indicato è che una tragedia di sentimenti religiosi di per sé non lascia lo spettatore commosso, non solo perché il martirio è la lieta fine per il martire, ma perché l'eroe viene presentato allo spettatore quando egli è un santo compiuto o all'ultima fase di perfezione. Lo spettatore è completamente escluso dalla lotta interna e psichica dell'eroe; assistere a una scena del genere è come trovarsi davanti a una messa in scena qualsiasi. L'opera tragica è ben riuscita quando lo spettatore si sente personalmente coinvolto, immedesimandosi nelle avventure, nella sofferenza e nel sacrificio dell'eroe. Trovandosi davanti a un santo, un essere divino, o un martire, un eroe prescelto per le sue qualità divine che dà la vita a Dio, lo spettatore se non appare indifferente, non ricava nemmeno pietà o timore, giacché la scena è priva di movimento drammatico.

D'Ancona e D'Agata osservano che nelle tragedie sacre, non appena si presenta il sentimento religioso, ogni affetto artistico viene sacrificato: il martire confessa la sua fede, nonostante le torture, le minacce, i tormenti, o le lusinghe, e niente lo muove finché

non è stato versato il suo sangue. Sul terreno cristiano, invece, c'è sempre una lotta tra lo spirito e la materia; ciò che rende meravigliosa la vita cristiana è questa lotta, la volontà e la scelta del cristiano ad allontanarsi dalle inclinazioni naturali. Il controllo della Chiesa e l'incapacità dei tragediografi di portare in scena questa scelta e la volontà cristiana facevano sì che la rappresentazione diventasse piuttosto un passatempo inutile per lo spettatore. La tragedia non era in grado di dimostrare la lotta tra la tentazione materiale e la perfezione morale; il santo metteva in scena la sua provenienza divina e appariva già come il "salvatore" o il "giusto" che poi avrebbe pure subito le torture e ricevuto il martirio; non cambiava nulla e non commuoveva nessuno, proprio perché la messinscena all'occhio dello spettatore era del tutto inverosimile.

Indubbiamente, uno degli aspetti del teatro scammacchiano, che non solo lo differenzia dal lavoro degli altri drammaturghi del dramma sacro, ma lo mette in una posizione di assoluta prominenza tra i più noti esponenti del teatro gesuitico, consiste, se ci è permesso il termine, nella "umanizzazione" del teatro liturgico. In *Il Tommaso in Londra* è proprio il Consigliere del Re, che causa l'ira del Re. L'amico fidato del Re volge le spalle al potere e alla ricchezza e si butta ai piedi del Papa, sacrificandosi per la Chiesa. Tommaso è un personaggio con diversi difetti, ma egli sa come inculcare negli spettatori il fervore religioso e la pietà. Intorno al protagonista si muovono e si animano altri personaggi che prendono, ora per timore ora per fede, posizioni diverse, ma tutte reali, esprimendo sentimenti diversi. L'aspetto umano della rappresentazione invade la platea e lo spettatore è una parte della lotta dell'eroe.

In due tragedie sacre, *la S. Agatha* e *la Susanna*, per esempio, il tiranno è un uomo innamorato e la sua passione porta alla tragedia. In *La Margherita*, come riporta

Pasculli, Olibrio, il tiranno innamorato, addirittura “con un ultimo slancio del cuore, torna alla bara di Margherita, dove sfoga in pianti e in lamenti” (24). *Il Corrado* come tragedia è molto più reale e umana: il protagonista, un giovane onesto responsabile di un incendio involontario, è in una lotta continua con se stesso, conteso tra il salvarsi e il denunciarsi. È proprio qui il segreto del successo dell’opera scammacchiana. In *La Margherita*, il dolore del tiranno, descritto in una maniera assai umana, coinvolge lo spettatore; nel *Corrado*, invece, è la coscienza del giovane che fa di lui un eroe cristiano, e, come dice Pasculli, ‘la vittoria d’un’anima su se stessa, rappresentata con arte, può indurre al pentimento e al fervore religioso più di qualunque spettacolo di torture sanguinolenti e di membra spezzate’ (Pasculli 23).

Nel processo del lavoro di classicizzazione, lo Scammacca usa una scena unica. Così la scena è il “palazzo reale” per *Il Tommaso in Londra*, “la Cathedrale” per *Il Tommaso in Conturbia*, “la città di Londra” per *Il Tommaso Moro*, “il Pretorio di Pilato a Gerusalemme” per *Il Christo Morto*, “il padiglione dove Demetria albergava” per *La Demetria in Theodosia*. Come nelle tragedie greche, quando l’azione comincia, la trama è stata già sviluppata e si è già al momento della catastrofe. Il dramma è vuoto di episodi inutili e intermezzi. Il coro, secondo la parte affidatagli, come nelle opere greche, ha il ruolo di consigliare o confortare i personaggi, oppure di invocare la protezione di Dio. Inoltre, come nel teatro classico, tutto quello che non può essere rappresentato facilmente o senza impacci è assegnato a messi, capitani e segretari.

In *Il Tommaso in Londra*, tutti i personaggi, eccetto il protagonista, Enrico Re e il principe, sono frutto della fantasia del poeta: Osvaldo, Siniscalco, Volseo. In *l’Alessio*, tragedia sacra in cui si narra storia d’amore di Agnesa per il suo sposo Alessio, figlio di

Eupherniano, i personaggi (Agnesa, Eupherniano, Agle, Alessio) nascono in tempi diversi da quelli storici ed assumono nazionalità diverse. Lo stesso vale per personaggi e luoghi delle tragedie morali riprese dal teatro greco.

5.5 La cristianizzazione dei testi classici¹⁶

Nel cristianizzare i testi classici, lo Scammacca segue anche quanto indicato nella sezione precedente: egli cambia il nome dei personaggi, modifica la loro nazionalità ed i luoghi, introduce nuovi personaggi o aggiunge altre scene, per renderle riconoscibili al proprio spettatore. Per poter raggiungere i suoi fini, lo Scammacca doveva, prima di tutto, eliminare l'identità pagana delle tragedie classiche e rifarle, restituendo loro una nuova identità cristiana.

La “cristianizzazione” delle opere greche richiedeva naturalmente una parafrasi completa dell'opera antica. La riproduzione doveva rievocare l'originale e, al tempo stesso, essere abbastanza lunga da poter essere racchiusa in cinque atti. I personaggi dovevano essere mediocri ed imperfetti; mentre l'eroe non poteva essere altro che cristiano. Naturalmente, bisognava prevedere un ruolo di rilievo per un personaggio soprannaturale o includere nell'opera un miracolo divino.

L'*Amira*, la prima tragedia dello Scammacca, è un'imitazione dell'*Antigone* di Sofocle, anche se, a dire il vero, vi è ben poco dell'*Antigone* nell'opera. Anzi, potremmo chiaramente affermare che il Poeta ha preso l'idea dalla tragedia greca, ma poi l'ha cambiata totalmente. L'argomento gira intorno all'ordine di Amira, re saraceno di Sicilia che, avendo impiccato il capitano dell'imperatore greco, vieta a chiunque di toglierlo

¹⁶ Lo spunto per un confronto tra le tragedie greche e quelle dello Scammacca ci è stato dato dagli studi di Beatrice D'Agata e Concetta Pasculli.

dalla forca e di seppellirlo. Eusebio, figlio dell'impiccato, seppellisce il cadavere e viene condannato ad essere seppellito vivo. Amira viene informato da Filaete che, in realtà, egli ha fatto seppellire vivo il proprio figlio, che, per volontà di Dio, è stato da lui adottato e cresciuto a Costantinopoli. Nella tragedia dello Scammacca, Creonte, re di "Tebe" diventa Amira sovrano di "Sicilia", Antigone diviene Eusebio; Polinice fratello di Antigone è il capitano greco; Eusebio non è fratello del capitano greco (Polinice), ma figlio di Amira. Filaete è lo stesso Philatete di Sofocle.

Lo Scammacca nazionalizzando l'opera mette in scena il conflitto tra autorità e potere, tra leggi divine e leggi umane. Naturalmente, Eusebio rappresenta il punto di forza del ragionamento umano, mentre al contrario il divieto di Amira è l'espressione della volontà tirannica, basata sulla legge sovrana che egli pone al di sopra dell'uomo; alla fine Amira dovrà affrontare il pentimento. Secondo D'Agata, con quest'opera, il Padre gesuita voleva spingere i giovani ad essere coraggiosi, quando si deve difendere la giusta causa; mentre fa un appello ai sovrani per non far la fine di Amira (46).

L'*Hernando*, quinta tragedia dello Scammacca, anch'essa di natura morale, è un'imitazione dell'*Edipo re* di Sofocle. L'opera di Sofocle narra la storia mitologica della città di Tebe e del Re Edipo, che in un giorno solo viene a conoscere la terribile verità sul suo passato (è stato lui ad uccidere il proprio padre per poi generare figli con la propria madre) e sconvolto da queste rivelazioni, che fanno di lui un uomo maledetto dagli dei, si acceca, perdendo il titolo di re di Tebe e chiedendo di andare in esilio. L'*Hernando* dello Scammacca racconta la storia del Re di Portogallo che cerca gli uccisori di Alfonso, suo predecessore, per punirli e liberare il suo popolo dalla peste. Per volontà divina egli scopre di essere stato lui stesso ad ucciderlo. Inoltre, egli scopre che Alfonso era il suo

vero padre e che Teresa, sua moglie, era moglie di Alfonso, ovvero la propria madre, con la quale aveva fatto dei figli. Essendo venuti alla luce questi fatti, Teresa si lancia in un precipizio ed Hernando per dolore si acceca, cavandosi gli occhi con le proprie mani.

La *Demetria in Trabisonda*, tratta da *Ecuba* di Euripide, abbonda di santi. Oltre a Cristo che compie il miracolo finale, risuscitando la vergine e liberandola, l'Autore introduce nella scena S. Gregorio Thaumaturgo, un Angelo vendicatore e un Angelo custode della città di Trabisonda.

Il *Boemondo*, imitazione di *Alcestide* di Euripide, narra le vicende di Boemondo, figlio di Rubberto Guiscardo che “per havere usurpato terre, e mossa guerra al Pontefice Romano, avvenga che si fosse pentito dell'errore suo, e dato ne avesse a quello sodisfattione, fu da Dio nondimeno condannato della vita, se pure o 'l padre Tancredi, o 'l figlio Boemondo non gli fossero in ciò mallevadori. Il figlio nascostamente dal padre, fatto voto a Dio, volle sottentrare al castigo, e dar vita per vita. Ma morto e condotto in pompa funebre al tempio, fu da Pietro Romito, che lo ricercava per capitano della guerra sacra, risuscitato” (*Il Boemondo* V:1).

Seguendo e rispettando le norme delle rappresentazioni sacre, lo Scammacca sceglie i dialoghi lunghi per trasmettere meglio il suo messaggio al suo spettatore, riempiendolo dalla forza magica e spirituale emanata dalle azioni, o il destino dell'eroe.

Lo Scammacca non rimane fedele alla traduzione, ma al concetto, giacché la sua preoccupazione è di rendere l'opera cristiana e allontanare da essa ogni traccia del paganesimo. Lo spettatore dovrà lasciare la platea convinto e riempito dalla gloria divina, raggiungibile solo mediante la fede cattolica. Egli, alla fine dello spettacolo, dovrà essere

in grado di riconoscere il nemico ed essere pronto per il dibattito e la difesa dei principi della sua fede.

CAPITOLO 6

*Il Tommaso in Londra***6.1 Premessa**

Le motivazioni per aver preferito come argomento della presente tesi il *Tommaso in Londra*, tra tutte le opere del Padre gesuita, sono semplici: il *Tommaso in Londra* è in realtà lo specchio delle riflessioni, degli ideali e dei fini della Compagnia di Gesù nel periodo post-Tridentino. Lo Scammacca non avrebbe potuto trovare un soggetto migliore per la sua opera. Gli elementi della Controriforma già raccolti nel *Dictatus papae* di papa Gregorio VII e trasportati nel *Tommaso* avrebbero completato la magia della sua tragedia. La fedeltà di Becket nei confronti di Cristo e del suo vicario in terra forniva al Poeta la materia prima per la sua lotta sacra contro i protestanti. *Tommaso* è la coscienza del credente, conosce legge divina, rispetta norme culturali e comprende la differenza tra potere e salvezza. Sulla scena egli diventa la voce della Riforma cattolica contro l'eresia moderna.

Thomas Becket aveva combattuto per i suoi ideali e per essi è stato assassinato. Inoltre, come scrive anche Filadelfo Mugnòs, la persecuzione di Thomas Becket aveva causato il trasferimento della sua famiglia in Sicilia, allora sotto la tutela della Regina Margherita, moglie del Re Guglielmo. Il Mugnòs dedica l'intero volume dodicesimo a Don Antonio Bicchett, discendente della famiglia Becket, tesoriere della Cattedrale della Città d'Agrigento e Vicario Generale del Vescovo d'Agrigento. Nella lettera dedicatoria, datata 20 agosto 1648, si legge:

L'eccellenza del nostro divino Poeta e l'utilità che partoriscono le sue opre agli umani intelletti m'han costretto che esca sotto il nome e tutela di Vs. Reverendiss. questo duodecimo tomo delle sue tragedie, il quale in due azzioni rappresenta la vita e successi

del glorioso martire S. Thomaso Arcivescovo di Cantuaria, Gran Cancelliere del Regno d'Inghilterra della nobilissima casa Bicchet, della cui grandezza, trattando Uberto Mireo nella sua Geografia Ecclesiastica (dice): *Osseria Provincia, seu Comitatus Hiberniae, una cum Comitatu Ormundiae, et Comitatu Palatino Typeranae spectat ad familiam Beccheorum qui sunt ex stirpe S. Thomae Cantuariensis.* (5)

Il *Tommaso in Londra* ci permette di analizzare non solo il teatro sacro, ma anche le innovazioni dello Scammacca nell'ambito del teatro post-tridentino. Non tutte le tragedie dello Scammacca, nonostante riflettessero, in un modo o l'altro, il pensiero dell'autore e i suoi ideali nell'ambito della fede cattolica, inculcavano nell'anima dello spettatore i principi della sua lotta attraverso la cosiddetta "persuasione di massa", come avviene nella storia di Thomas Becket.

La tragedia è priva di ogni obiettivo occulto. L'opera è puramente pedagogica e l'intenzione dell'Autore è di rafforzare la fede cattolica. Lo stile trasparente e naturale dello Scammacca consente l'agevole comprensione alle diverse classi sociali. Le scene di dibattito, che costituiscono in pratica tutta la rappresentazione, sono presentate con maestria in una maniera ben strutturata e semplice. A nostro parere, il punto chiave nello stile del poeta siciliano è la semplicità della costruzione episodica. Le varie vicende sono ben collegate e s'intrecciano senza sforzo.

La strategia dello Scammacca è di portare in scena la parte centrale della trama al principio. Già fin dall'inizio del secondo Atto, lo spettatore ha un'idea chiara dell'ingiustizia levata sulla scena. Questo è particolarmente essenziale per catturare l'attenzione del pubblico e coinvolgerlo durante tutta la messinscena. Man mano che la trama si sviluppa, lo spettatore è legato, interessato, eccitato e ansioso fino a quando sarà sollevato dalla volontà divina. Da un lato, lo Scammacca esprime la sua preoccupazione per la condotta degli antenati, ma, criticandoli, prova a correggerli. Dall'altro, la trama e i caratteri declamano gli elementi di violazione, scelta, volontà e penitenza.

In effetti, sono proprio tragedie storiche dello Scammacca che portano il messaggio divino allo spettatore, riconfermano la politica culturale della Chiesa e mantengono il rapporto del Nostro con la tradizione umanistica. Lo Scammacca si era reso conto della delicatezza della sua scelta: la storia narrata doveva essere vera, assolutamente identificabile e convincente per il suo spettatore. Le vicende di Thomas Becket e Thomas More, ambedue consiglieri del Re d’Inghilterra reggono perfettamente la logica gesuitica all’interno della Riforma cattolica e danno una voce forte e chiara al Nostro per apportare una riforma all’interno del teatro sacro.

Il nostro lavoro di ricerca, quindi, si è basato su due assi d’indagine e di articolazione. Nella prima fase, come vedremo nel seguente capitolo, baderemo a ricostruire le singole situazioni e a valutarle per il loro valore poetico. Cercheremo poi di individuare i presupposti pedagogici e filosofici al fine di scoprire il significato da attribuire ai dati in nostro possesso.

6.2 La struttura esteriore e la metrica

I versi sono endecasillabi sciolti. Il metro cambia nel “Giro”, “Rigiro”, “Stanza” prima e seconda, e alla fine di ogni atto, in cui abbiamo generalmente endecasillabi misti a settenari. La struttura del “Giro e Rigiro Primo e Secondo” è quello delle odi patriottiche o religiose. Le “Stanze”, invece, come richiede la regola, sono formate da una strofa di sette versi. Come esempio, ecco la conclusione dell’Atto III:

C O R O

Giro Primo

Sotto alberi, fioriti allegre feste	A	1
a i sacerdoti aggiunto	B	
fa il nostro Re, ma queste	A	
quanto sian convenevoli in tal giorno,	C	
nel qual sì brutto scorno	C	5
s'è fatto al gran di Dio ministro e unto,	B	
io di pietà compunto	B	
e di timor ripien per quel ch'aspetto,	D	
ad uom c'ha pien di sapienza il petto	D	
e conosce del fatto il grave fascio,	E	10
pensare e dirlo lascio.	E	

Rigiro Primo

Veggio più convenevole e decente	A	
in tal strazio e torto	B	
la voce e 'l cor gemente.	A	
Per questo, o lire querule, a far pianto	C	15
la mia Musa e 'l mio canto	C	
accendete, vi prego, e 'l mal diporto	B	
nel regio cor sia morto.	B	
Lascisi il festeggiare in laute mense	D	20
da chi non sa stimar, qual fuoco accense,	D	
né quello di smorzar cauto procura	E	
con penitenza dura.	E	

Stanza Prima

Noi che fedeli a lui, come conviene,	A	
Di mostrarci godiamo,	B	25
al Creator clemente,	C	
ch'al nostro regno e vuole e fa del bene,	A	
pianti, sospir focosi e preghi diamo.	B	
Degni per Sua bontà di miglior mente	C	
far dono a cui donò domin possente.	C	30

Giro Secondo

Pianti amari, o pie preci, assai sto in forse	A	
se pria far debbia, o Dio,	B	
tu sai, se 'l cor mi morse;	A	
e morde ancor l'aver veduto quei,	C	
che di chiamarli dèi	C	35
degnasti in terra, aver posto in oblio.	D	
lor dever giusto e pio.	D	
Per aver l'occhio al vil loro interesse,	E	

dimande al Re da lor furon concesse,	E	
ch'a la sacra Tua sposa, ahi duol, faranno	F	40
dolor, vergogna e danno.	F	

Rigiro Secondo

Il gran lor capitano in mezzo 'l campo,	A	
a lor brutta vergogna,	B	
ond'io di sdegno avvampo,	A	
abbandonaro, ei pur d'aiuto manco,	C	45
di guerreggiar non stanco	C	
mostrossi per Gesù, la gloria agogna;	B	
di lui, la sua rampogna	B	
non cura; i fatti oltraggi e i disonori		D
dal re mortal, de l'imortal favori	D	50
col vero estima, onde trionfa e gode	E	
in sua verace lode.	E	

Stanza Seconda

Voi banchettate e nulla v'accorgete,	A	
che 'l mormorio de l'onde,	B	
lungo 'l quale ira ultrice	C	55
v'accoglie a mense in apparenza liete,	A	
biasma vostra viltade a cui risponde	B	
con cento d'augelletti e col ver dice	C	
chi per Gesù combatte egli è felice.	C	

La tragedia è costituita da cinque “Atti” come segue:

- Atto I: cinque scene; giro, rigiro e stanza;
- Atto II: sei scene; giro primo, rigiro primo, stanza prima, giro secondo, rigiro secondo, stanza seconda;
- Atto III: cinque scene; giro primo, rigiro primo, stanza prima, giro secondo, rigiro secondo, stanza seconda;
- Atto IV: quattro scene; giro primo, rigiro primo, stanza prima, giro secondo, rigiro secondo, stanza seconda;
- Atto V: sette scene e coro.

Il testo della tragedia è preceduto dalla dedicatoria di Filadelfo Mugnòs. Seguono l'”Argomento”, l'elenco dei personaggi, l'indicazione del luogo dove si svolge l'azione, nonché la scena, la descrizione del coro e il personaggio che fa il prologo..

Argomento

Enrico Re d'Inghilterra vorrebbe far approvare dal Parlamento delle leggi per ridurre la libertà ecclesiastica e di conseguenza estendere la propria autorità. L'unico a opporsi a tali leggi è Tommaso. La sua opposizione fa scaturire l'ira del Re. Dato che il principe Enrico difende Tommaso, il Re decide di incarcerare entrambi. I due, liberati da San Giorgio, vanno volontariamente in esilio.

Atto I

Scena I: Osvaldo confida a Roberto sta per essere spogliato “a grande oltraggio e torto” (v. 21) di buona parte del suo patrimonio. Egli ne ha parlato con lo stesso Re, il quale gli ha promesso che si occuperà personalmente di fare giustizia. Roberto consiglia ad Osvaldo di lasciar perdere: si tratta di una “impresa assai difficile, assai colma / di periglio” (I.1:41-42), in quanto l'avversario è un uomo fidato e stimato dallo stesso Re e da tutti:

[RUBERTO]	[...] Mormoreran le genti, che con un santo a litigar t'attacchi del qual per avverato ogn'uomo afferma che de l'altrui vuol nulla, e dona e sparge a' poveri, quant'ha. [...]	80
	[...] Va' tu ora, Osvaldo, e fa contrasto ad uom cotanto amato e dal Monarca e da sua prole e da' baroni eccelsi. Il tentar tale impresa altro t'apporta ch'utile onor; disgrazia, infamia, pensa, sien per venirti. [...] (I.1)	135

Scena II: Osvaldo attende di incontrarsi con il Re.

Scena III: Osvaldo chiede giustizia al Re, sostenendo che Tommaso si era scelto i migliori avvocati che hanno saputo: “con arte / e sottigliezza interpretar le leggi, / tal che per sua ragion parer più giusta”.

[RUBERTO]	Ed a l'incontro i miei, che di scienza e d'ingegno manchevoli, a gran pena, ed assai pochi in mio favor raccolti, perché i migliori a sé prim'egli trasse. La mia ragione a' giudici dicendo, fecero comparir di sorte inferma. A dirne il ver, cosa è di pianto degna che in questa età si trattano i giudici in guisa tal, che non il vero e' l giusto, ma la menzogna e l'ingiustizia vince, di chi le leggi acutamente sanno torcere in lor favor per lor male arti, facendo contra 'l vero arme i sofismi. (I.3)	240 245 250
-----------	---	---

Enrico manda a chiamare Tommaso.

Scena IV: Enrico promette a Tommaso di punire Osvaldo, se è da lui ingiustamente accusato; se l'accusa è invece giusta, allora Tommaso dovrà restituire ad Osvaldo ciò che gli è stato tolto. Alle accuse di Osvaldo, Tommaso risponde che i documenti mostrano chiaramente che i beni in possesso di Osvaldo appartenevano una volta alla Chiesa e che gli antenati di Osvaldo erano “usurpatori ingiusti / del sacro ben dei poveri di Cristo” (90-91). Osvaldo all'idea di perdere la sua nobiltà e vivere in povertà, gioca la carta della compassione:

[OSVALDO]	Che fia di me meschin spogliato e casso del patrimonio mio? Che de' miei figli? Che di mia nobiltà, che mal s'accoppia con povertà, ch'al'apparir suo fugge? Se pastor mio sei tu, perché non pasci? Con fame perché vuoi mi stringa a lotta? I figliuoli anco miei non son pupilli, non è la mia moglie vedova afflitta, s'io padre, s'io marito or per te caggio? Se il lor sostentamento a me vien tolto? (I.4)	465 470
-----------	---	--------------------------------

Tuttavia Tommaso convinto della ricchezza di Osvaldo non cede anche perché in questo modo la vendita del patrimonio potrà servire per sfamare i poveri:

[TOMMASO] Ora i miei poverelli, i quali a fatto
di ben son privi e di miserie carichi,
respirano e, a Gesù grazie rendendo,
del patrimonio suo lor vitto fanno. (I.4)

Enrico emette la sentenza, dando ragione a Tommaso, ma allo stesso tempo accontenta Osvaldo, offrendogli una generosa ricompensa per la perdita. Enrico chiede ad Osvaldo di annunciare a tutti che il Re sta per aprire un'assemblea per approvare delle nuove leggi che garantiranno il bene comune e la pace pubblica.

Scena V: Enrico fa notare a Tommaso quanto lo stima e il suo particolare riguardo nei confronti della Chiesa. Tommaso ricambia la propria gratitudine e gli afferma il massimo rispetto. In seguito, il Re fa presente a Tommaso che alcuni dei suoi vassalli si erano lamentati di “duo troppo enormi eccessi, / che duo chierici han fatto a te soggetti”. I due chierici che si erano opposti ai ministri della “real giustizia”: il primo li aveva minacciati col bastone; il secondo aveva addirittura commesso un omicidio. Il Re vuole conoscere “dalla verace bocca” di Tommaso la versione dei fatti. Tommaso avvisa Enrico che il tribunale ecclesiastico ha punito severamente entrambi i chierici; il primo dei chierici è stato spogliato e bastonato, mentre il secondo è stato murato vivo in un chiostro. Tommaso è convinto che i casi riguardanti i chierici debbano essere riportati davanti ad un tribunale ecclesiastico; Enrico, invece, afferma che al fine di estendere pace e giustizia sia ai chierici sia al popolo, tutti dovranno apparire davanti allo stesso tribunale.

ENRICO	Ma vedi' l mal che' l pio castigo apporta. I chierici sicura esser veggendo la vita lor, né per qualunque eccesso di castigo mortal poter punirsi, contra'l popolo assai fansi insolenti, scortes, ingiuriosi, agri, e superbi. Temenza che gli affreni assai lieve hanno.	595
--------	--	-----

Dicon: se uccido il mio nemico, in pena	600
morte non avrò certo, avrò prigionie,	
che a lungo andar, pregando, a me fia tolta.	
Quinci a l'orecchie mie da' miei vassalli	
venuti son giustissimi lamenti.	
E pregan me che medicina porga	605
al mal del popol mio, che troppo cresce. (I.5)	

Atto II

Scena I: Messo corre ad avvisare Siniscalco perché questi prepari una splendida festa in onore di tutti i degni partecipanti dell'Assemblea tra cui il più importante è il Pastore di Conturbia.

Scena II: Messo riporta l'ordine a Siniscalco e questi promette di eseguirlo perfettamente.

Scena III: Coro (la voce dello spettatore) vuole saper il motivo di questa festa, giacché il Re, pur essendo generoso di tanta virtù, è spesso vinto dall'ira:

L'iracundia in lui può, che sì gl'infosca	
talor la mente e la ragion, ch'un altro	85
parer lo fa, da sé diverso o quanto! (II.3)	

Scena IV: Arriva il Messo Secondo e soddisfa la curiosità del Coro, spiegando la ragione dell'Assemblea cui sono stati presenti i prelati; egli aggiunge che non tutto è andato come il Re si aspettava, giacché non tutti erano d'accordo sulle sue proposte. Il Re vuole avere il diritto di punire in un'unica corte tutti i delinquenti, chierici o laici; vuole, inoltre, essere il capo dei sacerdoti e far sì che essi non potessero recarsi, senza il suo permesso, a Roma. Inoltre, vuole che, in caso di una condanna del tribunale civile, i chierici non possano fare appello a Roma, senza il suo consenso. All'Assemblea, la nobiltà si è mostrata più che favorevole alle proposte del Re, mentre i prelati le hanno accolte con freddezza. L'unico ad opporsi con veemenza è stato Tommaso, che ha considerato le

proposte del Re come un insulto alla Chiesa e quindi non utili al regno; esse sarebbero principio di eresia e dannose alla Chiesa. Tommaso non avrebbe acconsentito mai a tale ingiustizia. All'assemblea, si sono alzate voci contro il pastore di Conturbia e per poco egli non è stato preso a pugni; egli è stato trascinato fuori come ribelle.

Scena V: Il principe Enrico corre a fermare Tommaso e gli parla, mostrando al maestro il suo amore e la sua gratitudine. Egli vuole sapere come fare per aiutarlo e come far dissipare la rabbia del Re e convincerlo a rinunciare a quanto richiesto in Assemblea.

Scena VI: Tommaso rimprovera Volseo e gli altri prelati per il loro comportamento nei confronti di Dio. Volseo sostiene che loro sono lì solo per aiutare Tommaso. Volseo sostiene che, accettando le proposte del Re, si raggiungerà la pace e la Chiesa avrà la stima e la libertà dovuta. Volseo rimprovera Tommaso per la sua arroganza, ma afferma che sono tutti dalla sua parte e vogliono sottrarlo dall'ira del re. Tommaso non cede, affermando che non può sostenere il falso: Enrico diventerà più superbo e più tiranno e a soffrirne sarà la Chiesa.

Atto III

Scena I: Enrico discute con Volseo. Enrico è impaziente di sapere il risultato dell'incontro che Volseo ha avuto con Tommaso.

Scena II: Enrico decide di parlare con Tommaso da solo.

Scena III: Enrico e Tommaso non desiderano altro che tornare amici come prima. Il Re, sdegnato per essere stato umiliato durante l'Assemblea, ricorda a Tommaso la fiducia che egli ha sempre avuto in lui: infatti, prima l'ha nominato prima proprio cancelliere e poi arcivescovo di Conturbia; inoltre, gli ha affidato pure l'educazione del figlio Enrico,

futuro re. Enrico vuole sapere la ragione per cui Tommaso gli ha mostrato ingratitudine. Tommaso giura di nuovo fedeltà, rispetto e gratitudine, e ricorda ad Enrico che i ministri l'hanno assecondato durante l'assemblea perché essi cercano solo agi, ricchezza e favori, mentre nel petto non hanno né amore per la patria né fedeltà per il Re. Tommaso non accetta tanta contrarietà verso il Re Cristo e, per difendere i diritti di Gesù, si dichiara disposto a subire qualsiasi tormento. Enrico, furioso per superbia di Tommaso, gli fa notare che egli è il Re di Inghilterra e che non mancano nel suo regno intelligenti teologi che conoscano le leggi di Chiesa. Inoltre, per mantenere la pace ed impedire ogni disturbo confermerà le nuove leggi:

[ENRICO]	Conseguir questo egli è impossibil fatto, se con giustizia egual tutti gli eccessi non son puniti e s'ogni ancor possanza non vien tolta a ciascun di fare oltraggio e male altrui, per minaccioso editto e per castigo a qualunqu'uom che pecca, o sia del clero, o cavaliere, o fante. Pertanto a me, cui Dio diè in man lo scettro, tocca il far legge ed eseguirla in fatto, (III.3)	225 230
----------	--	--

Il Re non vuole che i prelati facciano appello al papa senza la previa approvazione:

ENRICO	Fu l'altro capo all'assemblea proposto che nessun de i prelati al Papa appelli, senza pigliar dal mio consentimento la facoltà di ciò; né trasferisca a Roma i fatti qui da me giudici. (III.3)	270
--------	---	-----

Enrico sostiene che il Papa gli ha già dato il proprio consenso, permettendogli così di regnare, estendere pace e governare tra il suo popolo. S'inginocchia, perciò, davanti a Tommaso per far vedere all'amico quanto gli è caro anche il suo consenso.

[ENRICO]	Ecco umilmente a i piedi tuoi mi stringo, e la mia maestà cotanta abbasso, quanto tu vedi e per pietà ne piangi. Vedi quanto m'è caro il tuo consenso, Tommaso mio, ch'a sì gran prezzo compro. (III.3)	295
----------	---	-----

Tommaso, imbarazzato, si precipita ad inginocchiarsi davanti al Re. Enrico vuole che l'indomani Tommaso, davanti a tutta l'Assemblea, gli chieda perdono per l'oltraggio e accetti le nuove leggi. Tommaso è fermo sulle sue parole. Il Re, in collera, chiama i soldati perché prendano Tommaso a pugni e calci.

Scena IV: Il coro prega affinché il Re abbia pietà del sant'uomo. Enrico chiama i soldati e i fanti per punire Tommaso. Tommaso prega per Enrico e chiede a Dio di avere misericordia di lui perché, una volta svanita la rabbia, il re si pentirà.

Scena V: Alle grida di Enrico, arrivano Volseo e gli altri ministri che trovano Tommaso a terra, dopo che è stato preso a pugni. Tutti concordano con il Re che Tommaso deve essere punito. Il Re manda ad invitare il Principe Enrico alla festa.

Atto IV

Scena I: Il principe è sdegnato per il modo in cui il padre tratta Tommaso. Secondo il Coro, Dio è stato offeso “nel suo gran servo”.

Scena II: Il Re manda ad avvisare i prelati che l'indomani vi sarà una seconda assemblea per completare il compito impostato durante la prima assemblea.

Scena III: Enrico incontra il figlio e gli dice che comprende i motivi per cui non si è presentato alla festa: egli si rende conto del rispetto del figlio nei confronti del Maestro. Il Principe esprime i propri sentimenti al padre: è turbato per la discordia tra il Re e Tommaso e non sa se deve ubbidire al padre o seguire il Maestro. I due si chiariscono ed Enrico chiede perdono al padre e l'ottiene. Ora che l'ira del Re è svanita, il Principe gli chiede di perdonare anche Tommaso. Enrico è disposto a farlo, ma dovrà essere Tommaso a chiedergli il perdono, confessando l'errore davanti ai prelati e mostrandosi pentito. Il Principe non ritiene Tommaso colpevole, anzi si duole che il padre con suo

“grave biasmo / vogli metter le man, sopra colui, / che primo è fra’ pastor, che Cristo elesse” (205-207). L’accusa fa scaturire nuovamente l’ira del Re, che comanda al fido

Riccardo di imprigionare il figlio:

ENRICO	Se non muti pensier, se non t’accorgi che sciocco sei di cor, mal’uom di lingua, e come tal tu meco ti diporti, di tua presunzion farò pentirti. 265 Il tuo, che cotant’ami e vuoi far salvo, s’ei non fa ’l mio volere, io farò c’abbia quel che sua tracotanza aver si merita. (IV.3)
--------	---

Scena IV: Enrico prega perché Dio gli mostri la via giusta.

Atto V

Scena I: Riccardo, tutto malconcio, si presenta dal Re, annunciandogli di essere stato assalito in prigione:

[RICCARDO]	Ma che? Sapere al Re l’audace fallo, per dar rimedio, io veggio esser bisogno. Venne il principe Enrico in lucid’arme, accompagnato ben di gente eletta; armata anch’essa, io non potei da i volti 30 riconoscer gli aggiunti a lui compagni. Fiorita gioventù, tutta mi parve, per l’adietro giammai da me non vista. Ei con tal compagnia colà comparve, ov’io co’ pochi miei chiuso guardava 35 Tommaso a la mia fé per te commesso. Ratto ch’io gli apra il chiostro a me comanda. Io gliel negai, però che ’l re, gli aggiunsi, volea che da ciscun ben lo guardassi. Ei pur del tuo voler nulla curando, 40 del carcer fe gittar le porte a terra per quei suoi, disdegnoso e violento. Al figliuolo del re di far contrasto non ardirò i paurosi infidi fanti. Io sol per la mia fé mi feci incontro, 45 e tentai distor lui d’audacia brutta. Ed ei di sdegno acceso, a mio gran costo, come tutti vedete, allor mostrommi, ch’a figliuolo di re mal si resiste e ragion contra forza mal combatte. 50 Cavò da la prigion l’uom che volevi, mio re, ben custodito, e seco il tolse. A me lasciò queste ferite impresse. Io per darne contezza a te son corso. So che per ciò gran mal fia per venirmi; 55
------------	--

so che tra padre e figlio or m'interpongo
 ambo miei gran signori, ambo possenti,
 ambo fra lor d'ardente amor congiunti,
 quale è quel che natura e virtù accende.
 Ma far voll'io quanta ragion mi detta. 60
 E ne i mal soprastanti mi conforta,
 che spesso ai miser'uom senza sua colpa
 vengon sinistri e non pensati incontri. (V.1)

Il Re non crede alle sue insinuazioni e manda a chiamare Marcello, a cui era stato affidato il compito di guardare il figlio “in fido e forte chiostro” (v. 65), per assicurarsi di quanto sia veramente successo.

Scena II: Marcello accusa Riccardo di aver falsamente incolpato il Principe.

Scena III: Riccardo e Marcello si accusano a vicenda. Riccardo afferma che la faccia ferita è prova della sua innocenza e vuole chiamare a testimoniare i compagni che erano fuggiti per paura e riverenza verso il principe. Enrico manda a chiamare i guardiani che hanno visto l'accaduto.

Scena IV: Lucio testimonia che Marcello dice la verità, che il Principe è ancora chiuso in prigione e che Riccardo si sarà tagliato da solo per accusare il Principe. Enrico vuole sapere da Riccardo chi è stato colui che l'ha assalito. Riccardo insiste che è stato il Principe ad assalirlo. Enrico è sdegnato nel sentire tutto ciò. Chiama i soldati per far castigare Riccardo. Riccardo chiede al Re, come ultimo favore, di chiamare lo stesso Principe e chiedere direttamente a lui se è stato lui a togliere Tommaso dalle mani di Riccardo, procurandogli le ferite. Enrico accetta.

Scena V: Enrico concede a Riccardo un'altra occasione di confessare; Riccardo non ritratta le sue parole ed afferma:

[RICCARDO] Se 'l tuo figliuol, mio gran signor venendo
 dirà ch'ei non fu l'uom che venne a tormi
 il pastor ch'io guardava, a me commesso,
 senz'error dir potrò ch'angel fu quello 275
 da Dio mandato e spiriti fur anco

quei forti giovenetti, ond'era cinto,
 che lo splendor mostrava esser celesti,
 che tolsero e mi dier ciò ch'io non volli.
 Onde vengo a sperar che chi ferimmi 280
 per la fedele al re mia tracotanza,
 mi sanerà, con farmi anco d'avanzo
 monda d'infamia rea la mia innocenza. (V.5)

Scena VI: Lucio ritorna senza il Principe, in quanto ha trovato il chiostro aperto e le porte rotte e gettate a terra, senza neanche una guardia intorno. Enrico è disgustato nel sentire narrare “finti fanciulleschi miracoli”. Il Coro prega Dio, perché rifaccia il miracolo. Enrico non può credere a tutto ciò. Ed ecco la meraviglia, che prova l'innocenza di Riccardo:

[CORO] Ed ecco, o meraviglie! Un lume immenso
 e gente comparir da quella parte
 vestita (il fior d'età) d'arme celesti. 380
 Vedesi un capitano seguir da tergo.
 Oh! Chi chiudono a lui l'un l'altro fianco,
 paion i due prigion già fatti sciolti. (V.6)

Scena VII: S. Giorgio invita Enrico ad ascoltare umilmente il messaggio che Dio gli manda tramite lui. S. Giorgio chiama Enrico ingrato e sconoscente nei confronti di Dio:

[RICCARDO] Per lo che in questa guisa io ti ripiglio.
 Perché tu a Dio per benefici tanti
 sì sconoscente, ingrato, empio rispondi?
 Perché, come Lucifero, tu intendi 410
 arrogarti 'l suo impero e vuoi superbo
 con l'un ch'egli ti diè l'altro governo,
 di quel, dico, santissimo de l'alme
 che a i sacerdoti suoi vuol che si lasci? (V.7)

Tommaso annuncia a Enrico che Dio ha disposto che lui vada “in strana terra, / finché la speranza a omai t'insegni / fra'l pastor vero e'l falso la distanza” (38-40). Tommaso consiglia al Re di pentirsi. S. Giorgio ha mostrato il danno a Enrico; questi è pentito della propria superbia.

6.3 L'aspetto storico

Avendo già presentato la figura di Thomas Becket come simbolo della resistenza cattolica all'assolutismo politico, in questa sezione accenneremo solo agli eventi e ai conflitti tra Enrico e Becket, conflitti che portarono al martirio dell'Arcivescovo di Canterbury. Tre anni dopo il suo assassinio, Becket venne proclamato santo da Papa Alessandro III. Lo Scammacca dedica due delle sue tragedie a questo personaggio, rendendolo vivo ed eterno.

Nell'undicesimo secolo, ai tempi di Becket, l'Inghilterra era in preda alle guerre civili. Diventato re, Enrico II sistemò le facende interne del paese, abbattendo i castelli costruiti senza autorizzazione dai baroni al tempo del suo predecessore; regolarizzò il sistema militare, ordinando che fosse pagato un tributo per il loro servizio ai fanti e ai soldati; fece migliorare il commercio offrendo protezione ai commercianti; ottimizzò la gestione del sistema amministrativo e delle registrazioni. Egli inoltre regolarizzò il sistema giudiziario e concesse ai giudici, come si legge anche nella nostra tragedia, di poter prendere decisioni legali e processare i colpevoli sotto il nome della Corona. La sua politica estera ha portato Enrico a conquistare le terre straniere, e far diventare il suo impero uno dei più grandi dell'epoca. Come già scritto, la disputa tra Tommaso ed Enrico iniziò con la Costituzione di Clarendon, che permetteva di processare degli ecclesiastici in un tribunale secolare. La riforma di Clarendon, nonostante la resistenza di Becket, si rivelò uno dei principali contributi di Enrico alla storia sociale del paese.

La lotta di Thomas Becket per i diritti ecclesiastici ed i privilegi della Chiesa rimase nella storia e Becket divenne il simbolo della resistenza cattolica:

[TOMMASO] Nel propor quei capitoli che festi,
mio Re, tanto contrari al gran Re Cristo,
giù per la mala via te gir m'accorsi.

180

Similmente il mio consentimento,
 o in mio parlare, o in mio silenzio espresso
 me pur compagno tuo condurre a morte, 185
 morte che al tormentar fin non conosce,
 con chiarezza certissima conobbi.
 Per questo arse il mio zelo a far lo sforzo,
 che far poteo per far che tu con tutti
 i mal seguaci tuoi fossi ravisto 190
 di quello a che vi ritrovate aggiunti
 de l'alma, ascoso a voi, certo periglio.
 Ed io così facendol manifesto
 campassi 'l gran castigo a quei proposto,
 che son pastor rimessi e negligenti 195
 nel custodir le gregge a lor commesse. (III. 3)

6.4 Le dimensioni politiche della tragedia

Il *Tommaso in Londra* è un'opera totalmente politica. Ambientata nel palazzo reale e con i personaggi principali il Re ed il suo Consigliere, l'opera mette in scena la vecchia e irrisolta disputa tra potere politico e spirituale; i due poteri ritenevano che il compito era stato affidato loro da Dio e che essi erano legittimati direttamente da Dio.

[ENRICO] Pertanto a me, cui Dio diè in man lo scettro, 230
 tocca il far legge ed eseguirla in fatto,
 secondo che l'uom trasgressor si merta.
 Che dunque ebbe di mal quel mio proposto
 per lo qual domandai cosa sì giusta
 fosse a me confermata? Ell'ebbe applauso, 235
 fuor che da te dagli ordini raccolti.
 Il giudicar de i chierici e punirli,
 dirai, non è del re, ma de' sedenti
 nel trono vescoval da Cristo eletti.
 Tel niego e Paulo il mio negar consente 240
 in quel che dice: ogn'anima soggiaccia
 al principe che tien la somma possa.
 Ogn'uom lo tema, ogn'uom lo riverisca,
 peroché non in van la spada porta. (III. 3)

Abbiamo già visto, come la “riforma gregoriana”, la “legge di investitura” e, infine, *Unam Sanctam* (1302) avevano esteso il potere della Chiesa. Durante il medioevo, i pontefici erano riusciti ad elevare la propria posizione fino a una supremazia assoluta nel mondo cattolico, prevalendo sul potere politico dell'imperatore. Non ci volle molto

prima che gli ecclesiastici argomentassero che il potere assoluto sulla terra era stato affidato da Dio alla Chiesa per mantenere il potere spirituale e delegare i sovrani ad esercitare il potere temporale. Naturalmente, la Chiesa si riservava il diritto di supervisionare, controllare ed intervenire in caso di abusi, specialmente nei confronti della Chiesa stessa.

A conferma di ciò, lo Scammacca riporta le giustificazioni che Enrico usa per modificare le leggi:

[ENRICO]	Il pontefice sommo ha, per sue carte, fatto intendere a me quel che gran tempo m'era già manifesto e conto innanzi. Com'erano fra i sacri a Dio ministri odii e discordie assai nel regno nostro e preghi dava a me ch'io gli volessi per ogni strada a buona pace indurre. Trovata l'ho, con ordinar che fine tutti avessero qui vostri giudici, né si desse più noia al pastor sommo. (III. 3)	275 280
----------	---	------------------------------------

In questo quadro, il *Tommaso in Londra* mette, appunto, in discussione la disubbidienza del Re Enrico alle leggi divine; Tommaso è determinato a opporsi:

[TOMMASO]	I termini che i padri antichi han posto, non torre. Solomon così ne insegna. Quel che fin qui da' suoi principi osserva la sposa di Gesù, non le si turbi. Lascia fare, o re mio, lascia i giudici de i ministri di Cristo ai lor preposti. (III. 3)	 325
-----------	---	-----------------

Tuttavia, il colmo della disubbidienza e dello sdegno nei confronti della Chiesa si raggiunse nel secolo XVI; la Chiesa si trovò del tutto indifesa; da un lato, il protestantesimo e dall'altro la Riforma anglicana non davano tregua alla Chiesa che, nel frattempo, doveva incessantemente affrontare i suoi nemici anche nel campo di battaglia.

Tutto ciò, dunque, coincise con la fondazione della Società di Gesù e le attività dei fedeli confratelli gesuiti erano indirizzate a sostenere la Chiesa e a recuperare l'egemonia di cui sempre aveva goduto. La tragedia dello Scammacca identifica la causa

della ribellione contro il Papa nella superbia, arroganza ed ignoranza dei nemici della Chiesa.

ENRICO P.	Non è servo di Dio che al re contrasta, a cui prestar comanda obediencia. (IV. 3)	280
-----------	--	-----

6.5 Altre tematiche

Fin dall'inizio, lo scopo principale dei gesuiti fu di istruire i giovani e di divulgare i loro ideali tra la gioventù, possibilmente della nobiltà ma anche dell'alta borghesia. Le rappresentazioni gesuitiche servivano in modo eccezionale a tale proposito; da un lato conducevano i giovani studenti a una vita lontana dai mali e dai vizi; dall'altro lato educavano alla fede gli spettatori. Così, in un primo luogo, si realizzava lo scopo educativo e morale dei padri gesuiti; in un secondo luogo, lo spirito religioso e la fede cattolica si rafforzavano nel popolo.

Da questo punto di vista, siamo certi che il *Tommaso in Londra* ha adempito a pieno i propri doveri, secondo le idee morali dell'Autore. L'argomento, come ritiene D'Agata, è molto semplice (91). Il Poeta deve proteggere gli interessi della Chiesa, ma lo fa con tanta maestria che la tragedia di argomento "semplice" non diventa fredda e noiosa. Il messaggio per il fedele e lo spettatore è unico: la Chiesa deve essere libera per legge divina e chi insiste nel cambiare questa legge, "pecca di eresia" (D'Agata 91). Davanti alla legge divina, le motivazioni di Enrico, che riguardano la "ragion di stato", non sono accettabili:

[ENRICO]	Per grazia del gran Dio, per provvidenza, con la qual Ei l'ampio universo regge, re son de l'Inghilterra, io la mantengo. S'io Re, s'io son mantenitor di quella, metterla per camin tocca a me dunque di vera pace e tor quanti disturbi impediscono lei, sì che non possa mai conseguir felice stato in terra. (III. 3)	215 220
----------	--	--------------------------------

oppure la “giustizia uguale per tutti”:

[ENRICO]	Conseguir questo egli è impossibil fatto, se con giustizia egual tutti gli eccessi non son puniti e s'ogni ancor possanza non vien tolta a ciascun di fare oltraggio e male altrui, per minaccioso editto, e per castigo a qualunqu'uom che pecca, o sia del clero, o cavaliere, o fante. pertanto a me, cui Dio diè in man lo scettro, tocca il far legge ed eseguirla in fatto, secondo che l'uom trasgressor si merta. Che dunque ebbe di mal quel mio proposto. (III. 3)	225 230
----------	--	--

La “giustizia”, dunque, è tra i temi principali della tragedia:

[ENRICO]	A i miei rubbelli, ancor che sian mio sangue, non perdon'io la meritata morte. (V. 1)	90
----------	--	----

Avevamo indicato altrove che una delle particolarità delle opere dello Scammacca è appunto rendere il teatro sacro umano, semplice e comprensibile per lo spettatore e, al tempo stesso, educarlo con valori fondamentali per l'uomo. Così, quasi in ogni scena, troviamo temi molto accessibili, come:

1) il rispetto, e l'amore per il genitore:

ENRICO F.	Due cose a palesarlo or mi fan forza. L'obbedienza al padre e mio monarca, e quella che l'amor mi dà speranza, e fammi omai vedere, il suo profitto. (IV. 3)	85
-----------	---	----

e ancora:

ENRICO F.	Voglia la grazia tua qual era avante redintegrare il caro e buon maestro, che dopo te in amore egli è il secondo dentro 'l mio cor. [...] (IV. 3)	180
-----------	--	-----

2) l'amore per il proprio Re e la patria:

[TOMMASO]	Dopo Dio, ch'esser deve al petto impresso sopra quantunque a l'uomo è caro al mondo, tu sei, principe illustre, il degno obietto d'ogni amor, che la tua virtù, l'acceso tuo zelo, tua pietà nel cor m'accende, d'ogni mia servitù, d'ogn'atto fido ch'io far potessi e d'ogni riverenza. (I.5)	535
-----------	---	-----

3) l'amore e rispetto per il maestro:

ENRICO F.	Qual mai lingua ritrar, qual può concetto con la cosa adeguarsi, io quanto sia di grazie debitore a te maestro, che le renda col cor, col dir, co' fatti? (II. 5)	355
-----------	--	-----

Lo Scammacca, inoltre, a ogni passo ricorda allo spettatore che Dio viene prima di chiunque e qualsiasi cosa. Per il Signore bisogna sacrificarsi e non temere niente e nessuno, come evidente dalla seguente discussione tra il Re e il Principe Enrico, tratti dall'Atto IV, Scena III:

ENRICO F.	Quand'egli dà comandamenti giusti, giust'è che sia ubbidito e Dio 'l comanda	
ENRICO P.	Che ingiustizia è la mia, cercar del regno la pace ch'è de la giustizia figlia?	
ENRICO F.	Padre e signor, quel ch'è di Dio t'usurpi; intatto ei vuol lo lasci a i Suoi ministri.	285
ENRICO P.	Mi ti dai per aperto omai rubbello, già fatto tal d'obediente figlio.	
ENRICO F.	Or più che mai son tuo ché a te parente desio l'eterno bene e tel procaccio.	290
	[...]	
ENRICO F.	Il Re del Cielo il cui voler prepongo come conviene, al tuo, grande ha possanza per tormi di tua mano e pormi in salvo.	305

Eppure, il Re, triste e deluso a causa della discussione con il figlio e del conseguente castigo, prega Dio perché sia Lui a rivelargli la via giusta:

ENRICO	Per sua prova talor, perché più cresca ne l'innocenza, a l'uom Dio buon li manda. Per tanto, o sia che'l ciel punir mi voglia, o mi voglia provar, certo è bisogno, con somma attenzion vi ponga io mente. A far ben ciò l'aita vostro io chieggi.	330
	Sollevate da terra il mio intelletto con umil preci e con devoto canto; fate che Dio pregato il ver mi mostri. (IV.4)	335

NOTA FILOLOGICA

7.1 *Il Tommaso in Londra, descrizione dei testimoni*

L'unica edizione delle opere di Ortensio Scammacca porta il titolo di *Delle Tragedie sacre e morali* ed è stata pubblicata a Palermo, da editori vari, tra il 1632 e il 1648. Segue la descrizione bibliografica e sommaria dei quattordici tomi conservati presso la Biblioteca Centrale della Regione di Sicilia; per le opere contenute in ogni volume si rimanda al prospetto nel capitolo V.ii.

- 1) Tomo I – [*Delle tragedie sacre e morali*] senza copertina né frontespizio. Lettera dedicatoria (a Francesco Scammacca e Falcone) di D. Martino La Farina, datata Palermo 20 Marzo 1632.
- 2) Tomo II – *Delle tragedie sacre e morali*. Raccolte dal signor abbate D. Martino La Farina col discorso della tragedia. In Palermo, per Gio. Battista Maringo, 1633. Lettera dedicatoria (ai sigg. D. Blasco e C. Carlo Scammac[c]a) di D. Martino La Farina, datata Palermo 3 Gennaio 1633.
- 3) Tomo III – *Delle tragedie sacre e morali*. Raccolto e dedicato dal Sig. Abbate Don Martino La Farina al M. Illustre Sig.re il Sig.r Don Mario Della Valle. In Palermo per Gio. Batta. Maringo 1633. Lettera dedicatoria datata Palermo 5 Febbraio 1633.
- 4) Tomo IV – *Delle tragedie sacre e morali*. Raccolto e dedicato dal Sig. Abbate Don Martino La Farina al Molto Ill.e Signore il Signor Don Mario Della Valle. In Palermo per Gio. Batta. Maringo, 1633. Lettera dedicatoria datata Palermo 5 Marzo 1633.
- 5) Tomo V – [*Delle tragedie sacre e morali*] senza copertina né frontespizio. Lettera dedicatoria (a D. Cesare della Valle) di D. Martino La Farina, datata Palermo 22 Aprile 1633. Il volume include: a) “Avvertimento d’uno intendente intorno al modo di rappresentare questa Tragedie, e tutte l’altre che sono a comporsi regolatamente”; b) “Prologo fuor della Tragedia da porsi innanzi a tutte quelle, che sono nel Tomo Quinto. [La tragedia di se stessa ragiona]”.
- 6) Tomo VI – *Delle tragedie sacre e morali*. Raccolto dal Sig. Abbate Don Martino La Farina al Senato dela Cita di Lentino. Tomo VI. In Palermo per

Gio. Battista Maringo 1633. Lettera dedicatoria datata Palermo 30 Luglio 1633. Nel margine basso alla prima pagina della dedicatoria, vi è scritto a mano: “ex dono P. Ortensij Scammacca”.

- 7) Tomo VII – *Delle tragedie sacre e morali*. Raccolte dal Sig. Abbate Don Martino La Farina. Tomo VII. Dedicato alli Molto Illus.mi Signori Patritio e Giurati della Gratiss.ma Città di Calatagirone. Mancano i dati concernenti la stampa (città, editore, anno). Lettera dedicatoria datata Palermo 25 Luglio 1633. Nel margine basso alla prima pagina della dedicatoria, vi è scritto a mano: “ex dono P. Ortensij Scammacca”.
- 8) Tomo VIII – *Delle tragedie sacre, e morali*. Raccolte per lo M. R. Dottor D. Pietro Ragusa Protonotario Apostolico. Tomo Ottavo. In Palermo, per Pietro Coppola MDCXXXI.¹ Lettera dedicatoria (a di D. Gio. Battista Landolina) di Pietro Ragusa, datata Palermo 15 Giugno 1638. La dedicatoria è preceduta da una autopresentazione dello Scammacca in greco (si veda capitolo V.i).
- 9) Tomo IX – *Delle tragedie sacre e morali*. Raccolte dal Signore Abbate D. Martino La Farina, Tomo Nono. In Palermo, per il Rosselli, 1639. Co’ Licenza de’ Superiori. Lettera dedicatoria (ai Giurati della città di Termine) di Girolamo Rosselli, datata Palermo 22 Agosto 1639.
- 10) Tomo X – *Delle tragedie sacre e morali* del Molto Reverendo P. Hortensio Scammacca della Compagnia di Giesù Lentinese. Il Decimo Tomo. Dedicato al Signore Don Giovanni Buon’Anno e Colonna, Cavaliere Siracusano, degnissimo d’eterna memoria, e gran mecenate delle belle lettere. In Palermo, per Nicolò Bua, e Michele Portanova, MDCXLIV. Lettera dedicatoria di Leodegario d’Arezzo, datata Palermo 8 Marzo 1644. Il volume include un “Prologo fuor della Tragedia”.
- 11) Tomo XI – *Delle tragedie sacre e morali* del Molto Reverendo P. Hortensio Scammacca della Compagnia di Giesù Lentinese. Tomo Undecimo. Al Sig. D. Bernardo Amato. In Palermo, per Pietro Coppola 1645. Lettera dedicatoria (a Don Bernardo Amato) di di Don Filadelfo Mugnòs datata Palermo 7 Giugno

¹ Si tratta molto probabilmente di errore, visto che il tomo nono è stato pubblicato nel 1639. Si presume che la data corretta di pubblicazione sia il 1638, anno anche della lettera dedicatoria.

1645. A pagina 5 della dedicatoria il Mugnòs elenca le 46 opere dello Scammacca. Il volume include “Il discorso del Signor Filadelfo Mugnos Contra coloro che dicono essersi ritrovata un arte nuova di compor tragedie”.
- 12) Tomo XII – *Delle tragedie sacre e morali* del Molto Reverendo P. Hortensio Scammacca della Compagnia di Giesù Lentinese. Tomo Duodecimo. Postumo. In Palermo, Per Decio Cirillo, 1648. Con licenza de’ Superiori. Lettera dedicatoria (a Don Antonio Bicchet) di D. Filadelfo Mugnòs, datata Palermo 20 Agosto 1648.
 - 13) Tomo XIII – *Delle tragedie sacre e morali* del Molto Reverendo P. Hortensio Scammacca della Compagnia di Giesù Lentinese. Tomo decimo terzo. Postumo. In Palermo, Per il Bua, e Portanova, 1648. Senza lettera dedicatoria.
 - 14) Tomo XIV – *Delle tragedie sacre e morali* del Molto Reverendo P. Hortensio Scammacca della Compagnia di Giesù Lentinese. Tomo Decimoquarto Postumo. In Palermo, per Decio Cirillo. 1648. Con licenza de’ Superiori. Lettera dedicatoria (a Don Pompeo Interlandi e Don Scipione Scarlata) di Francesco Mugnòs, senza data.

La prima ed unica edizione del *Tommaso in Londra* fa parte del volume dodicesimo della suddetta edizione, uscito a Palermo nel 1648 per i tipi di Decio Cirillo. In questo volume sono contenute anche altre due tragedie dello Scammacca: *Il Thomaso in Conturbia* ed *Il Thomaso Moro*. Dell’intero tomo dodicesimo abbiamo trovato solo una copia, presso Biblioteca Nazionale della Regione Siciliana di Palermo, di cui siamo riusciti ad ottenere una copia digitale. Il volume misura 95 mm x 150 mm e consta pagine viii [non numerate] e 288. Ecco la descrizione:

[pagina i] – DELLE / TRAGEDIE / SACRE E MORALI. Scritto a in alto a destra 3.14.A.88, che è molto probabilmente un vecchio numero di collocazione.

[pagina ii] – bianca

[pagina iii, frontespizio del tomo XII] – DELLE / TRAGEDIE / SACRE E MORALI / DEL MOLTO REV. / PADRE HORTENSIO / SCAMMACCA./ Della Compagnia di GIESV Lentinese. / *Tomo Duodecimo / Postumo.* / [fregio con stemma della compagnia di Gesù] IN PALERMO, Per Decio Cirillo. 1648./ *Con Licenza de' Superiori.*

Scritto a mano, tra la parola “Postumo” e il fregio: “Biblioteca Collegii Panormitani Soc. Jesu”. Accanto al fregio la prima metà il bollo della Biblioteca del Collegio. In basso a sinistra, in fondo alla pagina, scritto a mano: “B.6”; sulla stessa riga, ma verso destra: “XXIV.A.20.”.

[Pagina iv] – bianca

[Pagine v-viii] – lettera dedicatoria che riportiamo nella sua interezza. Eccetto per la parte iniziale, riprodotta come nell’originale, per la dedicatoria abbiamo usato la trascrizione interpretativa, usando i criteri di trascrizione adottati per il testo della tragedia scammacchiana.

Al Reverendiss. Sig. e Padrone / sempre osservandissimo / Il Dottor / DON ANTONIO BICCHETT / Canonico Tesoriero della Catre- /dale della Città d’Agrigento, e / dell’Illu- / striss. Monsignore Vescovo d’Agrigento / D. FRANCESCO TRAINA

Le vaghe e dilettevoli tragedie del nostro nuovo Euripide P. Hortensio Scammacca della sacra Compagnia di Gesù, essendo state ammirate non solo nella nostra famosa Italia, madre delle virtù, ma eziandio dalle barbare nazioni, non buoni arbitri della virtù tragica, hanno spronato gl’animi virtuosi acciocché

gl'ultimi parti lasciati dopo la sua morte sotto la loro tutela uscissero alla luce delle stampe con quel grido c'hanno meritato gli altri. Il mondo giudice del bene e del male, quando volesse con l'occhio della prudenza giudicare, (direbbe) che nessuno si è avanzato al segno d'aguagliar a' saggi componimenti dei tragici poeti Sofocle ed Euripide fuor che il R. P. Hortensio Scammacca, il quale ha richiamato dall'oscare tombe l'arte e l'ordine tragico viziati da' capricciosi ingegni non molto accorti del nostro secolo, sotto scusa che gli animi si compiacciano molto delle varietà e nuove invenzioni, sdegnati di sempre vedere un'azione. A questo capriccio formatamente s'ha risposto nell'undecimo tomo delle tragedie e chi legge quel discorso smaltirà gli umori che corrono violenti a far nelle menti umane e varie sconci effetti. L'eccellenza del nostro divino Poeta e l'utilità che partoriscono le sue opre agli umani intelletti m'han costretto che esca sotto il nome e tutela di Vs. Reverendiss. questo duodecimo tomo delle sue tragedie, il quale in due azzioni rappresenta la vita e successi del glorioso martire S. Thomaso Arcivescovo di Cantuaria, Gran Cancelliero del Regno d'Inghilterra della nobilissima casa Bicchet, della cui grandezza, trattando Uberto Mireo nella sua Geografia Ecclesiastica (dice): *Osseria Provincia, seu Comitatus Hiberniae, una cum Comitatu Ormundiae, et Comitatu Palatino Typeranae spectat ad familiam Becchectorum qui sunt ex stirpe S. Thomae Cantuariensis.*

La crudele persecuzione del quale ch'ebbe sotto il Re Inglese Henrico fu cagione che la sua famiglia Bicchet si trasferisse in Sicilia sotto la tutela della Regina Margarita, moglie del Re mal Guglielmo, da cui discende VS. Reverendiss., che se ben lei gode d'esser parto di sì chiara famiglia, quanto maggiormente della parentela d'un sì glorioso S. Martire, la quale fa invidia ad ogni mondana corona, ragionevole sia che Vs. Reverendiss. riceva questo suo glorioso parente con quella stima ch'obbliga la virtù di un tanto gran santo le cui passioni si veggono al vivo scolpite co 'l lodato pennello del nostro divino Poeta, splendore non solamente della Sicilia, ma di tutta Europa, mercè la sua dottrina e santità di vita; compiaciasi dunque Vs. Reverendiss. d'onorar le sue virtù e gl'affetti della mia servitù che si onora sempre dei Suoi favori. e b. l. m. [baciamo le mani] Palermo 20 d'agosto 1648.

Di VS. Reverendiss.

Affetionatiss. Servidore,
D. Filadelfo Mugnòs.

[Pagine 1-109] – *Il Thomaso in Londra*, di cui riportiamo qui solo il frontespizio:

IL THOMASO / IN LONDRA / TRAGEDIA / DEL P. HORTENSIO /
SCAMMACCA / della Compagnia di Giesu / Lentinense prima del duodecimo /

TOMO QUARANTESIMA / Settima in ordine dell'altre. / [fregio] / IN
PALERMO / Per Decio Cirillo. 1646² / *Con licenza de' Superiori*.

[Pagine 110-111] – mancano, molto probabilmente sono pagine bianche

[Pagina 112] – bianca

[Pagine 113-184] – *Il Thomaso in Conturbia*

IL THOMASO / IN CONTURBIA / TRAGEDIA SACRA. / Del molto
Reverendo / P. HORTENSIO SCAMMACCA / della Compagnia di Giesù /
Lentinense. / Terza del duodecimo Tomo trentesima / nona³ nell'ordine dell'artre
[sic!].

[Pagine 185-288] – *Il Thomaso Moro*

IL THOMASO / MORO / TRAGEDIA SACRA. / Del molto Reverendo / P.
HORTENSIO SCAMMACCA / della Compagnia di Giesù / Lentinense. / Quarta
del duodecimo Tomo trentesima⁴ / nona nell'ordine dell'altre.

Contrariamente a quanto avviene negli altri tomi delle tragedie dello Scammacca,
questo volume non ha una *errata corrige*.

Del *Tommaso in Londra* siamo riusciti a reperire due copie; la prima nel volume
appena descritto (Biblioteca Nazionale della Regione Siciliana); la seconda, su microfilm,
presso la Thomas Fisher Rarebook Library, University of Toronto. Riportiamo qui di
seguito una più dettagliata descrizione della copia cartacea:

² Questa data è diversa da quella indicata nel frontespizio per l'intero tomo 14 delle *Tragedie sacre e morali*.

³ L'opera è identificata come la 39^a delle tragedie dello Scammacca, come lo è anche il *Tommaso Moro*, il cui frontespizio segue immediatamente dopo nel nostro testo. Il *Tommaso in Londra* è stata identificata come la 47^a delle tragedie del lentinense. In vista di questa discrepanza, non ci è possibile identificare se lo Scammacca abbia in realtà scritto la tragedia sul martirio di Becket prima di quella del suo esilio.

⁴ Si veda la nota precedente.

[Pagina 1] *Il Thomaso in Londra*, frontespizio (si veda sopra per la sua descrizione).

[Pagina 2] – bianca

[Pagina 3] – ARGOMENTO / DEL THOMASO / in Londra.

Al testo dell'argomento segue, in fondo alla pagina, un fregio.

[Pagina 4] – LE PERSONE / DELL'ATTIONE.

[Pagine 5—28] – ATTO PRIMO. L'atto si chiude con il Coro che recita il Giro (12 versi), Rigiuro (12 versi), Stanza (15 versi).

[Pagine 28-56] – ATTO SECONDO. A pagina 31, il richiamo indica erroneamente “Atto Primo”. L'atto si chiude con il Coro che recita il Giro Primo (6 versi), Rigiuro Primo (6 versi), Stanza Prima (7 versi), Giro Secondo (6 versi), Rigiuro Secondo (6 versi), Stanza Seconda (7 versi).

[Pagine 56-76] – ATTO TERZO. L'atto si chiude con il Coro che recita il Giro Primo (11 versi), Rigiuro Primo (11 versi), Stanza Prima (7 versi), Giro Secondo (11 versi), Rigiuro Secondo (11 versi), Stanza Seconda (7 versi).

[Pagine 76-91] – ATTO QUARTO. L'atto si chiude con il Coro che recita il Giro Primo (11 versi), Rigiuro Primo (11 versi), Stanza Prima (9 versi), Giro Secondo (11 versi), Rigiuro Secondo (11 versi), Stanza Seconda (9 versi).

[Pagine 76-91] – ATTO QUARTO. L'atto si chiude con il Coro e il suo Giro (12 versi), Rigiuro (2 versi), Stanza (15 versi).

[Pagine 91-109] – ATTO QUINTO. L'atto si chiude con il Coro (4 versi).

Come indicato prima, una copia microfilmica del *Tommaso in Londra* è disponibile alla Thomas Fisher Rarebook Library, University of Toronto. La Thomas Fisher Library

conferma di non aver a disposizione l'edizione cartacea del volume. Ecco la descrizione tratta dai cataloghi della biblioteca:

Scammacca, Ortensio, 1562-1648. *Delle tragedie sacre e morali*. Palermo, G.B. Maringo, 1648. mfm 00022 Book Rare Book Collection.

Il microfilm riproduce la copia appena descritta della Biblioteca Nazionale della Regione Siciliana, come confermano le scritte a mano e i numeri di collocazioni. In questa edizione microfilmica mancano le pagine 84-85, mentre gli scatti fotografici in diversi casi non riflettono l'ordine del numero delle pagine. Da notare l'incorretta catalogazione per quanto riguarda l'editore del volume: in effetti, G.B. Maringo è l'editore dei volumi 3,4 e 6, mentre il volume dodicesimo è uscito per i tipi di Decio Cirillo.

7.2 Il testo-base

Come testo base, abbiamo usato la copia disponibile presso la Biblioteca Nazionale della Regione Siciliana. Tuttavia, ci siamo serviti anche della copia in microfilm presso la Robarts in quei casi in cui la legatura del volume rendeva illegibile le parole finali del verso. Lo stato di conservazione del volume è ottimo; ottimo è anche lo stato di leggibilità del testo, eccezion fatta per il problema poco prima menzionato circa la legatura.

La presente edizione critica include anche la lettera dedicatoria dell'intero volume dodicesimo del Mugnòs; il destinatario della dedicatoria è D. Francesco Traina, vescovo d'Agrigento da lui riconosciuto come discendente della famiglia Bicchet (Becket) in Sicilia.

7.3 Criteri di trascrizione

Nel corso del lavoro ecdotico ci hanno fatto costantemente da guida i seguenti volumi: *Manuale di Filologia Italiana* di Armando Balduino e *Breve Storia della Lingua Italiana* di Bruno Migliorini e Ignazio Baldelli. Per poter meglio decidere quale prassi filologica adottare per la presente edizione critica, abbiamo consultato anche diverse edizioni critiche di opere teatrali di autori contemporanei allo Scammacca, tra cui: *Il Rubeno. Ilarotragedia satiro pastorale* di Mario Bettini, a cura di Denise Aricò; il *Teatro* di Giovan Battista della Porta, a cura di Raffaele Sirri; le *Tragedie* di Federico Della Valle, a cura di Andrea Gareffi. Ci sono stati estremamente utili anche i criteri filologici adottati da Domenica Donzelli per l'unica edizione critica di un'opera dello Scammacca, il *Tommaso in Conturbia*. Infine, abbiamo fatto costante ricorso al *Vocabolario degli accademici della Crusca* per un controllo sistematico di vocaboli poco comuni ed ormai non più usati nell'italiano moderno.

Nella preparazione di questa edizione critica siamo stati guidati da due principi fondamentali che potrebbero sembrare, in apparenza contraddittori: 1) la fedeltà al testo originale della tragedia, nel rispetto dello stile dell'autore e della lingua del tempo; 2) l'agevolazione della lettura della tragedia, tramite necessari e mirati ammodernamenti grafici e di punteggiatura.

a) Segni e suoni grafici

Abbiamo trascritto, secondo l'uso moderno, la *v* avente valore vocalico con la *u* (*utile*, *uscissero*, *un*), mentre abbiamo, sostituito la *u* avente valore consonantico all'interno delle parole con la *v* (*servitù*, *favori*, *arcivescovo*).

Abbiamo provveduto a sciogliere il simbolo tironiano & con *e* (davanti a consonante) oppure *ed* (davanti a vocale); similmente, la congiunzione latina *et* è stata regolarmente trascritto con *ed*.

Abbiamo anche eliminato la *h* etimologica sia iniziale che intermedia (*hueui/avevi*, *hvomo/uomo*, *honore/onore*, *hospite/ospite*, *hoggi/oggi* *anchor/ancor* *choro/coro*. *monarcha/monarca*, *Christo/Cristo*, *lethargo/letargo*).

Abbiamo ammodernato con *z* la *t* intervocalica, anche se il suo uso è sistematico nel testo dello Scammacca. Abbiamo quindi trascritto *anunziare* invece di *anuntiare*;

invenzioni a posto di *inventioni*; *azione* invece di *attione*; quindi *vizio*, *nazioni*, *negozio*, *giustizia*, *silenzio*.

Nella trascrizione delle consonanti scempie o raddoppiate, in mancanza degli indispensabili accertamenti, ci siamo di regola astenuti da interventi regolarizzatori, conservando le varie oscillazioni fonetiche: *eseguir/eseguir*, *commun/comune*, *invitto/invito*.

Si sono rispettate le scelte ortografiche, anche per quanto riguarda altre oscillazioni di morfologia pronominale, verbale, ecc. come in *egli/ei*, *prenze/prence*, *istesso/stesso*.

Abbiamo introdotto la *i* diacritica dopo il nesso *gl*: *figlo/figlio*, *periglo/periglio*. Abbiamo eliminata la *i* in *Giesù*, in quanto essa rappresenta solo un fatto grafico e non influisce mai sul numero delle sillabe del verso. Sono state sciolte possibili confusioni causate dal tipico uso seicentesco di *f* ed *s*: *fia/sia*. Sono stati mantenuti i plurali in *ii* in parole come *proprii*, *beneficii*, *varii*, *principii*.

b) Divisione delle parole

Per quanto riguarda forme unite o divise di congiunzioni e di avverbi (*là su*, *la suso*): regna incertezza nelle abitudini dell'autore e del suo tempo. Si sono quindi rispettate le oscillazioni anche perché alcune forme come *più tosto/piuttosto*, *di anzi/dinnazi*, *e pur/eppur* potrebbero dar adito ad equivoci. Abbiamo conservato la grafia della particella negativa *ned'egli* avente valore di *né egli*, nell'unico caso in cui essa appare (IV.3:241).

c) Accentazione

L'uso dell'accento è stato uniformato secondo l'uso moderno, eliminandolo in forme quali *hò*, *hà*, *hài*, *fà*, *quì*, *ò*, *à*, *sù* (preposizione). Lo abbiamo mantenuto o restaurato su *sì* quando ha un valore affermativo o equivale alla particella comparativa *così*. Abbiamo trascritto, come indicato nel prospetto che segue, alcune forme apocopate

o monosillabi, alquanto comuni nel testo dello Scammacca, che possono avere più di una valenza:⁵

de' = [egli] deve	fé = [egli] fece	vo = [io] vado
dèi = [gli] dei	fé = [la] fede	vo' = [io] voglio
dèi = [tu] devi	féi = [io] feci	vòi = [tu] vuoi
dèn = [essi] devono	fo = [io] faccio	
diè = [egli] diede	i' = io	

Particolare attenzione ha richiesto la particella *che*, vista le sue diverse funzioni nel discorso; si è provveduto all'accentazione solo in caso di preciso e incontrovertibile valore causale, mentre è rimasta stata inaccentata nel caso che abbia – o ammetta – un valore concessivo o di pronome relativo.

Abbiamo contrassegnato con l'accento le parole in cui esso ha funzione distintiva (*giudici/giudici*, *benefici/benefici*). Per esigenza di verso, abbiamo introdotto in alcuni casi la dieresi (*scièntia*, *perdiziòn*, *presunziòn*, *sapièntia*).

d) Elisione, apocope ed aferesi

Alcuni interventi sono stati necessari per contrassegnare con regolarità sia il fenomeno dell'elisione che quello dell'apocope. A causa del costante e complesso uso dei due fenomeni si è preferito non intervenire, rispettando l'uso grafico dell'autore. Pertanto abbiamo lasciato fedelmente l'apostrofo anche in casi più o meno singolari come *c'ha'*, *ch'io.*, *ch'ell'è*, *da' baroni*, *gl'aspri*, *contr'ogni*, *ogn'[h]uomo*, *avenut'[h]oggi*, ecc. Si è invece intervenuti in casi estremamente lontani dalle convenzioni odierne, come *ben'io* (trascritto con *ben io*), *ritrovar'hauessi* [*ritrovar avessi*], *vn'huõ* [*un uom*], *tal'è* [*tal è*], ecc. Sono stati conservati i casi di aferesi in *e 'l*, *che 'l*.

e) Preposizioni articolate

Abbiamo badato a non alterare arbitrariamente la divisione e il legamento delle preposizioni articolate: *da l'ira*, *co' pugnì*, *co' calci*, *co' fatti*. Siamo invece intervenuti in

⁵ La trascrizione delle parole nel prospetto varia da un editore all'altro, da una edizione critica all'altra, da un dizionario all'altro. Per questo motivo, abbiamo preferito uniformare come indicato, basandoci su ricerche da noi effettuate nel *Vocabolario della Crusca* e su un controllo delle forme arcaiche o meno indicate nel *Vocabolario della lingua italiana* di Nicola Zingarelli.

casi del tipo *al'incontro*, *al'huomo*, *al'assemblea*, trascritti con *a l'incontro*, *a l'uomo*, *a l'assemblea*.

f) Abbreviazioni

Abbiamo sciolto le frequentissime abbreviazioni, in quanto non rappresentano che una scelta del tipografo: *tāta/tanta*, *nō bē/non ben*, *cōuiē/convien*, *annūtia/annunzia*, *evīdēza/evidenza*, *quātūque/quantunque*, *cōpagni/compagni*, *hāno/hanno*, *lūgo/lungo*. Abbiamo invece mantenuto le abbreviazioni nei titoli.

g) Uso delle maiuscole

Per l'uso delle maiuscole, estesissimo nel testo scammacchiano come pure nella prassi seicentesca, abbiamo seguito, con estrema coerenza e rigidità, i criteri moderni più restrittivi. Abbiamo pertanto abolito l'uso delle maiuscole all'inizio di ogni verso e in qualsiasi altro uso puramente meccanico, privo di significato effettivo o non giustificato da criteri grammaticali.

Il *cursum honorum* (re, monarca, principe, pastore, ecc.) è stato reso in minuscolo, tranne in quei casi di preciso ed incontrovertibile valore antonomastico. Abbiamo trascritto sempre con la maiuscola la parola *Siniscalco* quando usato come nome proprio del personaggio della tragedia, mentre abbiamo usato la minuscola per il quei pochi casi in cui la parola viene usata come nome comune. Hanno ricevuto la maiuscola le parole Dio/Iddio/Cristo, qualsiasi altro appellativo (Rege, Padre) o parte del discorso a loro riferiti (Tu, Lui, Suo).

h) Nomi dei personaggi

Seguendo i criteri moderni descritti precedentemente, abbiamo eliminato la *h* etimologica (che in alcuni casi potrebbe essere riflettere la grafia inglese) nei nomi dei personaggi, trascrivendo quindi *Tommaso*, *Enrico*, *Teobaldo*, *Coro*. Tuttavia, contrariamente a quanto enunciato prima, siamo intervenuti sulla geminazione o degeminazione consonantica per *Thomaso* e *Ruberto/Rubberto*. Abbiamo adottato le forme *Tommaso* e *Ruberto*: secondo noi, non si ha alcun vantaggio nel riprodurre tali

forme come nella copia seicentesca, in quanto si rischia di scambiare per un fenomeno fonetico quella che era invece una caratteristica puramente grafica.

i) Interpunzione

Norma costante del nostro lavoro è stata di conservare il più possibile l'interpunzione originaria usata dallo Scammacca. Tuttavia, abbiamo ritenuto opportuno riportare delle modifiche secondo delle moderne convenzioni, dove la pronta intelligenza del testo lo richiedesse. Siamo intervenuti sulla virgolatura puramente meccanica. Anche nel nostro caso vale il discorso fatto dalla Donzelli per l'edizione critica del *Tommaso in Conturbia*, che parla di “uno stile estremamente elaborato, rispondente al gusto di un secentismo raffinato e pedante, per cui il costrutto risulta contorto a tal punto da rendere difficile la stessa interpretazione logica del discorso.” (34). Anche noi, come la Donzelli, abbiamo cercato di “rispettare quasi integralmente le regole di una retorica e di una stilistica, oltre che di un linguaggio, che per essere peculiari di un'epoca e di costume letterario, costituiscono uno dei principali elementi di interesse del testo” (34). Anche nel nostro caso, come per l'edizione critica della Donzelli, qualche passo è sicuramente oscuro da interpretare.

j) Criteri editoriali

Per facilitare la consultazione della tragedia, abbiamo introdotto la numerazione delle scene, tra l'altro già precedute dall'elenco dei personaggi. Abbiamo anche numerato i versi, iniziando da uno all'inizio di ogni atto. Per il giro, rigiro, stanza alla fine di ogni atto, abbiamo iniziato la numerazione da uno. Abbiamo riorganizzato quei versi composti da diverse unità, in modo da mostrare anche visivamente che essi sono degli endecasillabi, come nel seguente esempio tratto dalla scena prima del secondo atto:

CORO Qual servizio al Re fatto or sì lo spinge
a far lor tai carezze?

MESSO Egli assai giusto
apprende e così è in ver. Come da questi
coglie frutti di spirto e vita eterna,
così convien, che da lui colgan'essi

i frutti temporal, le pie accoglienze
e di lauto convito anco diporto.
Ma lasciatemi andar.

CORO Rimetti alquanto
de la fretta, che fai.

MESSO Signor, no'l posso. 25
Per darmi poscia pace, or pace fuggo.

Per maggiore chiarezza, abbiamo deciso di sciogliere le abbreviazioni dei nomi dei personaggi all'inizio di ogni loro battuta. Per la scena terza del quarto atto, seguendo il testo base, abbiamo distinto le battute del Re Enrico da quelle del Principe Enrico usando Enrico P. [Enrico padre] ed Enrico F. [Enrico Figlio].

IL TOMMASO

IN LONDRA

Tragedia
Del P. Ortensio Scammacca
della Compagnia di Gesù
lentinense

ARGOMENTO

DEL TOMMASO IN LONDRA.

Enrico, re d'Inghilterra, volendo in un parlamento del regno far confermare alquante leggi fatte da lui contro la libertà ecclesiastica e avendo niuno de' prelati ardire di opporseli incontra, solo Tommaso, arcivescovo di Conturbia e primate d'Inghilterra, gli stette contradicendo a fronte; per lo che caduto in disgrazia fu dall'irato re in parole e in fatti assai maltrattato e posto in prigione. Similmente Enrico, figlio di lui, per aver voluto difendere Tommaso, il quale gli era stato maestro di costumi, fu dal padre, fortemente sdegnato, villaneggiato e incarcerato; e amendue riserbati a crudi castighi, ma da S. Giorgio, protettore dell'Anglia, furono liberati; ed essi se n'andarono dal regno in volontario esilio.

LE PERSONE
DELL'AZIONE SONO LE INFRASCritte

Ruberto
Osvaldo
Capitano della guardia del re
Enrico Re
Tommaso
Coro
Messo
Siniscalco
Messo secondo
Volseo
Enrico, figlio del Re
Riccardo
Marcello
Lucio
S. Giorgio

L'azione fu fatta in Londra, dove il palagio reale si finge esser la scena.

*Il Coro è di pretoriani, guardia del Re.
Il prologo lo fa Ruberto.*

ATTO PRIMO

[SCENA I]
Ruberto, Osvaldo

Versi sciolti

RUBERTO	O di Livia mia figlia unico obietto di legittimo amor, ben io conobbi che, qui venendo, a ritrovar t'avessi. Ma fa' che 'l tuo buon socero conosca perché così per tempo, a pena quando manda l'autor del dì l'aurora bella a nunziare il suo nascente raggio, ti fai vedere in queste regie porte.	5
OSVALDO	Socero, anzi mio padre, io sempre fui di tal parer, che d'accortezza ha laude, che gl'importanti affari assai con arte debbonsi maneggiar. Questa, fra gli altri comandamenti suoi, sovente inculca ch'osservar con gran studio il tempo dessi opportuno al negozio, infin che venga.	10 15
	E venuto ch'egli è, convien s'afferri con l'una e l'altra man, né gir si lasci, scioccamente aspettando i suoi ritorni. Tu sai come spogliato or mi ritrovo del patrimonio mio non poca parte, com'è nel vero, a grande oltraggio e torto, da cui sperare aiuto era più giusto.	20
	Al Re, come ben sai, feci ricorso, ragion chiedendo; e egli iersera udito che m'ebbe, assai mostrommi amico il volto e disse che stamane era per farmi giustizia, le ragioni in prima udendo de l'avversario; e perciò qui son mosso a tanto affar ben vigilante e desto, perch'io nel maggior uopo a me non manchi.	25 30
RUBERTO	Figlio, il tutto sapea di quanto hai detto. Nel tempo che dormir per mia vecchiezza non mi si dava, a questo iva pensando su le noiose piume in questa notte. M'è paruto di darti un tal consiglio, che lodar lo mi dei, se ben vi pensi.	35

OSVALDO	De la tua mente, in gravi affari e molti versata infino a questa, in che sei giunto, estrema età da la viril robusta, altro che sapienza io non aspetto.	40
RUBERTO	Impresa assai difficile, assai colma di periglio t'hai preso, o mio Osvaldo, de la quale a ritrarti io ti conforto.	
OSVALDO	Meraviglia mi fai così sentendo, socero mio; né fia, mi cessi questa, se la cagion di tal sentir non mostri.	45
RUBERTO	Aversario hai nel piato un uom che santo e stimato da tutti e tal è in fatto. Caro al Re, ch'onorato ha sopra quanti e prelati e baroni accoglie il regno, le dignità maggiori in lui locando. Con tai mal si combatte, avenga fosse la ragion nosco, il che né pur confesso, peroch'ell'è de la contraria parte. Pertanto, o caro pegno, al mio consiglio attienti accortamente e quella impresa, che d'infame vergona è madre, lascia.	50 55
OSVALDO	Come ell'è di vergogna infame origo mostrami, o padre. Il mio, di che mi spoglia, cerco di ricovrare e già m'accorgo che per destro camin, sia lode a Cristo, il negozio s'è messo e lieti indici mostran fin glorioso al mio disegno. Ier sera il Re con favorevol fronte m'accolse, esposi a lui la mia domanda, mi comandò stamane a se venissi per aver favorevole risposta. Perché dal cominciato or vuoi mi resti? Né di ragion son povero, anzi parmi che, contra'l tuo parer, di quella abbondo.	60 65 70
RUBERTO	Facilmente l'amor ch'ha di se stesso, inganna l'uom. Talora, o figlio, occorre che l'occhio acuto a veder quel ch'è dritto negli altri, in sé no 'l veda e s'abbarbagli, ma sia tua la ragion del che devresti in forse star, com'io son fermo e certo,	75

che tua non sia, pur dèi pensar che quinci
 ti possono avvenir non pochi affanni.
 La buona fama tua pon certo a rischio
 di farsi rea. Mormoreran le genti 80
 che con un santo a litigar t'attacchi,
 del qual per averato ogn'uomo afferma
 che de l'altrui vuol nulla, e dona e sparge
 a' poveri, quant'ha. Di più non scorgi
 che la grazia appo 'l Re, che i tuoi servigi 85
 t'han raccolto in molt'anni, in un momento,
 di perderla t'esponi a gran periglio,
 perseguendo colui, ch'ei stima tanto
 e degno il fa del suo reale albergo.
 Tu sai, ch'a l'assemblea ch'ei fa del regno 90
 dei prelati e baroni, a lui, che prima
 sollevò al sommo onor fra i sacri a Cristo
 pontefici, e primate il fece e donno,
 ha conferito ancor quest'altro, o figlio,
 di farlo ospite suo. T'è forse ascosto 95
 com'egli de gli onor per ogni altezza
 salir l'ha fatto, infin che forse aggiunto
 al sommo, che dar può, tranne il suo scettro?
 Prima da Teobaldo a sé lo trasse
 e di sacro ministro ei si compiacque 100
 farlo suo cancelliero; io non m'allungo
 a mostrar, quest'onor sia quale e quanto,
 che ben lo sai. Poi dignità v'aggiunse
 di somma stima e pari a lei fidanza.
 Non credo, ch'abbia l'uom pensier più dolce, 105
 cura più diletta, amor più ardente,
 che procurar del bene ai propri pegni.
 E ciò tu troverai, quanto più ascendi,
 fin ch'a la maestà real ti fermi.
 Tutt'i lor figli a gran cura hanno i regi, 110
 ma de i lor primogeniti il pensiero
 quanto in lor sia, non è sermon che incarni.
 Tutta in Enrico Principe del grande
 Enrico Re la cura i dì, le notti 115
 posa e sta fissa, accioché tal divenga,
 per magisterio eccelso entro ne l'alma,
 che l'universo aver nel suo governo
 sia lieve impresa a lui, picciolo incarco.
 Ei, per aver suo figlio un ben cotanto, 120
 non ad altr'uom che al gran Tommaso intese
 di darlo per discepolo e per figlio.
 In quest'ufficio eletto, ei tal portosi

Partomi, perché altrove andar convienmi.

OSVALDO	La scorta tua, ch'è Dio, ti scorga i passi; scorga anco la mia impresa a fin secondo, la qual stimo assai giusta, a i miei parenti dando il vanto e l'onor, che lor dar debbo, d'anime giuste e timorate e sante.	170
---------	---	-----

[SCENA II]

Oswaldo, Capitan della guardia

OSVALDO	Apre già il chiaro dì le regie porte. E la guardia del Re qui fuor sì mostra. Salute al cavalier, cui tanto degna l'alto Monarca e 'n lui confida tanto, ch'a la sua fede il corpo suo commette.	175
---------	--	-----

CAPITAN	Salute qual mi dai, tal la ti rendo, onorato barone, e caldo affetto ch'a i tuoi servigi il mio voler fa pronto.	180
---------	--	-----

OSVALDO	Grazie a la cortesia, che tanto ferve nel tuo cor gentilissimo, in cui lieta, più che in ogn'altro, ama di far sua stanza, per la benignità con che mi sguarda, il nostro Re mi comandò ch'io fossi stamane a sé, per compimento darmi di giustizia in mio torto, il qual m'ha fatto chi padre esser doveva a me benigno, or favor mi faresti a lui condurmi.	185 190
---------	---	------------------------------------

CAPITAN	Cose maggior per tuo servizio, intendi, ch'io pronto sono a far, non che sì lieve, sì facile, ch'a me fatti'hai, dimanda. Ma d'introdurti al Re non fa bisogno. Sta per uscir. Suol'ei per suo diporto de la grata stagion, che ai monti ha tolto il rigor de le nevi, e dato alle erbe la bellezza de i fiori e alle piante, sull'ora mattutina, entro di farsi nel suo giardin, che coltivar tal volta degn di' propria man, per pascere l'occhio de la verdura, e per donar col canto	195 200
---------	---	--

de gli augelletti, e mormorio de l'onde,
 a l'udito gratissimo diletto.
 Così suol rilevar lo spirto oppresso 205
 da le cure, ch'aver sogliono i regi.
 Si che senza partir, se qui l'attendi,
 tosto il vedrai; con agio i tuoi bisogni
 espor gli puoi, ché volentier t'ascolta,
 com altre volte far, mi sono accorto. 210
 Ed ecco ei, con l'uscir, mio dir conferma.

[SCENA III]

Oswaldo, Enrico

OSVALDO	Venuto son conforme al tuo precetto, giustissima Corona, a por dinanzi al retto arbitrio tuo, quant'ho di giusto contra il fatto ingiustissimo a me spoglio 215 de l'aver mio, da chi doveva mostrarsi padre e pastor, per quel sacro incarco c'ha di pascere i figli a sé commessi dal padre e dal pastor di tutta gente.	215
ENRICO	Risovviemmi, Oswaldo, iersera averti mandato a casa tua con tal speranza. Onde giust'è ch'io tal promessa adempi, antepoendo quella a' miei sollazzi. Tosto a l'ospite mio vada messaggio. Da mia parte, un di voi dica, qui venga 225 per affrontarsi al mio cospetto innanzi con questo mio baron d'onor ben degno, per omai fine imporsi al suo litigio. Non ti turbar che 'l tuo avversario or'abbia nomato ospite mio; ben' io confesso 230 essermi caro; a me però più cara e la giustizia e lei più riverisco. Ma dimmi, quel poder che per me cerchi di riaver, non fu per lite fatta e per data sentenza a te già tolto? 235	235
OSVALDO	Gli avvocati di lui sepper con arte e sottigliezza interpretar le leggi, tal che fer sua ragion parer più giusta. Ed a l'incontro i miei, che di scienza	

e d'ingegno manchevoli, a gran pena, 240
ed assai pochi in mio favor raccolsi,
perché i migliori a sé prim'egli trasse.
La mia ragione a' giudici dicendo,
fecero comparir di sorte inferma.
A dirne il ver, cosa è di pianto degna 245
che in questa età si trattano i giudici
in guisa tal, che non il vero e' l giusto,
ma la menzogna e l'ingiustizia vince,
di chi le leggi acutamente sanno
torcere in lor favor per lor male arti, 250
facendo contra 'l vero arme i sofismi.
Per questo, o giusto Re, fo a te ricorso,
perché a la verità tu l'occhio affissi
de l'intelletto e non t'abbagli al lustro
di maligna eloquenza e acuto ingegno, 255
che la ragione a chi vuol dona e toglie.
Ma già ne viene a cui mandasti il messo
per comparir dinanzi al tuo cospetto
a dar ragion, se' l può, del fatto spoglio.

[SCENA IV]

Enrico, Tommaso, Osvaldo

ENRICO	Tommaso ospite mio, non ben sopporto che in mia presenza alcun di te si lagni, sia di lui la querela o vera o falsa. Per ciò giusto mi par che questi avendo ricevuto da te, com'egli afferma, oltraggio tal, ch'offeso assai ne resta, ascolti innanzi a me come ti purghi, e se ingiusta calunnia io trovo apposta a l'innocenza tua, silenzio impongo a l'ingiusta querela, e gli minaccio castigo convenevole al delitto. Ma se verace esser l'accusa scorgo, convien gli soddisfacci al fatto oltraggio, restituendo a lui quel che gli hai tolto.	260 265 270
TOMMASO	Prontissimo ecco sono, o pio Monarca, a dar ragion di quanto è per me fatto a qualunque persona, e più se questa illustre sia per nobiltà di sangue,	275

	e molto più se dal mio re di farlo ne la presenza sua vengo richiesto.	
ENRICO	Dunque la tua querela, o mio vassallo, libero esponi e non temer, che sia, per far grazia ad altrui, tolto a te il giusto. Mia parola real prendine in pegno. Ma ricordati dèi, di quel c'hai detto voler da me, ch'al solo ver m'affissi, le legal sottigliezze itene in bando. Perch'io ciò faccia ben, da te ricerco che quant'hai di ragione, a parte a parte, facci a me divisando manifesto.	280 285
OSVALDO	Così farò, Re mio.	
ENRICO	Tu pur, Tommaso, de l'istessa maniera a le proposte ragioni di costui, vo' che rispondi.	290
TOMMASO	Di gran voglia il farò, perché conosco quella essere la via, che senza fallo a veder, ne conduce il vero aperto.	295
OSVALDO	Dunque così parlando, a te mi volgo, o pastor di Conturbia, e pria sappi ch'al sacerdozio io riverenza porto. Ma il ver non tacerò per tal rispetto. Tu per favor del nostro alto Monarca de la Britannia al primo tron salisti, onde primo pastor sei qui de l'alme. Di tal pastor l'ufficio ogn'uom conosce. Questo è pascere la gregge a se commessa de le parole pria di vita eterna, poi del vitto terren, quand'è bisogno. E darle anco del suo talora è giusto. E se di latte e lana ella dà il frutto, grata a lui per la guardia e fidi uffici, egli è dever di ciò restar contento. La pelle scorticarle e de le carni far pasto suo non è di buon pastore; ma di lupo rapace è proprio questo. M'hai scorticato e de la mia sostanza impinguato ti sei, sostanza a l'uomo e l'aver suo, pell'anco onde si veste.	300 305 310 315

	da un grave e mortifero letargo che chiude gli occhi lor per non più aprirsi, se non quando il faran l'eterne fiamme. Tali fur tuoi maggiori e tu, mio figlio, se la pietà, se l'alma provvidenza, che'l tuo bene e i suoi poveri riguarda, non curasse per me d' farti desto, saresti entrato a non veder più luce, de i padri tuoi ne l'empia e rea propago condannata a gli orror penosi eterni. Vengo ora a dimostrarti inferma e falsa quella ragione, in che tu fai gran forza, come i miei sacri antecessori unquanco non tentaro di far, quel c'ho già fatto. Ardisco dir, ne segua odio al mio detto, che per la verità son stretto a dirlo. D'intrepido valor mancaro alquanto, valor, ch'a pochi il Re del Ciel comparte. Deve il sacro pastor costante apporsi A l'umana potenza, allor che ardisce usurpare e far suoi gli aver di Cristo.	365 370 375 380
OSVALDO	Creder vogl'io, che solo a te, fra tanti predecessori tuoi di Dio buon servi, fu prestato valor dal Re de' Regi? Tu sol campion di Lui sei franco invito? Tu sol ripien di zelo? A te fu solo impresa tal dal Redentor commessa? Perir gli zelatori e chi 'n cor hanno di mantener, quanto mai diero al mondo a le chiese di bene i gran monarchi? Tu sol conservator, tu sol di quanto han perduto di ben sai far racquisto? Altri non fur pastori e non saranno pien di timor di Dio, di zelo santo, di fare e di patir, per Cristo pronti, ogni impresa a lui cara, ogni periglio? In te morrà il valor, come in te nacque? Né fuor che in te, mai si vedrà, ne vide? Ma certo a me no'l persuadi, io penso, che in Cantuaria innanzi a te fur molti prelati di valor ripieni e santi. E pur, quel che non fai, s'astener tutti di fare a i miei maggior sì fatto oltraggio. Peroché fur da lor visti per fermo giusti posseditor de' propri campi.	385 390 395 400 405

TOMMASO	I' t'ho lasciato dir con mia gran pace e sollazzarti in parolette e ciancie, che di forte ragion sostanza han nulla. Ma or, di queste tue niente curando delicie di parole, al ver m'attengo e quel dirò, pero ché forza ha somma.	410
	Io so che negli archivi, in cui riposte le date bolle son co' lor sigilli, veduto ho ben di quel castello e campo ch'usurpar i tuoi primi, empi e ingiusti,	415
	il dato privilegio in aurea bolla, nel quale si contien del pio monarca la fatta donazione. [Ina] ¹ fu quello che dotò di quel ben la chiesa nostra, quando prima il Dio vero Anglia conobbe.	420
	Come poi trasferito a i tuoi maggiori, e di sacrato a Dio profan sia fatto, per nessuno strumento è manifesto. S'arroege a ciò, che quello alienarsi non poteva, se ciò non fosse scorto	425
	d'utilità maggiore al sacro albergo di Dio, ch'è la sua chiesa, intervenendo l'autorità di Piero e del Re nostro. Il che né fu, né tu mostrar potesti A i giudici, in quel dì che dier sentenza.	430
OSVALDO	Chi potea, cose antiche e scure tanto far venire a la luce? Il tempo, e quelle varie mutazion che seco apporta, distruggon le memorie. Or quest'avvenne ne la compra, che fecero del campo gli antepassati miei, che, come il sangue illustre, ebber così la mente giusta. Ma tu, mio buon prelato a cui decente cosa è di tutti aver pensier benigni, perché d'infamia rea sì gli condanni?	435
	Perché tal macchia apponi al mio cristallo? Perché il buon nome, a cui non ponno a fronte star le molte ricchezze, a i miei sì guasti?	440
TOMMASO ²	Non io, non io, figliuolo! se' l guastar elli col pigliar, col tener la data a Cristo	445

¹ Non siamo riusciti a risolvere questa *crux*.

² Nel testo base questa battuta è erroneamente attribuita ad Enrico.

- facoltà d'alme pie, tolta da l'empie;
 tolta a sì gran chiarezza, a sì gran torto
 che memoria del furto anco non langue
 de i nobili e plebei va per le bocche
 l'ingiuria fatta al santo ovil di Cristo. 450
 E di viltà condannano e di peggio,
 d'infame trascuraggine i pastori,
 che in pace sopportar l'infame spoglio
 e negligenti a rincuorarlo poscia.
- OSVALDO Padre, sia pur così com'hai tu detto, 455
 che perché il possa, io contraddir non voglio
 a quel che tanto asseverante affermi.
 Ma dèi per tutto ciò por mente a questo:
 esser di padre e di pastor benigno
 mantener le antichissime famiglie 460
 de la sua chiesa, e lunghe farle e salve
 da la rovina, a la qual son propinque,
 quando il mantenimento a lor vien manco.
 Che fia di me meschin spogliato e casso
 del patrimonio mio? Che de' miei figli? 465
 Che di mia nobiltà, che mal s'accoppia
 con povertà, ch'al'apparir suo fugge?
 Se pastor mio sei tu, perché non pasci?
 Con fame perché vuoi mi stringa a lotta?
 I figliuoli anco miei non son pupilli, 470
 non è la mia moglie vedova afflitta,
 s'io padre, s'io marito or per te caggio?
 Se il lor sostentamento a me vien tolto?
- TOMMASO Compassion tu nel mio petto agogni 475
 di mettere, e così certo faresti
 s'io lo stato in che sei ben non sapessi.
 Oltre a quel che, non tuo, mal possedevi,
 d'ampia ancor facoltà so ben che abbondi,
 la quale in dote sua, quando a te venne
 dal padre, t'arrecò tua ricca donna. 480
 E dal socero ancor maggior n'aspetti,
 che lascerà morendo a la sua figlia
 unica e a i figliuol da lei prodotti.
 Quel ben non tuo, ma consacrato a Cristo,
 che mal tu possedevi, era la tarma 485
 che quanto avevi, era per roder tutto.
 Sì ché gran ben ti féi, che mal conosci,
 a dilivrarti, o figlio, e farti sgombro
 di soma tal, che mal premeati, a certa

	perdizion di te, di tua famiglia. Ora i miei poverelli, i quali a fatto di ben son privi e di miserie carichi, respirano e, a Gesù grazie rendendo, del patrimonio suo lor vitto fanno.	490
ENRICO	In favor tuo, Tommaso almo pastore, mi grida la ragion per entro l'alma e dice apertamente esser tua tutta. Perciò, Osvaldo, in Dio t'acqueta e lascia a Cristo il suo, ch'a i poveri comparte. E perché ciò con tuo compiacimento facci e dal core ogni amarezza sgombri, ti darò del mio erario eguale un prezzo, che ricompensa fia di quel che tolto t'ha, per lo tuo miglior, l'uom che'l conosce, l'uom che pover ti fa per farti ricco.	495 500 505
OSVALDO	Grazie al mio Re che tanta il petto accoglie liberal gentilezza, onde a servirlo d'eterno nodo il fido servo avince.	
ENRICO	Vanne e come mio messo annunzia a tutti i primi del mio regno accolti in Londra, ch'oggi principio all'assemblea darassi, la qual, per ben comun del nostro regno, per la pubblica pace e osservanza, fassi de l'alme leggi e nuove e prische.	510
OSVALDO	O mia felicità, che' l mio monarca Me, per suo amor, di tanto officio degna; vommene ad eseguir quant'ei m'ha imposto.	515

[SCENA V]

Enrico, Tommaso

ENRICO	Oggi, Tommaso, ad evidenza hai scorto quant'io de i ben de la magion di Cristo, contra gli usurpator di quei, m'invoglio. Quanto a quel poi che a i benefici tocca e favor fatti a te per tuo buon merto, quanto a la grazia in che mi stai, non parlo. La stima che di te mai sempre ho fatto	520
--------	--	-----

	cosa è palese ancora appo ogni gente.	525
TOMMASO	Se ciò non conoscessi, o mio gran prenze, e se con sommo studio io non cercassi corrispondente al tuo benigno affetto di farmi in voglia e in opra, assai ben degno sarei di tua disgrazia e di quell'anco la cui merce cotanto al mio Re piaccio, e d'esser fra gl'ingrati il primo posto. Dopo Dio, ch'esser deve al petto impresso sopra quantunque a l'uomo è caro al mondo, tu sei, principe illustre, il degno obietto d'ogni amor, che la tua virtù, l'acceso tuo zelo, tua pietà nel cor m'accende, d'ogni mia servitù, d'ogn'atto fido ch'io far potessi e d'ogni riverenza. E che ciò sia così, cercato ho sempre mostrare in fatto e tu pur l'hai ben visto.	530 535 540
ENRICO	Veduto ho ben l'animo tuo da l'opre che cospirato hai meco al buon governo. Ma perché pervenuto è a me di fresco cosa fatta da i tuoi che i miei vassalli assai perturba e mal se ne bisbiglia, Cantuarua di più per suoi legati mandati a me se ne querela a lagna; del vero, qual si fosse, io stando in forse, da tua verace bocca amo d'udirlo, che mal conviensi a regi ambe le orecchie a i primi informator dar tutte aperte. Ma chiuder l'una e riserbarla agli altri, che vegno poscia, è d'alme accorte e saggie. M'han questi ambasciatori e le lor carte fatto saper duo troppo enormi eccessi che duo chierici han fatto a te soggetti. L'un regular, che del collegio sacro la sostanza ave in cura, a i miei ministri, che la real giustizia hanno in lor destra, s'oppose con armati, e fé vergogna, col baston minacciandoli e facendo ne gissen via, per non patir più torti. L'altro chierico ardio più farsi avanti, commettendo omicidio. Or da te voglio sapere il ver de l'uno e l'altro fatto.	545 550 555 560 565
TOMMASO	Se appresso mi fu intatta e sacrosanta	

	la verità mai sempre, e di lei conto feci, qual le si de' con ogni gente trattando, or quanto più convienmi quella 570 col mio principe usar, quand'ei dimanda. E se il mentire è brutto vizio al vulgo, a i pastor che sarà, che posto ha Cristo di ben fare e ben dire a gli altri esempio? Vero, o Re, quant'hai detto essere confesso. 575 Ma puniti gli rei severamente stati già son de l'uno e l'altro fallo. Il regolar quel disonor ch'egli ebbe a minacciare altrui, provò in se stesso, toccato ignudi gli omeri con verghe. 580 L'altro, perché la vita altrui di torre iracondo ebbe ardir, pagato ha 'l fio del suo grave delitto, avendo io tolto la vita a lui, nel modo pur che ponno conforme i sacri canoni tor quella 585 de le chiese i prelati: a lui sentenza di civil morte diedi; in cieco chiostro l'ho chiuso e fei murar di più la porta. Per angusta finestra angusto vitto gli si dà, mentre alberga in lui lo spirto. 590 Con sì lungo morir morte punisco. Perdasi 'l corpo, accioché scampi l'alma.
ENRICO	Ma vedi' l mal che' l pio castigo apporta. I chierici sicura esser veggendo la vita lor, né per qualunque eccesso 595 di castigo mortal poter punirsi, contra'l popolo assai fansi insolenti, scortesì, ingiuriosi, agri, e superbi. Temenza che gli affreni assai lieve hanno. Dicon: se uccido il mio nemico, in pena 600 morte non avrò certo, avrò prigionie, che a lungo andar, pregando, a me fia tolta. Quinci a l'orecchie mie da' miei vassalli venuti son giustissimi lamenti. E pregan me che medicina porga 605 al mal del popol mio, che troppo cresce.
TOMMASO	Monarca mio, per tua gran sapienza intendi e fai, ché gran zizania sparge fra' l popolo e fra 'l clero il gran tiranno, che invidia porta a gli uomini, e vuol quelli, 610 com'egli è, condannati ai fuochi eterni.

	Ventila co' suoi mantici le fiamme fra lor de l'odio, acciò ch'indi ne sorga fra 'l vulgo incauto e che non ben discerne dal falso il ver de l'anime la peste, l'eresia dico e tutto' l mal, che poscia a i miseri mortali induce quella. Conspiriamo ambeduo, principe eccelso, contra Satan; pace e amor si ponga fra i tuoi soggetti e i sacri a Dio ministri.	615 620
ENRICO	Tanta cura e pensier di ciò mi piglio che i prelati e i signor primi del regno a l'assemblea chiamar per ciò mi piacque. Spero che ne uscirà felice effetto. Il gran Dio de la pace, il qual mai sempre interviene a i pensier de l'alme saggie, qualor sono in senato insieme accolti, a buon fin condurà nostri consigli.	625
TOMMASO	Cerchian di lui la gloria, a sommo sforzo vediam qual ella sia; dal far noi questo auguro al regno i prosperi successi.	630
ENRICO	Per farmi entro' l giardin qui fuor ne venni invitandomi 'l sol, quando comparve nel balcon d'oriente, a l'opre belle de la natura, quelle ancor che l'arte per dotte man d'artefici v'ha giunte. Ma gli affar trattenuto in questa piazza m'han tanto, che già l'ora a tal diletto opportuna è trascorsa, e già m'invita a i sacrați misteri il maggior tempio, nel qual ci adunerem, poiché del Figlio fia l'ostia offerta al genitore eterno, per veder del ben pubblico e del regno procurare il pacifico e' l tranquillo. Tu primate presiedi ai capi accolti de le chiese di Dio; così mio figlio de i baroni del regno il primo onore, come vicario mio, convien ch'ottenga. Tu primier sacerdote al sacro altare a dare a Dio pacifico olocausto fra i ministri di lui giust'è che ascendi.	635 640 645 650
TOMMASO	Così farò ché 'n mia provincia è Londra. Il pastor d'Eboraco, in Anglia nostra	

- per avere il suo tron gli onor secondi,
ch'io gli preceda in ciò, sarà contento. 655
- ENRICO Sù dunque, o capitan da me proposto
a i miei pretorian, di lor restando
parte con te, qui a ben guardar rimanti.
L'altra ne venga meco. A lei prepongo
il mio prelato egli sarà per oggi 660
la mia guardia fedele e la mia scorta.
- TOMMASO Di là su, mio signor, l'aiuto attendi
ché per fermo verrà, s'è il tuo cor volto
a cercar del tuo Dio la gloria e'l vanto.

CORO

Giro

Vide in alto levato il pensier mio,
su le celesti sfere
locato in solio d'or puro e perfetto
del padre eterno Dio
l'infinito sapere, 5
unica prole eguale

nata al suo genitor, parto felice
d'immenso e fecondissimo intelletto.
Questa a l'alate schiere
de la gente immortale, 10
che lei circonda, e gran splendor n'elice,
udii dar voci in sentimento tale.

Rigiro

O più vicina a me cara famiglia,
godo comunicarti i miei splendori.
Ne' solo io in te qua sù fo 'l mio soggiorno, 15
ma d'aver là giù pure
amo, a chi parta i degni miei favori.
Evvi chi, come voi, mi sta d'intorno,

chi studio pone e 'l ver diletto piglia
de le mie intelligenti creature, 20
con godersi di me, costui gli amori

miei tira a sé, sia in corpo o spirito ignudo,
 se d'amar suo fattor si riconsiglia,
 l'amo anch'io, dal mio amor nessuno escludo.

Stanza

Ove son congregati nel mio nome, 25
 quivi intervengo e fo che giuste leggi
 pongano a' regni e come
 son di cor giusto e di voleri egreggi,

per tor, non per impor gravose some, 30
 così fo grazie a lor, che obediienti
 siano a' prescritti loro
 le volontà de le soggette genti.

Tanto in celeste eterno concistoro
 udii parlar la sapienza eterna.
 Che nel suo nome unito 35
 sia di tanti baron la ragunanza
 lei preghiamo umilmente e gloria e vita
 abbia in somma abbondanza,
 chi per lei costituito or noi governa.

ATTO SECONDO

[SCENA I]

Coro, Messo

Versi sciolti

CORO	Vien con passo festivo e lieto volto un corteggiano, a creder mio, dal tempio. Deh, cortese garzon, di dir ti piaccia, perché 'l sappiam che buon annunzio apporti.	
MESSO	Signor, non m'impedite e se vi sembra scortese il mio parlare, onde abbia biasmo, la debita ed esatta diligenza ch'adopro ne' real comandamenti, sì mi scusi appo voi, c'abbia anco laude. Vo in fretta al siniscalco a dir da parte del Re che ponga tosto in apparecchio un splendido convito entro' l giardino, per ivi accorre ed onorare alquanti degni prelati, e fra costoro il primo sia' l pastor di Conturbia, a lui sì caro, che d'onor l'ha colmato in tutti gli anni.	5 10 15
CORO	Qual servizio al Re fatto or sì lo spinge a far lor tai carezze?	
MESSO	Egli assai giusto apprende e così è in ver. Come da questi coglie frutti di spirto e vita eterna, così convien, che da lui colgan'essi i frutti temporal, le pie accoglienze e di lauto convito anco diporto. Ma lasciatemi andar.	20
CORO	Rimetti alquanto de la fretta, che fai.	
MESSO	Signor, no'l posso. Per darmi poscia pace, or pace fuggo.	25
CORO	Ecco vien già colui, ch'ansioso cerchi.	

[SCENA II]

Siniscalco, Messo. Coro.

SINISCALCO Me ricerca costui?

MESSO Signor mio caro,
 dal Re mandato a te dal tempio io vengo,
 per farti quel ch'ei ti comanda, conto. 30
 Vuol facci apparecchiare per lieta festa
 un prandio entro'l giardin lauto e solenne
 di sua real magnificenza degno,
 d'ogni copia ripieno e d'esquisite
 vivande in vari condimenti acconcie, 35
 in lavorati e preziosi vasi
 d'oro e d'argento a convivanti esposte,
 de i vin di Creta il generoso e dolce
 più di quanti vi sian, vuol che si ponga,
 cavato fuor da le sue regie volte. 40
 Così accarezza quei che degni estima
 de le carezze sue l'alto Monarca.
 Tanto, o gran siniscalco, ei per me Messo
 ti manda a dire, e vuol per te sia fatto.

SINISCALCO Per me si vuol con somma diligenza, 45
 quanto il Re mi comanda, in opra porre.
 Ben sospettai, quando venirti vidi,
 ch'a nunziarmi un grave affar venissi
 e per tanto a saperlo a te ne corsi.
 Prendo da voi commiato e vommen'entro 50
 per darmi tutto ad eseguir l'imposto.
 Quanta sofficienza in petto ascondo,
 oggi uscir tutta fuor convien ch'io faccia,
 perché 'l principe mio contento resti
 del mio servire e me ne lodi e pregi. 55
 Restate in pace; al ben operar mi parto.

[SCENA III]

Coro, Messo

CORO Or che ti sei del tuo dever disciolto,
 mio corteggian, non gravi a te narrarci
 la cagion perché solo il re accarezza

	i prelati del regno. I signor'anco deve onorar, ché son d'onor ben degni.	60
MESSO	Pria ch' a narrar mi dia quant'io nel tempio far vidi da i prelati e dal Monarca, vo' nel vostro dubbiar farvi abbastanza. E il nostro re, più che spiegar si possa, d'accorta gentilezza e gran prudenza ne l'onorar gli strani e i suoi vassalli, i suoi prelati, i suoi baroni, i fanti. Ciascun secondo il grado, il genio, il merito accarezza e onora e fa contento. Oggi l'ordine sacro in mensa accoglie, diman la nobiltate, o un altro giorno, che pare a lui; fanno i suoi modi accorti resti appagato ogni uom, nessun s'offenda.	65 70
CORO	Tu dici' l ver; ma come in fertil campo produttor di buon'erbe anco interviene ch'alcuna ne produca e in lui si scorga velenosa e mortifera fra quelle che sonvi salutifere e benigne, così nel nostro re (fidato parlo con persona fidata), anco fra tante regie virtù, la sperienza mostra ch'un vizio opposto al buon governo regna. L'iracundia in lui può, che si gl'infosca talor la mente e la ragion, ch'un altro parer lo fa, da sé diverso o quanto!	75 80 85
MESSO	Ma di ciò non parliam, ché ben l'assorbe l'ampio stuol de' suoi doni e grazie belle che ne la sua persona han degno albergo. Spirto in tutto perfetto indarno in terra si va cercando, in ciel la sù si cerchi.	90
CORO	Ben n'ammonisci; abbiám pur noi l'istesso tuo sentimento: il voler anco il prenze d'ogni canto perfetto è voglia sciocca. Ma se nel nostro Re l'ira tal volta veder si fa, cert'ella è fuor di biasmo, che da zelo lodevole ha l'origo. Ma la promessa, o corteggiano, adempi e comincia a narrar quanto nel tempio fin qui s'è fatto e se colà vedesti presente a l'assemblea principio darsi.	95 100

Principio oggi sarà, crediam, di quella,
ma fine avrà dopo non pochi giorni,
ché di consiglio ha gran bisogno il regno.

MESSO	Poiché il Re mosso quinci, al sacro albergo	105
	si conferì quante fur quivi accolte	
	sacre e laiche persone, andarli in contro,	
	per farli quell'onor ch'al Re è decente.	
	Gradì l'ossequio e mostrò lieto volto,	
	risalutando i suoi, di quinci e quindi	110
	con riverenza inchini e salutanti.	
	Poi con lor tutti entrò a le sacre porte,	
	in suo trono real poiché locossi,	
	in tal maniera a' circostanti disse.	
	O chiamati da me, per ben di questo	115
	fedel mio regno, in cui la provvidenza	
	del sommo Re seder fammi al governo,	
	sapete ben, come convien, ch'ogn'opera,	
	per sortir lieto fin da tutti intento,	
	da Dio sia cominciata e in lui finisca.	120
	Pertanto prima in su l'altar l'Agnello,	
	che a tor discese ogni peccato al mondo,	
	al Padre s'offerisca, al Santo Spirto	
	in sacrificio; e sia quegli 'l ministro	
	che ne la prima sede in Anglia è posto.	125
	Gli altri poi sacerdoti a lui secondi	
	assistano al misterio e dian devote	
	preghere a Dio, che la sacrata offerta	
	ricevendo, salute e pace renda	
	e le vie nostre a gloria sua dirizzi.	130
	Mostrando alto saper, tanto a lor disse	
	l'accorto Re; fu data a lui risposta	
	da un per tutti e fu' quel ch'egli elesse	
	a la celebrità de l'ostia Santa.	
	Il qual così parlò: grazie noi tutti	135
	rendiamo al Redentor Dio vero Cristo,	
	che d'un Re zelator de l'opre giuste	
	provide a noi, che sì del ben s'invoglia	
	de' suoi soggetti e quei procura e cerca	
	per quella via, ch'è pia, sicura e certa.	140
	Onde conviene a noi sacri ministri	
	conferir nostro aiuto al pio suo sforzo.	
	E gliene diam fermissima promessa.	
	Così'l Primate al Re; quant'eran, gli altri	
	diero applauso col gesto al savio accento.	145
	Ciò detto, andar coloro a tor le vesti	

sacerdotali, a cui fu ciò commesso,
 le sacre vesti in sacrestia riposte.
 Tornar vestiti in bianchi lini anch'essi,
 ch'al primate deveano esser ministri 150
 nel sacrificio, a lui più ricche e degne
 recando ad or tessute e seta illustre.
 Di queste ei fu del sacro altare innanzi
 riccamente addobbato. Il Prenze in quella
 che a la messa devea principio darsi, 155
 de' ministri di Dio ben sodisfatto,
 per aver visto già lor caldi uffici,
 fe' cenno a me, che presso a sé ne gissi.
 Tosto a lui m'accostai, chinai 'l ginocchio,
 intento a quel che imporre a me volesse. 160
 Quel m'impose egli allor che voi presenti
 far mi vedeste. Altro non resta a dirvi.
 Ed ecco un altro viene uom de la corte
 dal tempio. Il rimanente ha costui scorto
 di quanto infin ad or cola s'è fatto. 165

[SCENA IV]

Secondo Messo, Coro

MESSO Vengo da quell'amore e fede spinto
 che porto a i valorosi miei compagni,
 qui restati a guardar la regia porta,
 acciocché da mia bocca abbian contezza
 de l'assemblea, per qual sentier s'è messa 170
 lubrico e tenebroso, e qual fraposta
 discordia il tutto mesce, infosca e turba,
 e cose anco peggior di far minaccia,
 se Dio per sua pietà non fassi incontra
 al nato mal, mentr'è nei suoi principi. 175

CORO Cose narrando vai del tutto a quelle,
 che speravam, contrarie, onde sì tosto
 tanta mutazion ch'or tu n'accenni?

MESSO Suole il proverbio dir: ch'usurpa il vulgo
 che dal suo bel mattin dimostra il giorno 180
 qual sarà in suo progresso infino al vespro
 di falsità la prova oggi 'l convince.
 Un altro al vero, appar, che più s'appressi,
 che dice, esser fra gli uomini la pace

	costante sì, com'è il seren d'inverno. Cominciò questo dì chiaro e tranquillo, per l'union, per quel sentir concorde ch'esser pareva del Re co' suoi vassalli; ma, in suo progresso, ecco mutato in tutto s'è in furioso e tempestoso il giorno, per disparer d'un solo. Egli è pur vero ch'ei sol val quanto e forse più de gli altri. Questi al voler del Re forte ripugna senza timore a di scoperta fronte.	185 190
CORO	Il tuo parlar confusamente involve Più cose, onde di tenebre ne ingombra. Se di piacerne e sodisfarne hai voglia, ponti a narrar con ordine il successo, lieto o tristo che sia, del gran consiglio.	195
MESSO	Così farò. Poiché al suo fin pervenne il sacrificio, e i sacerdoti e i primi signor del regno a luoghi lor fur posti, presedendo il primate a l'ordin sacro, ed a i baron del Re l'accorto figlio, da l'eccelso suo trono il gran Monarca propose alquanti capi, acciocché tutta l'assemblea gli fermasse a ben del regno. Questi per non tener dubbi e perplessi gli animi vostri, espongo in dir succinto. Il primo fu che al nostro Re toccasse punir nel regno suo tutti gli eccessi, fosser chierici o laici i delinquenti. L'altro, che de i prelati alcun non fosse che al vicario di Cristo, al capo, al prenze de' sacerdoti, in Roma, ov'ei governa la cattolica chiesa, andar potesse, senza sua facoltate a lui richiesta. Il terzo, che da i fatti qui giudici nel regio tribunale ad altro mai non fosse alcun che d'appellare ardisse, senza chiederne espressa a lui licenza. Questi ed altri, ch'a studio or io tralascio, capi per brevità, furon proposti da l'eloquente re, che tante addusse ragion con tanta forza e con tal arte, con sì beata copia a far parerli ragionevoli, e tai che senza quelli la salute del regno andrebbe a morte,	200 205 210 215 220 225

	che persuase i circostanti tutti.	
	La nobiltà con ambedue le braccia	230
	gli ricevette e ne fè lieto applauso.	
	La chieresia con fredda voglia alquanto	
	e tinta di rossor, pur vi concorse	
	per non mostrar che mente avea diversa	
	dal lor benefattor, capo e monarca,	235
	monarca nel politico governo,	
	ond'ei mosso farebbe a fiero sdegno.	
	Un solo fu, ma di cotale e tanta	
	autorità, come pur dianzi io dissi,	
	che di tutto il senato avea più pondo.	240
	Questi fu di Conturbia il pastor santo,	
	che né per perder grazia o farne acquisto	
	maggiore appo 'l suo prenze a lui benigno,	
	piegar si potè allora a dar consenso.	
	Se a voi verace storia io quinci innanzi	245
	sarò per dir o vi parrà mal finta,	
	degnà non già di fé, ma di disprezzo	
	non so; pur voglio dirvela, ché tosto	
	de le cose il progresso avanti gli occhi	
	la vi farà di più quella scienza	250
	che portate del Re, quant'ei si lascia	
	mal governar da l'ira, in cui gran possa	
	tien'ella, vi farà credibil quello	
	che incredibil per altro altrui parrebbe.	
CORO	Tosto per Dio fanne saper quel tanto,	255
	che per timor di non aver credenza,	
	stai 'n forse e di narrarlo non t'arrischi.	
MESSO	Con libertà incredibile e costanza	
	il primate del regno al suo Monarca	
	s'oppose in quei tre capi allor proposti.	260
	Di sommo pregiudizio, estremo danno	
	a la chiesa di Dio quelli esser disse,	
	a la sua libertà di aperta fronte	
	contrari e lei facean, contr'ogni legge	
	divina, umana in fin dai primi tempi	265
	che nacque, scritta entro le sacre carte	
	e confermata poi da i grandi Augusti,	
	di Regina ch'ell è, soggetta serva.	
	E quel che'l Re credeva utile al regno,	
	gli era sterminio e cruda e mortal peste,	270
	principio d'eresia, per cui distrutte	
	vengon le monarchie, deposti i regi.	

	Però che dove a Dio la fè si toglie, quivi a' principi ancor vien tolta quella. Dicea di più, che avenga ei fosse stretto da ingiusta violenza e empia possa, che minacciasse a sé tormenti e morte, non era mai per dar consentimento a sì dannose, a la magion di Cristo, al regno ed al Re stesso, inique voglie. Il Re sì fattamente a tal risposta s'accese, si scompose e tal divenne, qual i pittori ed i poeti fanno l'Eumenidi infernal, che più non parve esser quel che prim'era; in rabbia volto nulla di gravità, ritenne nulla di maestà, che sapienza dolce e modestia ne gli atti ha per compagna scacciate dal furor queste partirsi. Il minor strazio fur gl'aspri rimbrotti, le voci ingiuriose in viso ardente dette al Sacro Pastor, che, se a bifolchi dinanzi, erano pur villane ed aspre. Poco mancò che da l'ingiurie ed onte non trapassasse ad atti fieri e sconci; le mani adosso omai non gli ponesse, cader no 'l fosse, e pria co' pugnì e poscia co' calci no'l rendesse attrito e pesto. Fu da' prelati ebbro di sdegno e rabbia a pena rattenuto; a ciò pur giunse che volea, come a reo, come a rubello fosser le sacre man di fune avinte e, trascinato ei qui per suoi ministri, fosse rinchiuso in tenebroso chiostro. Ma se questo averrà, non posso dirvi. Dir posso ben, che facean sommo sforzo a distorlo di ciò gli accolti tutti e pastori e baroni al sacro tempio. Io per darvi notizia a voi son corso.	275 280 285 290 295 300 305
CORO	Quanto fia per pentirsi e qual vergogna di se stesso egli avrà, poiché la fiamma e 'l fervor de la rabbia in lui sia spento!	310
MESSO	In qualche parte egli è di scusa degno quell'uom, che d'esaltar tanto ancor ebbe, sì contrario mostrarsi, e sì protervo e pur gli altri mostrarsi esser contenti	315

d'acconsentire a lui ne' suoi propositi.

CORO	Anzi di qui poteva intender quelli spiacere a Dio che un grande amico, un santo ebbe ad orrore in su 'l primiero udirli.	320
	Gli adulatori a l'adulato a core solo han di dar qualunque sia diletto, ma l'amico a l'amico ama dicendo di far profitto e non dannoso gusto.	
	Ahi! quel che viene, appar, che sia drappello di ministri reali.	325

MESSO Ecco averarsi
quel di che vi diceva, aver temenza.
Prevalse l'ira ardente al buon consiglio.
Adducono il pastor sacro a Cristo
per chiuderlo in prigion; tien dietro a loro 330
correndo quasi, e per fatica ansando
Enrico il successor del padre al regno.
Vedrem che gli consigli, a che l'esorti
il discepolo grato al buon maestro.

[SCENA V]

Enrico principe, Tommaso, Coro

ENRICO F.	Fermate o là, fermate i vostri passi, o voi, che'l mio buon padre ite traendo in luogo ove serrarsi è assai indecente. A nessun modo è ben che ciò sia fatto, che'l padre e signor mio, per mio intervento, parte di sua severità rimette.	335 340
	E mi dà facoltà che, a lui parlando, cerchi di metter pace, è l primo amore ripor fra l'uno e l'altro mio parente. O di mia gioventù lubrica e frale da Dio data e dal padre unica scorta, poche mie voci udir non ti dispiaccia.	 345

TOMMASO Figlio e principe mio, di mie dottrine
e preghi a Dio soave e grato frutto,
le cui virtù dolce pensier mi danno,
e godo che locati al tuo buon colto 350
riuscir sì felici i miei travagli.
Dì quel che vuoi, ché volentieri t'ascolto.

ENRICO F. Qual mai lingua ritrar, qual può concetto
 con la cosa adeguarsi, io quanto sia
 di grazie debitore a te maestro, 355
 che le renda col cor, col dir, co' fatti?
 Tranne Dio, primo autor, ch'io riconosco
 d'ogni ben mio dator principio e fonte,
 tu sei quel mio benefattor, ch'affermo
 non aver par, ch'al padre anco antepongo. 360
 Questi è autor de la carne, onde s'ingombra
 lo spirito mio, direi, più che si veste;
 pur del don lo ringrazio, e 'l riverisco.
 Ma l'alma, ch'è di me più degna parte,
 opra è sola di Dio, sua espressa imago. 365
 Tu di questa i veraci abbellimenti,
 timor di Dio, saper, prudenza ed arti
 al regnar necessarie, a che m'ellesse
 l'eterno Amor, la somma Provvidenza,
 o maestro mio buon, tu sol mi desti, 370
 per quanto fui capace; e se ciò tutto
 mediocre in me veggio e non al sommo,
 il mio imperfetto è colpa, o spirito illustre
 atto a far cose eccelse in meglio ingegno.
 Pur io de' doni tuoi tanto mi pregio, 375
 che gli antepongo a quei, per cui felice
 mi stima e fortunato ogn'uomo al mondo.
 E 'l padre Re via più ringrazio e tengo
 per mio benefattor, ché tal maestro
 di costumi ebbe a darmi e d'opre sante, 380
 che per quel che mi diè come parente.
 Pensa or tu quanto grave è il mio cordoglio
 per l'impensato mal ch'è avenut'oggi;
 non dico a te, ché mal non cade al giusto
 e gode ancor dei ricevuti torti; 385
 ben dirò a me, che 'n me caduti sono
 gli oltraggi fatti a te dal gran Monarca,
 per cui mi doglio ancor che vincer tanto
 si lasciò dal furor, ch'a far proruppe
 a l'unto del Signor brutte vergogne. 390
 Ed al suo nome buon por tanta macchia
 che la sua maiestà molto diffalca,
 e 'l fa vil fra' mortali e fra gli eterni.
 Ahi temo che perduto, egli non abbia
 quella primiera grazia e quel buon merto 395
 del quale egli aveva appo Dio acquisto.
 Ma il fatto esser non fatto è cosa, certo,

	che far non può né pur l'Onnipotente. Corregger ben, sì ch'a buon fin riesca, solo Ei può; Lui preghiamo di far ciò degni aitando noi, per far con lui l'istesso. 400 Ed io per questo, o padre, a te son corso, del padre Re con buon consentimento, ché del suo error si va quasi accorgendo, per che rimedii al male, o alma saggia. 405 Io per l'amor, ch'a l'uno e a l'altro porto, angel di buona pace esser m'invoglio, per racconciar, quanto discordia ha guasto. Tu detta; il tuo dettame i' prendo e faccio.	
TOMMASO	Io de le ingiurie a me fatte e de l'onte, al mio buon Re largo perdon comparto. 410 Ma se di quel ch'a Cristo ei fare intende ed a la sposa Sua dannoso oltraggio, vuol mio consentimento, il vuole indarno. Le cose mie, la vita e l'esser tutto 415 gli lascio, ei come vuol di me disponga; a la sua violenza io non resisto. La gloria del mio Dio, ch'io sempre cerco in tutto quel che penso e dico e faccio, né può, né fia giammai ch'egli mi tolga. 420	
ENRICO F.	Ei si tien per offeso in strane tempre da te, sacro pastor, ché tutti avendo ne l'assemblea le volontà conformi al suo voler, che santo estima e giusto, tu, dal qual più d'ogn'altro avea speranza 425 di avere ossequio, aiuto in suoi disegni, conformità perfetta a le sue voglie, per favor tanti e grazie e benefici, onde sopra ciascun t'ha posto in alto, discrepante e restio sol ti sei mostro. 430	
TOMMASO	Offeso, se a pensar pon ben la mente, dir non si può da me; da me piuttosto aitato si conosca il mio Monarca. A torlo da ria strada usai 'l mio sforzo, opposto a lui ne' capi empì proposti. 435 Spesso chi t'accarezza adduce a morte. E tale aspro ti par, che vita apporta. Saggio è colui che questo e quel conosce, e fra l'adulatore e fra l'amico, sa, come entrambi son, far differenza. 440	

ENRICO F.	Dunque così senza dubitar condanni un re, tanti prelati in val d'abisso, Maestro? Al pensar tremo e inorridisco.	485
TOMMASO	Certo non io, che né il vorrei, né il posso, ma 'l giudice Gesù, gran Dio gli danna, per Sua sposa da lor già fatta ancella.	
ENRICO F.	Né t'ingegni di far riparo e schermo a tanto mal per la pietà, per quello cocente amor, che nel tuo petto alberga?	490
TOMMASO	Quando la frenesia tanto sormonta che l'uom, che ammorba, al medico s'aventa, questi assai fa se medesimo salva.	
ENRICO F.	Per la salute lor s'avincon forte con severa pietà sì fatti infermi, sì che né a sé, né male altrui far ponno.	495
TOMMASO	Ah figlio! Or qual è in me forza e potenza ch'impieghi a ciò? Sol Dio, virtute immensa, far lo potrebbe e Lui ne prego a farlo.	500
ENRICO F.	Veggiomi – ahi lasso me! – quasi costretto a tentar cose nuove e per salvezza de l'un, l'altro mio padre ire a periglio.	
TOMMASO	Chi di costor che fidi assai conosco al nostro Re non ti sarien compagni a sanar lui? Ma 'l tentereste indarno.	505
ENRICO F.	Così, medico pio, lasci 'l mio infermo per disperato e non ti s'appresenta qualche via di salute, ancor che angusta?	
TOMMASO	Il ricorrere a Dio con preghi e pianti rimedio a sì gran male idoneo parmi. L'umana medicina è muta e duolsi.	510
ENRICO F.	O mal, come sì fiero oggi apparisti tutt'insieme, impensato a noi dolenti? Ma le lagrime nostre a Dio sian sparse.	515
TOMMASO	Questo sol giova. A Lui facciam ricorso	

che può le cose ree mutare in meglio.
 Vattene, o figlio, e fatti a Cristo innanzi,
 mentr'io restando, a questi miei compagni
 ch'al nemico (ahi viltà!) volser le spalle, 520
 e nel fervor de l'alma e pia battaglia
 mi lasciar solo e denudato il fianco,
 ed or vengono a me per fin sinistro,
 d'amici, ch'eran pria, nemici fatti,
 de la lor codardia con volto amico 525
 dono primier ripreunion benigna,
 poscia di lor salute i pii conforti.

ENRICO F. Restar teco vorrei.

TOMMASO Fa 'l mio consiglio.
 Ricorri a chi può fare in sì rio tempo,
 qual per noi si desia, serena calma. 530

[SCENA VI]

Tommaso, Volseo, Coro

TOMMASO O del clero di Dio primiera parte,
 de la gregge di Cristo o guardie fide,
 veramente del vostro invitto spirto,
 che volentier per Dio sostien gli assalti
 da i suoi nemici, avete mostrat'oggi 535
 gran zelo, gran valore e gran costanza.

VOLSEO La voglia tua così bollente e tosta,
 Tommaso, che non sa cedere ai tempi
 e rompersi ama meglio che piegarsi,
 bell'onore al sacr'ordine di Cristo, 540
 gran riverenza in questo giorno ha fatto.
 Ne la persona tua, dal gran Monarca
 sì ben trattata in cortesissim'atti,
 la chiesa, oh di che stima, ha fatto acquisto!
 Ma per trattar con pace, odi esser tutti 545
 noi qui venuti a te, per sollevarti
 da quel fossato in che meschin cadesti;
 e teco il nostr'onor sacro cadde.
 Sol ti chiediam che intento pria n'ascolti,
 poi t'udirem, s'al detto hai cosa incontra. 550

TOMMASO	Farò come mostrate aver talento.	
VOLSEO	Tutto 'l tuo errore e' l suo seguace danno vien che sol tu ti credi aver prudenza e zelo de la chiesa, e a mantenere l'onor di quella esser costante e forte.	555
	De gli altri in sacro trono ancor sedenti vil conto fai; gli hai per pastor di nome, mercenari di fatti, al lucro intenti, timorati non già del Re celeste, ma del terreno; a sprezzar quello pronti quante volte il vol questo e gliel comanda.	560
	Diciam dunque, noi ciechi e ignoranti, noi di virtù, noi di prudenza cassi. Tu sol, Tomaso, il sapiente, il santo, il zelator de le divine leggi,	565
	tu sei 'l pastor che veramente pasce. Morendo tu, saran già morti al mondo il zelo, la pietà, la sapienza, l'onor a Dio, che sol procuri e cerchi.	
	Guarda ben tu non sii fra quei riposto che quanto appo sé son colmi di senno, tanto appo ogn'uom son riputati sciocchi, che tutti noi del Re non siam ei opposti a i mostrati voler che tu condanni come contrarii e deroganti a fatto.	570 575
	A quella libertà, che sempre ottenne, ed aver de la sposa alma di Cristo; intendi omai che fu degnissim'atto questo di gran saper, d'alma prudenza, il qual se nosco ancor tu fatto avessi,	580
	in tal confusione in qual sei incorso, con Cristo in te spregiato or non saresti. I seguiti da noi sani consigli, or sù sian fatti a te palesi aperti,	
	per non gonfiarti più de i tuoi, che sappi esser stati assai di senno manchi.	585
	Accomodati al Re ci siam noi tutti, sapendo i suoi costumi e 'l caldo ingegno di villana repulsa impaziente.	
	Egli è sembiente al fulmine celeste, che 'l duro, quando a lui s'opponne incontra, lo spezza e lo fracassa in mille scheggie.	590
	Ed a l'incontro il molle, il qual resiste nulla al furor con indulgenza tratta. Noi speravam, se stato nosco fossi	595

	unito a secondar le regie voglie, ch'ei mostro si saria lento e rimesso, vinto a la fin da la modestia nostra. Ma or speriamo ancor che, se ravvisto de l'error, lascerai la tua durezza, farai l'animo suo pietoso e molle. Il tempo ancor di verità maestro, a lungo andar, quando che sia, faragli quella veder, che passion gli asconde. Non sai ch'a l'uom spesse fiate incontra che quel che pria lodava e avea per giusto, poscia lo biasmi e per ingiusto il tenga? La verità non deve unqua ingerirsi per forza a Regi a nausea a gran disprezzo. A poco a poco a loro ella si mostra, o per lungo pensiero, o prova certa. In odio e schivo i Regi han tutti quanti, che troppo arditi a lor si fan maestri. Pensan così: come son sopra tutti, così lor sapienza ogn'altra avanza, sì che lasciamo al tempo, a lor medesimi far quel che noi cerchiam felice effetto. Fo fine al dir, s'al detto un sol consiglio, pien de la tua salute e nostra, aggiungo. Consenti con la voce a quel che intende e vuol sia confermato il gran Monarca; per Dio e per te ti serva il senso interno; la voce al Re servir sola omai lascia. Così incolpato e con altrui profitto, con mantener la comun pace al regno, al Re eterno, al mortal farai a bastanza.	600 605 610 615 620 625
TOMMASO	Hai detto? Or come a te dat'ho l'orecchio con pace e con silenzio, a me lo stesso facci così; tutta ragion domanda. Volseo, fa' questo ed io tosto incomincio.	630
VOLSEO	Ch'io con pace e silenzio intento ascolto giust'è perché 'l tuo dir poscia convinca.	
TOMMASO	Da quel che al sin del ragionar dicesti, comincerò, Volseo, la mia risposta. Tu vuoi che nel parlar diventi uom doppio, sì che di fuor dica altro, altro entro senta. Non così vuol, non così Cristo insegna i discepoli Suoi, ma dice a quelli:	635

sia 'l vostro ragionar semplice aperto.
 Ma questo equivocar veggian qual frutto 640
 apporta a noi. Placato, il Re verrebbe
 a lasciar la sua impresa, a por da canto
 lo sdegno, a farsi omai per noi benigno.
 Altro cred'io col vero. Egli farassi
 più fiero, più superbo e più tiranno, 645
 ché al suo ingiusto voler nessun resiste,
 onde i suoi padri in Cristo avrà per servi.
 Ma sia ciò che sperate, a voi par giusto
 far mal per venir ben? Paolo dissente,
 con dir: per venir ben, non de' l mal farsi. 650
 Che ciò mal sia, con gran chiarezza il mostro.
 Che i ministri di Dio divengan tutti
 cani muti al ladron, che vien di notte
 per depredare il sacro ovil di Cristo,
 che l'ingiustizia alla ragion prevaglia, 655
 che di Regina, oimè, diventi ancella
 la sposa di Gesù, che le alme sante
 scandalo da coloro abbian sì grande
 ch'esser devrian fermissime colonne,
 in cui la lor fiacchezza avesse appoggio, 660
 poco mal vi par questo? A me par sommo.
 Non lascerò di dir, c'ho ben scoperta
 l'astuzia sua: mandò il suo figlio innanzi;
 or manda voi, se in qualche modo ei possa
 trarmi a la rete sua, cormi a' suoi lacci. 665
 Avere anco di me vittoria agogna,
 come avuto ha di voi; chiamar vo' il danno
 vittoria, per la qual perde chi vince.
 Perde il ciel, fa d'eterne pene acquisto;
 d'aver compagni insaziabil parmi 670
 in sua perdizione. Oh quanta mostra
 sembianza aver del serpe, ond'egli è pregno!
 Così lui dunque e noi con lui condanni,
 direte a me; né lui, né voi condanno,
 mentre tempo a pentir Dio vi comparte. 675
 Egli è giudice pio, che pur v'aspetta
 e dice: al cor tornate, o voi ch'erraste.
 V'ammonisce or per me. Per me? Non io
 degno riputo me d'ufficio tanto;
 tutto che mi credete aver gran stima 680
 di me medesimo in sapienza e senno,
 v'ammoniscon di Dio le sacre carte,
 le canoniche leggi, i dottor santi
 ne i libri lor; ciò tutti entro a l'orecchio

	v'insusurran dicendo: o voi pastori, difendete l'ovile che col suo sangue il Pastor de 'pastori ebbe ricompro, ed al lupo che vien, date la fronte. Io che sono? Io de gli uomini confessi esser lo più stolt'uom, né mai soggiorno aver la sapienza appo me fatto; che se Re Solomon questo a dir ebbe di sé, con quanto vero io ciò dir posso!	685 690
VOLSEO	Se tu non sai, perché non segui dunque il consiglio e 'l parer di quei che sanno?	695
TOMMASO	Il consiglio e 'l parer segu'io di Cristo, sapienza infinita e di lei fonte.	
VOLSEO	Egli dispon soavemente il tutto. Tu violento in grave affar ti mostri.	
TOMMASO	Da capo a fine Ei fortemente porta ogni cosa a buon fin; Lui seguo in fatto.	700
VOLSEO	No 'l segui, però che con tua durezza disturbi i gravi affari e a reo fin porti.	
TOMMASO	Chi con fortezza, al mal, che vien, resiste, gli affar drizza a buon fin, se par, li turbi.	705
VOLSEO	Quale il fine sarà, veder ben puossi dai così bei principii i qual lor desti.	
TOMMASO	Facile a Dio cert'è, d'oscuro nembo fare, a chi spera in Lui, serena calma.	
VOLSEO	Dio di pace il Dio vero ama chiamarsi. Pacifici vuol anco i suoi ministri.	710
TOMMASO	Tempo è di pace e tempo anco è di guerra. Mal fa chi questi in un confonde e mesce.	
VOLSEO	Non turbar la mia pace; io per lei venni, dice Gesù, quella introdussi al mondo.	715
TOMMASO	Non come dalla il mondo, io pace apporto, dice Gesù; chi ben combatte, ha quella.	

VOLSEO M'accorgo ben che la fatica e 'l tempo
 Con costui contendendo io pongo indarno.
 Tentate voi, pretorian miei degni, 720
 s'esser può più felice il vostro sforzo.

CORO Che vorreste da noi? Fatel più aperto.

VOLSEO Sappiam ch'appresso voi le musiche arti
 sono in gran prezzo e studio a farne acquisto. 725
 quanto a le militar ne avete posto.
 Se de i popoli Marsi hanno i sussurri
 tanta virtù, che incantano i serpenti,
 sì che gli fan trattabili e benigni,
 quanto più può la sapienza espressa
 in melodiche voci il cor far molle, 730
 che dura ostinazion fatt'ha macigno!

CORO Farem quantunque vuol vostra richiesta.
 Sì pur che pregherem l'alto Monarca,
 che ispiri a tutti e persuada il meglio.

C O R O

Giro Primo

O Rettor de i terreni e de i celesti,
 a l'alma provvidenza,
 che parto è d'infinita sapienza,
 da la qual governato esser volesti,
 quanto dalla tua man possente uscìo, 5
 render vuol grazie il grato canto mio.

Rigiro Primo

Per esser l'uom di parti due composto,
 l'una al solo intelletto
 invisibil da te creata obietto,
 visibil l'altra, in cui quella hai nascosto, 10
 per questo a duo rettor ti piacque dare
 la doppia vita loro a governare.

Stanza Prima

Vivon vita mortal, vivon eterna

i figliuoli d'Adamo.
 Quella nel corpo e questa 15
 Ne l'anima, che'l regge e 'n lui s'interna.
 Sacerdoti e pontefici chiamiamo
 quei per cui si governa
 la vita, che far de l'alma a gran festa.

Giro Secondo

Monarchi e Re son detti quei che sono 20
 d'esta vita mortale
 i rettori a far noi fuor di quel male,
 che di qua giù perturba il bello e 'l buono.
 Fra questi duo governator s'è pace,
 qua giù si gode e in ciel, patria verace. 25

Rigiro Secondo

Pertanto, o Re de l'uno e l'altro mondo,
 da l'alte stanze manda
 la Tua concordia, e fa la mia dimanda
 lieta del chiesto dono e 'l cor giocondo.
 Tu ne creasti e dato ancor n'hai speme 30
 di goder del Tuo sommo eterno bene.

Stanza Seconda

Fiori d'eterna vita allor vedremo
 fiorir nel bel giardino
 de l'isola diletta,
 la qual per patria nostra a tempo avemo 35
 il frutto all'altra eterno e più divino,
 o gran Benefattor, poi coglieremo.
 qua giuso il buon, là su il miglior ci aspetta.

ATTO TERZO

[SCENA I]

Coro, Enrico il Re, Volseo

Versi sciolti

CORO	Ecco fa il Re veder la sua presenza. Ne ammonisce il dever che andiamli incontra.	1
ENRICO	O sacerdoti a Dio e al Re diletti avete il ver mostrato? Avete il giusto persuaso a quell'uom ch'a noi dinanzi per cieca ostinazion né a veder quello né questo a voler far per noi s'indusse?	5
VOLSEO	Quel c'ho veduto in fatto, i' ben credea che ciò che non poté l'alto Monarca, molto meno per noi poteva farsi. Indarno s'è impiegato il nostro sforzo. Più l'indura il veder, che tanta fassi stima per noi del suo consentimento. Ripregato il villan più s'improterva. Di costumi è villano, il nobil sangue non fa l'uomo gentil, quanti l'origo han vile, e lor virtù gli rende illustri!	10 15
ENRICO	Non mancherò di farvi, o sacro e degno senato, quell'onor che 'l vostro merto da me richiede, e per quel che già feste in mio servizio, e per l'amico affetto privo per vitto altrui di buon successo. Il vostro Re, come ragion dimanda, così 'l voler, come 'l buon far gradisce. Pertanto il siniscalco a me ne venga per dirmi, se già in punto è l'apparecchio di quanto imposi a lui per mio messaggio. Ma ecco ei vien molto opportuno al tempo, de la venuta mia già fatto accorto.	20 25

[SCENA II]

Siniscalco, Enrico

SINISCALCO Quanto 'l mio Re per suo comandamento 30
 mi diede a fare, ho già eseguito e fatto.
 E s'altro vuol, ecco a saperlo vengo.

ENRICO O mio fedele, uom accurato e destro, 35
 questi sacri pastor, che accorre, intento,
 in mia mensa real conforme al merto
 nel luogo apparecchiato, è tuo condurli.
 Io poi verrò, ch'avrò posto in effetto,
 quanto prima di far già m'ho proposto.
 Itene, o fidi a Dio, fidi al Re vostro.
 Questi al giardino mio fia vostra scorta. 40
 Voi, miei pretorian, fate or sia sgombra
 d'ogn'uomo e di voi pur questa mia piazza;
 mentre di ragionar solo m'invoglio
 col pastor di Conturbia, ognun si parta.

[SCENA III]

Enrico, Tommaso

ENRICO Tommaso, or che opportuno è il luogo e 'l tempo, 45
 agio assai ne si dona, a me d'espore
 le mie querele, a te di sodisfarmi,
 se'l potrai pur, con dar risposta a quelle.
 Non piace a te di venir meco in pace
 a privato colloquio? Ho gran speranza 50
 di risaldar le nostre piaghe fresche,
 che fatte ha l'uno a l'altro in questo giorno,
 e qual prima, d'unirci a ben del regno.

TOMMASO Quanto, o Re, mi sia a cor l'amor, la fede 55
 che debbo mantenerti e ti mantengo,
 sallo Dio, tu 'l sapevi, e tutti 'l sanno.
 Pertanto io bramo, e prego il Re de' Regi,
 che l'oscura caligine fraposta
 fra te mio sire e me, ch'a gran cura ebbe
 di porla il tenebroso invido spirto, 60
 coi raggi di Sua luce egli dissolva.

ENRICO Darem dunque principio a così santo
 colloquio, e prego 'l ciel ch'aita porga,
 disponendo così l'anime nostre,

che 'l buon principio un miglior fin sortisca. 65
 Io d'aver conferito e grandi e molti
 benefici a Tommaso, io d'aver quello
 fatto di mia bontate il primo obietto
 son conscio e Lui per testimono appello.
 E per lasciar de le mie grazie fatte 70
 una turba infinita, a quelle vengo
 che sopra tutte l'altre alzan la testa.
 Io te da Teobaldo, il gran pastore
 de la gregge ch'or pasci, a tua gran laude,
 commendato da lui di vigilanza, 75
 d'integrità, di senno e di destrezza
 in quell'ufficio, in ch'ei t'aveva assunto,
 d'arcidiaconato, a la mia corte
 curai di trasferir; ti fei di botto
 cancellier del mio regno, onor secondo, 80
 ch'ambito avean de i corteggian miei molti.
 Né dopo molto tempo, in te posando
 il mio pensier per tua virtù già scorta,
 ti diedi in cura il mio più caro pegno,
 un altro me, che de la mia sostanza 85
 produssi al mondo e del mio nome ornai,
 e successor fia mio, quando alla legge
 mi converrà obbedir, di cui l'incarco
 ne pose in su le spalle il primo fallo.
 A formar suoi costumi e farsi specchio 90
 la tua virtù tel diedi; e tanto valse
 sì fatto onor, che i miei baron vassalli
 mandarti i primi lor dilette pegni,
 per apprendere virtù da te maestro,
 ebbero a grande stima, a studio intenso, 95
 perché al futuro re gli fean compagni.
 Onde in autoritate e in potenza
 per tutto'l mio domin tu ne salisti,
 quanta aver può mortal più presso al prenze.
 Ma che m'allungo a voler sù nel cielo 100
 ad una ad una annoverar le stelle?
 Un sol per tanti e tanti benefici,
 che gli altri oscura, e come un sol risplende,
 dal mio sermon rammemorato basti.
 Primate ti creai, morto Teobaldo, 105
 de l'Inghilterra e la tua gran lucerna
 su l'aureo candelier locai tant'alto;
 quanto su l'altre chiese il capo estolle
 la chiesa tua, che tu pastor governi.
 Non ti sto a dir ch'entro 'l real palagio, 110

	sì come ospite mio t'ho dato albergo. Eminenza d'onor, del qual fra tanti prelati e cavalier te sol féi degno. Or'io ti fo Tommaso, una dimanda.	
	Di tanti e tai favor, che 'n tua persona degnai locar, per quale oggi volesti farmi tal disonore in sul cospetto de' miei primi vassalli in di solenne? Tutti mostrarsi al mio sentir conformi de l'assemblea, tutti vogliosi e pronti a secondar le giuste regie voglie.	115
	Tu sol, tu sol protervo e discrepante ti volesti mostrar; tu solo opporti a me, com'uom che cose ingiuste, intende ed a lor come a pigri e mal curanti di quella libertà che diede Cristo a la sacra Sua sposa, a' Suoi ministri. La cagion volentieri udir vorrei, ch'a villania, ch'a ingratitudin tanta, quanta mai non pensai, tua mente mosse.	120 125 130
TOMMASO	Altissimo Re mio, s'io fui mai sempre de' tuoi favori e grazie e benefici grato conoscitor, non fa bisogno a parole or ritrarlo; assai co' fatti mostrato l'ho, con zelo ancor bollente, che la tua riverenza e 'l fido affetto sempre più verso te ne 'i tuoi crescesse. Tal fui, tal sono, e tal sarò in eterno, mentre Dio, mentre tu qua giù mi lasci. Ch'a tuo parer oggi da me diverso diportato mi sia, ch'io fatto t'abbia poco onor, come pensi, in questo giorno a i tuoi prelati e cavalier dinanzi, credimi, o Re, che son di nulla mosso del primo amor che alla corona porto del mio signor, di fedeltà, d'amore, di somm'onor, di riverenza degno. Più dico, a che non presterai credenza, oggi è stato quel dì che più che in altro di vita mia, fatt'ho vedere al mondo quant'amo il mio benefattore eccelso, con quanto ardor suo ben verace io cerco. Per confermar, quel che incredibil sembra, odi le mie ragion: gran differenza e fra gli adulatori e amanti servi.	135 140 145 150 155

	Quei per proprio interesse a dar diletto al lor signore hanno il cor tutto intento; onde speran favor, ricchezze e agi. E se per questo a morte eterna ei corre, nulla lor cale, il petto lor né pure contien di ver'amor poca scintilla. Solo al ben lor, s'egli è pur ben, son caldi. Per contra il vero amante e fido servo, il vero ben procura a tutto sforzo del suo caro signor, no 'l suo interesse. Se correre a cortissimo periglio d'eterna dannagion quello s'accorge, per ogni via da quel cerca ritrarlo. Se dolor salutifero entro l'alma gli pone, con mostrargli 'l vero e 'l giusto, nulla gli cal che non procura dargli mortal diletto e rio, ma farlo salvo. Fra i veri amici e fidi servi io godo di porre il nome mio de i doppi e falsi, ma veri adulator la schiera folle volentieri abbandonano e mi congiungo con quei che utile sempre (o amaro o dolce che sia, non pongon mente e curan nulla) fanno a i padron, non diletto danno. Nel propor quei capitoli che festi, mio Re, tanto contrari al gran Re Cristo, giù per la mala via te gir m'accorsi. Similmente il mio consentimento, o in mio parlare, o in mio silenzio espresso me pur compagno tuo condurre a morte, morte che al tormentar fin non conosce, con chiarezza certissima conobbi. Per questo arse il mio zelo a far lo sforzo, che far poteo per far che tu con tutti i mal seguaci tuoi fossi ravisto di quello a che vi ritrovate aggiunti de l'alma, ascoso a voi, certo periglio. Ed io così facendol manifesto campassi 'l gran castigo a quei proposto, che son pastor rimessi e negligenti nel custodir le gregge a lor commesse.	160 165 170 175 180 185 190 195
ENRICO	Hai detto? Odi or tu me, ché aperto mostro il cieco errore in che a cader t'ha spinto la tua superbia e stima, onde tu pensi ch'alcun non sia fra tanti il quale aggiunga	200

a conoscer di Dio la santa legge
 e zelo aver di quella a tuo paraggio.
 Intendi omai che dotti e intelligenti,
 più che non sei, de le divine carte
 trovansi al regno mio non un, ma molti. 205
 Ardisco a dir di me che, bench'io sia
 fra savi e letterati un uom del vulgo,
 peroché i regii affari e del governo,
 il gran pensier che tutto l'uom si piglia,
 hanno sempre occupato il mio intelletto, 210
 e da la teologia tenuta han lunge,
 in controversia tal di te più intendo
 (sia lunge dal mio dir superbia e vanto)
 e cotal vero ad evidenza or mostro.
 Per grazia del gran Dio, per providenza, 215
 con la qual Ei l'ampio universo regge,
 re son de l'Inghilterra, io la mantengo.
 S'io Re, s'io son mantenitor di quella,
 metterla per camin tocca a me dunque
 di vera pace e tor quanti disturbi 220
 impediscono lei, sì che non possa
 mai conseguir felice stato in terra.
 Conseguir questo egli è impossibil fatto,
 se con giustizia egual tutti gli eccessi
 non son puniti e s'ogni ancor possanza 225
 non vien tolta a ciascun di fare oltraggio
 e male altrui, per minaccioso editto
 e per castigo a qualunqu'uom che pecca,
 o sia del clero, o cavaliere, o fante.
 Pertanto a me, cui Dio diè in man lo scettro, 230
 tocca il far legge ed eseguirla in fatto,
 secondo che l'uom trasgressor si merta.
 Che dunque ebbe di mal quel mio proposto
 per lo qual domandai cosa sì giusta
 fosse a me confermata? Ell'ebbe applauso, 235
 fuor che da te dagli ordini raccolti.
 Il giudicar de i chierici e punirli,
 dirai, non è del re, ma de' sedenti
 nel trono vescoval da Cristo eletti.
 Tel niego e Paulo il mio negar consente 240
 in quel che dice: ogn'anima soggiaccia
 al principe che tien la somma possa.
 Ogn'uom lo tema, ogn'uom lo riverisca,
 peroché non in van la spada porta.
 Quest'altra anco ragion s'aroge al detto. 245
 A i sacrați, pastor si proibisce

	sparger sangue e punir gli rei con morte; e pur tal caso avien ch'anco i ministri sacratì a Dio punir con morte è giusto. Sicuri de la vita esser sapendo, parecchi di costei prendon baldanza e torti a i laici fanno a mille a mille. Né veggio come i dì menare in pace possan questi meschin; dicon sovente: se'l chierico che a me l'onor mio toglie, in mia vendetta uccido, i' vo a le forche. S'egli m'ancide, a lui la via è salva. Vedi in che amaro pelago di pianto di tristezza e dolor stan questi immersi! Ed io tanto disordine soffrisco? Di due qual più t'aggrada or fammi aperto. Vuoi segua il mio sermone, oppure a quanto ho parlato fin qui vuoi dar risposta?	250 255 260
TOMMASO	Segui 'l tuo ragionar, mio gran monarca ché mal farei, s'io volentier tacendo, non ascoltassi intero il tuo discorso.	265
ENRICO	Fu l'altro capo all'assemblea proposto che nessun de i prelati al Papa appelli, senza pigliar dal mio consentimento la facoltà di ciò; né trasferisca a Roma i fatti qui da me giudici. O con quanta ragion ciò tutto aggiunsi e fuor che tu l'han confermato tutti! Il pontefice sommo ha, per sue carte, fatto intendere a me quel che gran tempo m'era già manifesto e conto innanzi. Com'erano fra i sacri a Dio ministri odii e discordie assai nel regno nostro e preghi dava a me ch'io gli volessi per ogni strada a buona pace indurre. Trovata l'ho, con ordinar che fine tutti avessero qui vostri giudici, né si desse più noia al pastor sommo. Che mal si trova qui ne' miei proposti? Se tu dirai nessun, dal ver non erri. E pertanto ti prego, io che ben posso darti comandamento e farti forza, che non vogli lasciarmi in tal vergogna, quale ardisti di farmi un sol fra tanti, da i miei voler mostrandoti diverso.	270 275 280 285 290

	Ma con farmi certissima promessa d'emendar, quanto scorno e mal m'hai fatto, dèi ravvivar mia buona in te speranza, la qual fuor di ragione oggi m'hai guasta. Ecco umilmente a i piedi tuoi mi stringo, e la mia maestà cotanta abbasso, quanto tu vedi e per pietà ne piangi. Vedi quanto m'è caro il tuo consenso, Tommaso mio, ch'a sì gran prezzo compro.	295
TOMMASO	Deh, per Dio vero, o Sire, o gran monarca, solleva il tuo real degno ginocchio. Lascia a me, ch'egli è mio, quest'umil gesto. E pregoti umilmente, or che l'ho fatto, non vogli più confusion tal farmi.	300
ENRICO	Consenti a preghi miei, sì pii, sì giusti. E lascia che sì come ier io ti féi ospite mio, così ti faccia anch'oggi primo fra gli invitati convivanti. E l'oltraggio a me fatto in lor presenza confessa, e di voler farne l'emenda appresso l'assemblea doman raccolta prometti con far te tutto conforme al comun lor parer. Se ciò prometti, con tutti voi prelati a lauta mensa porrommi col mio cor lieto e contento.	305 310 315
TOMMASO	Ché tanto desiderio hai, Re, di questa mia soddisfazion? Già teco sente tutt'l senato; hai gloria appresso quello. Ché cerchi mendicarla anco da questo vil verme? Se da me pur gloria cerchi, la vera i' ti darò col mio consiglio. I termini che i padri antichi han posto, non torre. Solomon così ne insegna. Quel che fin qui da' suoi principi osserva la sposa di Gesù, non le si turbi. Lascia fare, o re mio, lascia i giudici de i ministri di Cristo ai lor preposti. Faran l'ufficio lor ne' gran delitti. I quai se den punirsi anco di morte, l'eseguir ciò sarà de' tuoi ministri. Così serbato abbiam fin qui da quanto Dio la chiesa fondò, così si serbi. E s'avien che rimesso alcun si mostri	320 325 330

	de i prelati al punire i suoi soggetti, legato è qui del sacerdote eccelso.	335
	Vadasi a lui; conosca egli e punisca conforme a sacri canoni e consigli. Se questo osservi, o re, fiorir vedrai Ne la persona tua la gloria e 'l vanto verace di cattolico monarca.	340
	Ben crederò quel ch' a la fin dicesti: che 'l vicario di Cristo e pastor sommo ti ripregò, per lettere a te scritte, che fra i prelati amore indur volessi. Ma van rimedio e derogante in tutto	345
	a' cristiani statuti è quel ch'agogni. Vietar l'accesso a i bisognosi figli, al sacro padre loro e sacri anch'essi, ha non sol de l'ingiusto anco ha de l'empio ed è cagion di più discordie e risse.	350
	Peroché gl'inquieti unqua se sciolti son di timor d'aver dal maggior padre lettere riprensive, il che ben fie, se libero non fassi a lui ricorso, correrà lor cavallo a briglia sciolta	355
	calpestando a gran scherno or questo or quello. Temono assai dal sacro lor gerarca le riprension contrarie a' lor disegni d'ambizione, entro lor petti impressa. Sì ché del cor con le ginocchia inchine	360
	e con queste del corpo, o re possente, da così fatte imprese omai ti resta. E se non vuoi far questo, almen mi lascia nella mia retta via, la qual non mai i' sarei per lasciar né se in me tutti	365
	tu volessi adoprare tormenti e morti.	
ENRICO	Rustico, sconoscente, ingrato, acerbo, che ad ira ancor provocheresti un sasso, t'ho fin qui sopportato? A te sommessa ho l'altezza reale? E vil l'ho fatta?	370
	Correte qui pretoriani e fanti, correte alle mie voci. Or che veniste, a questa bestia inesorabil tanto le man ponete addosso e con le pugna sia ben concia per voi, che state in forse.	375

[SCENA IV]

Coro, Enrico, Tommaso

CORO	Fedelissimi a te, principe eccelso, fummo e saremo, ma ti preghiamo per questa mostrata fedeltà, che molto ha merto, non voler comandar che sopra il santo poniam le nostre mani unto di Cristo. 380 Il fido ministerio a noi far basta di ben guardar la tua persona degna. Or quel che ne comandi, altri eseguisca. Sappiam, tosto ch'avrai l'ira digesta, vorresti quel ch'or fatto vòì, non fatto. 385 Ubbidiam dunque a la futura voglia. Sappiam che tornerete in grazia entrambi, ma resterà su l'empio capo nostro la scomunica orrenda e la bestemmia che da Gesù noi miseri diparte. 390
ENRICO	O schive coscienze, anime monde, che 'l camel trangiottite e la zanzara mandate fuor dal vostro netto nappo. Non vo' turbar vostro sentire interno. Altri per voi faran quel che'io comando. 395 Accostatevi qui, caldi ministri, date, com'i dicea, de'pugni a questo duro, rustico, ingrato e mal curante del suo benefattor, ch'or tanto offende, per ricevuto mel rendendo toso. 400
TOMMASO	Benigno Dio, non imputar, ti chieggo a colpa, quel ch'irato il mio re fammi. Sen pentirà per grazia tua benigna. Perdona a la futura penitenza il mal, ch'or fa, com'io con tutto affetto 405 a l'irato or perdono e 'l compatisco.
ENRICO	Cader fatelo a terra e quel ch'han fatto le mani faccian pur vostre calcagna. Impari al costo suo portar rispetto a regi e non opporsi a loro incontra. 410 Così come convien, trattare io faccio i dispettosi, altieri e di sé gonfi.

[SCENA V]

Volseo, Enrico

VOLSEO	A l'alte voci tue, mio gran monarca, da noi sentite entro 'l giardin raccolti per saper la cagion di là siamo corsi.	415
	Oh! Tommaso è costui, che steso è in terra. Quel che sospettavam per noi s'è scorto. Quanto ne grava, o re, che i rustici atti di lui t'han pieno il cor di mal talento! Ch'egli abbia ricevuto eguale al merto	420
	trattamento da te, da poi che tanto esasperato ei t'ha con sua durezza, col proceder villano in modo sconci, ne godiamo e lodiam Dio che 'l consente.	
ENRICO	Con verità la sperienza insegna ch'una stilla di fel corrompe e guasta buona copia di mel, se in quel si mette. La gioia del mio cor, per veder tutti voi concordanti a far mie giuste voglie,	425
	fatto m'ha la costui ria tracotanza amara sì che poco è più la morte.	430
VOLSEO	Deh, per Dio, che non s'odano da bocca magnanima real sì fatti accenti. Imita Dio che i falli a l'uom punisce, sì pur che d'alta pace ei gode il frutto.	435
	Se turbato sei tu, non vedi quanti si turban teco? È tuo dever, benigno principe e signor nostro, anima invitta, tener lieti e contenti i tuoi vassalli. E tale aver tu sentimento mostri.	440
	Per ciò, invitati a la real tua mensa, crediam che n'abbi, onde convien che tutto ti doni a noi con ispiegar la fronte.	
ENRICO	Così com'è il dever, per me farassi. Digesto che sarà quel poco ancora	445
	di giusto sdegno, il qual nel cor m'avanza o là tuo, mio fedel sagace e destro, questo rubel, che'n tua custodia lascio, le braccia e i piedi ancor carica di ferro; ponlo in cieca prigion, guardinlo i fanti	450
	c'hai teco in compagnia, finché 'l dimando.	

Alcu non sia, ch'al suo colloquio accosti.
 Il mio comandamento esegui ratto.
 Togli dal volto mio sì odiata peste
 che non posso in sua vista esser tranquillo. 455
 Or che costui s'è tolto a me dinanzi;
 a mia salute, a vostra contentezza,
 a letizia comun l'alma sia volta;
 al giardino ne andiam là 've già posto
 avere il tutto in punto e in apparecchio 460
 il siniscalco mio per cosa ho certa.
 Dite al principe figlio, assai piacermi,
 ch'ei ne venga al convito; i' pur non voglio,
 venga turbato il cor, contratto il volto
 per la fatta giustizia al suo maestro. 465
 Se vincer non si può, né pace darsi,
 non turbi i miei piaceri e se ne resti.
 Voi, miei pretorian, che ben conosco
 turbati alquanto, e pur verso 'l monarca
 d'intera fede, a ben guardar qui lascio. 470

C O R O

Giro Primo

Sotto alberi, fioriti allegre feste 1
 a i sacerdoti aggiunto
 fa il nostro Re, ma queste

 quanto sian convenevoli in tal giorno,
 nel qual sì brutto scorno 5
 s'è fatto al gran di Dio ministro e unto,

 io di pietà compunto
 e di timor ripien per quel ch'aspetto,
 ad uom c'ha pien di sapienza il petto
 e conosce del fatto il grave fascio, 10
 pensare e dirlo lascio.

Rigiro Primo

Veggio più convenevole e decente
 in tal strazio e torto
 la voce e 'l cor gemente.
 Per questo, o lire querule, a far pianto 15

la mia Musa e 'l mio canto

accendete, vi prego, e 'l mal diporto
nel regio cor sia morto.

Lascisi il festeggiare in laute mense
da chi non sa stimar, qual fuoco accense,
né quello di smorzar cauto procura
con penitenza dura. 20

Stanza Prima

Noi che fedeli a lui, come conviene,
di mostrarci godiamo, 25
al Creator clemente,
ch'al nostro regno e vuole e fa del bene,
pianti, sospir focosi e preghi diamo.
Degni per Sua bontà di miglior mente
far dono a cui donò domìn possente. 30

Giro Secondo

Pianti amari o pie preci, assai sto in forse
se pria far debbia, o Dio,
tu sai, se 'l cor mi morse

e morde ancor l'aver veduto quei,
che di chiamarli dèi 35
degnasti in terra, aver posto in oblio.

lor dever giusto e pio.
Per aver l'occhio al vil loro interesse,
dimande al Re da lor furon concesse,
ch'a la sacra Tua sposa, ahi duol, faranno 40
dolor, vergogna e danno.

Rigiro Secondo

Il gran lor capitano in mezzo 'l campo,
a lor brutta vergogna,
ond'io di sdegno avvampo,

abbandonaro; ei pur d'aiuto manco, 45
di guerreggiar non stanco

mostrossi per Gesù, la gloria agogna;
di lui, la sua rampogna

non cura; i fatti oltraggi e i disonori
dal re mortal, de l'imortal favori 50
col vero estima, onde trionfa e gode
in sua verace lode.

Stanza Seconda

Voi banchettate e nulla v'accorgete,
che 'l mormorio de l'onde,
lungo 'l quale ira ultrice 55
v'accoglie a mense in apparenza liete,
biasma vostra viltade a cui risponde
con cento d'augelletti e col ver dice
chi per Gesù combatte egli è felice.

ATTO QUARTO

[SCENA I]

Coro, Enrico il figlio

Versi Sciolti

CORO	Viene il principe Enrico; aperto leggo ne la sua fronte, esser doglioso e triste.	1
ENRICO	Dunque possibile fue che a fallo a fallo non egual, ma maggior mio padre aggiunse, sì che fu rosa e fior quel che nel tempio osò di far de i suoi baroni a fronte, se 'l conferisci al fatto in questa piazza.	5
CORO	Con gravezza di cor, principe eccelso, ciò che 'l tuo padre fé, noi qui vedemmo.	
ENRICO	O che mali principii, aperto io scorgo, esser dati al cader di questo regno! Né men mi preme il mal, che al re, parenti ed a la sua famiglia ancor sovrasta.	10
CORO	Dal dispregiato Dio nel suo gran servo qual ben si può sperar? Castighi aspetto. Cadesser sopra me, sarei contento. Per quella fé, per quell'amor che porto alla casa real, per lo cui scampo mallevador di quella io m'offerisco. E l'alma volentier farei bersaglio a l'arco teso ed a le sue saette che tosto scoccherà l'alto Tonante. Ma viene il re con le mentite larve de i pastor, non da Cristo al trono assunti, dal prandio intempestivo a cui ben tosto ria cena seguirà, com'io pavento.	15 20 25

[SCENA II]

Enrico, Volseo

ENRICO	Ch'io v'abbia fatt'onor, prelati degni,	
--------	---	--

	del regno mio fermissime colonne, vostro tanto non è, quant'è mio pregio. Diman, volendo Dio, da noi farassi la seconda assemblea, che a quel che resta di stabilire a ben del nostro regno porrà l'ultima man. Già in questo giorno col favor de i celesti il più s'è fatto. In pace or ve n'andate a vostri alberghi. Verrete al sacro tempio il dì seguente a l'ora consueta. Or v'accompagni Dio, l'angel buono, e quella in voi già scorta alta virtù che sì vi sa concordi.	30 35
VOLSEO	Ne l'eroiche imprese il ciel secondi il nostro re che conosciam sì giusto, sì volto al ben commun de' suoi vassalli. Noi pur gl'impetrerem felici effetti pregandone il gran Re che 'l tutto regge.	40

[SCENA III]

Enrico padre, Enrico figlio, Coro

ENRICO P.	Invitato sdegnasti, o caro figlio, l'invito mio con che fra' miei fedeli ti chiamai per far meco alquanto festa. Pur io ti scuso, anzi ti compatisco per lo duol che t'ha dato il tuo maestro, vedendol sì rubbello al re e al giusto.	45 50
ENRICO F.	Padre e re mio, quando tristezza ingombra il petto a l'uom, intempestivo pargli il trovarsi a'conviti e liete feste. Però che allor non sol grave a se stesso, ma grave è agli altri ancor, peroché turba il tempestoso suo l'altrui tranquillo. Io per gravi cagion mi trovo immerso in profonda mestizia. Un volto tristo cento fronti spiegate oscura e stringe. Per questo di venire io mi rattenni, servendomi di quella a me concessa indulgenza paterna, onde ti piacque porre in mio beneplacito il restarmi o 'l venire, ove son tutti festanti.	55 60 65

- ENRICO P. Lodo l'intenzion che scusa il fatto
ma peroché dicesti esser te mesto
per cagion gravi, a mio voler faresti
s'al padre quali sian spiegassi quelle.
- ENRICO F. Pesa mi che fra 'l padre e 'l mio maestro 70
sia, per colui che le zizanie sparge
tanta discordia e mal sapor fraposto.
Il qual di torre e cancellar cercando,
m'accorgo affaticato essermi indarno.
Dal doppio mal doppio dolor ne traggo 75
e altro che m'affanna, io ce lo e taccio
perché non sia per me turbato e tristo
tale a cui mio dovere esser conosco
il procurar letizia, e dar contento.
- ENRICO P. Per ogni via convien, farsi a me conto 80
questo che con silenzio involver cerchi.
- ENRICO F. Due cose a palesarlo or mi fan forza.
L'obedienza al padre e mio monarca,
e quella che l'amor mi dà speranza,
e fammi omai vedere, il suo profitto. 85
Dicasi dunque, e Dio'l mio dir secondi.
La verità ragiona entro'l mio petto
e dicemi così: tuo padre, oh quanto
i falsi e i veri amici, ahi, mal conosce!
Quelli accarezza e 'n laute mense accoglie, 90
di questi fa crudele aspro governo.
E pur questi con studio e sommo sforzo
cercan metterlo a via di sua salvezza.
Quelli, per adularlo, il ver celando,
a precipizio 'l menano, e fan ch'egli 95
con esso lor ruini 'n cieco abisso.
- ENRICO P. Il cor ferito m'hai di piaga acerba,
Enrico; assai presumi e poco intendi,
pensando appo te stesso intender molto.
Sei giovene inesperto, incauto e rozo 100
de' maneggi reali, onde assai temo
del governo in tua man, quand'io son morto.
Tu perderai di quanto han fatto acquisto
i nostri antecessori ed io conservo.
Notato m'hai di vizio in tutto opposto 105
a la virtù ch'è in me, di che mi pregio.
Tra i falsi e veri amici io non discerno?

- Tu sì? Che più? Dal tuo parlar si scorge,
che la scrofa insegnar pensa Minerva.
Tu sei, tu l'ignorante al cui intelletto 110
le ree dottrine e false hanno credenza
di verità. Tu mal disposto e infermo
del vero al lume odii affissar lo sguardo;
che grande error fu darti a quel maestro
discepolo, da cui nulla imparasti 115
fuor che ignoranza, e duro starti in quella.
Miseri padri, o sian privati, o Regi,
che 'n quello c'han più caro e 'n cui consiste
l'esser beati in terra i' dico i figli,
patiscon casi oimè contanto adversi, 120
a le speranze lor cotanto opposti,
che vi par di costui? Può più balordo
mostrarsi alcun, quant'egli in sì bel gesto
del qual dentro sì gloria e n'ama applauso?
Che non vi condolete a 'nostri affanni? 125
- CORO O fortissimo re, la tua prudenza
sia medicina al duol che sì t'affligge.
- ENRICO P. Io non piango color che i loro pegni
danno a chiunque lor si para innanzi 130
per imparar costumi, arti e scienze.
Sia questo un degli sciocchi o sta prudente,
sia di buona o rea fama, o savio o indotto,
pongon tutto in non cale e stiman questo
nulla importare; a genitor sì fatti
giustissima da Dio vien la vendetta, 135
se i figli a lor son poi pene e vergone.
Piango gli sfortunati, e me fra quelli,
che dopo l'aver posto industria al sommo
per trovar qual foss'ottimo maestro,
per far la prole sua prudente accorta, 140
si trovano ingannati ed hanno eletto
piombo per oro; o miseri innocenti,
pagamo 'l fio d'error, che nulla ha colpa,
trovando al peggior modo i figli istrutti.
- ENRICO F. Ben fatto avrei, mio sire e gran monarca, 145
s'io ti celava il mio sentire interno.
Ma 'l desio del tuo pro mi fé l'inganno.
Pentomi de l'errore e perdon chieggi.
- ENRICO P. Il mio pro tu miglior di me consoci?

	Vedi superbia stolta, e quanto ardisce! Un giovane inesperto un vecchio insegna per lungo governar di senno carco.	150
ENRICO F.	Non io son de la smania ascreso al sommo che voglia di tal re maestro farmi ch'a molti sapienti e dar precetti, e dottrine insegnare util può molte. Se di là dal dover son io trascorso, perdona a quell'amore, onde tutt'ardo verso il gran padre mio, per cui darei pronto la vita mia le volte mille. E se fuor del decoro uscir m'hai visto, umilmente inchinato a te dinanzi chiedo perdono alle tue piante avvolto.	155 160
ENRICO P.	Gran fatto è l'esser padre, un umil prego, sparsa una lacrimuccia, un gentil atto m'han tutto intenerito e l'ira spento, onde il chiesto perdono a te comparto. Ma vedi ch'esser dèi prudente e cauto, sì che non ti lasciar, più quinci innanzi, così sconce follie uscir di bocca.	165 170
ENRICO F.	Non farò, mio signor; ma perché certo io sia che tutta l'ira è in te già morta, e perché apertamente io riconosca che qual fu, tale or sia l'amor paterno, prego darmene vogli aperto un segno. Questo sia, s'una grazia ami di farmi, potentissimo re, spirto benigno.	175
ENRICO P.	Qual questa sia con confidenza mostra.	
ENRICO F.	Voglia la grazia tua qual era avante redintegrare il caro e buon maestro, che dopo te in amore egli è il secondo dentro 'l mio cor. Né, come estimo, è questo fuor di ragion, cert'io costui sì amando, soddisfo al mio dover di grata mente. Il primo amore a te, signor mio, debbo ché l'esser mi donasti e quanto a noi di buona abilità natura porge. Il secondo mi par ch'a quell'io debbia ch'un altro esser mi diede, onde mi pregio. Questo amor pur secondo a te ridonda,	180 185 190

- come a colui, la cui gran provvidenza
 tale scorta mi diede al gran viaggio
 de l'umana coltura e pia de l'alma.
 Per questa tu adornasti il mio intelletto
 de l'umano saper col fior più scelto e 195
 del divino ancor, quanto era bello
 che un figlio di gran re, qual sei, sapesse.
 Per questa del governo a me tu l'arti
 sante e cristiane, o padre buon, mostrasti
 Come istrumento tuo questa m'impresse 200
 di Dio dentro ne l'alma il timor santo,
 senza 'l quale ogn'impero alla fin crolla.
 Questo io detto non ho per van mio vanto
 ma per mostrar che quanto è in me di laude,
 è tutto tuo, tutto è del buon maestro. 205
 Pertanto, come grato, amar lo debbo
 e del ben procurargli e far che torni
 in grazia al primo amor l'amor secondo.
- ENRICO P. Vengo in pensier dal ragionar tuo, figlio,
 che a secreto con lui colloquio fossi, 210
 e de l'error pentito omai l'hai scorto.
 E ch'egli a me di pace angel ti manda
 per ritornarmi in grazia. Io non alpestro
 di cor fui mai, né sono; e gli odi eterni
 non fan per me, né per chi ben governa. 215
 Lascinsi dunque a crudi empi tiranni.
 Chieda ei perdono ed io ritroso ed aspro
 a dargliel non sarò; che per tuo mezzo
 ciò sia, mi godo e mi compiaccio molto.
 Vogliosi che sì come innanzi a tanti 220
 e prelati e baron m'ha fatto scorno,
 contradicendo a giusti miei propositi;
 così m'onori e voglia innanzi a quelli
 dimostrarsi pentito, obediante
 al suo signore e re, com'è ben giusto. 225
- ENRICO F. Per tua benignità, mio gran monarca.
 Dammi che 'l mio sentir libero esponga.
- ENRICO P. Di' pur. Veggiamo se giusto hai sentimento.
- ENRICO F. Le paci avegna che sian dianzi rotte.
 Per fraposta discordia, il risarcirle 230
 si fa con porre in scordanza il tutto
 che si fè per l'adietro e quindi e quindi,

- Il refricar le piaghe e delle offese
rinovar la memoria, altro non parmi
se non ricominciar gli odii e le risse. 235
S'ei poco obediante a te mostrossi,
ricevuto il castigo hanne a bastanza.
Buon pacificator l'oblio mi sembra.
- ENRICO P. Tu tratti questo affar come se fosse
differenza fra pari ed io signore 240
non fossi a lui, ned'egli a me vassallo.
Questa imprudenza tua per fermo è il frutto
del tuo imparar appo sì buon maestro.
Se l'error suo pentito ei non confessa
e perdon non ne chiede, indarno agogna 245
di rientrarmi 'n grazia. Io qual ribello
lui tratterò con le sue degne mance.
- ENRICO F. Duolmi, padre e signor, che per que'tanti
benefici c'ha fatto al regio sangue,
disposto a farli sei ta' ricompense. 250
Ma più mi duol che con tuo grave biasmo
vogli metter le man sopra colui
che primo è fra' pastor che Cristo elesse.
Al suo ovil qui che prima ostia incruenta
pongli a l'altare e 'l santo spirito hav'unto. 255
- ENRICO P. Par che sotto color d'amante figlio
vomiti quel velen c'hai chiuso in petto.
A me d'ingrato imprimer macchia intendi
e d'empio ancor; fai d'ottimo tu figlio
ufficio per fé mia; fai quel ch'io voglio, 260
com'è il dever verso del re parente.
Se non muti pensier, se non t'accorgi
che sciocco sei di cor, mal'uom di lingua,
e come tal tu meco ti diporti,
di tua presunzion farò pentirti. 265
Il tuo, che cotant'ami e vuoi far salvo,
s'ei non fa 'l mio volere, io farò c'abbia
quel che sua tracotanza aver si merita.
- ENRICO F. Chi per l'onor di Dio forte combatte,
tracotanza non ha, ma pia forza. 270
- ENRICO P. Par che a faccia scoperta or sei disposto,
sciocc'anima, a voler meco la pugna.

ENRICO F.	A voler il tuo pro son tutto intento. Mio re, per torta via ti sei già messo.	
ENRICO P.	Raffreniam l'ira ed intendiamo in calma da questa bestia, onde a dir ciò s'arrischia.	275
ENRICO F.	La bestia che tu chiami, o re, ti mostra che nel suo caro servo a Dio fai guerra.	
ENRICO P.	Non è servo di Dio che al re contrasta, a cui prestar comanda obediencia.	280
ENRICO F.	Quand'egli dà comandamenti giusti; giust'è che sia ubbidito e Dio 'l comanda	
ENRICO P.	Che ingiustizia è la mia, cercar del regno la pace ch'è de la giustizia figlia?	
ENRICO F.	Padre e signor, quel ch'è di Dio t'usurpi, intatto ei vuol lo lasci a i Suoi ministri.	285
ENRICO P.	Mi ti dai per aperto omai rubbello, già fatto tal d'obediente figlio.	
ENRICO F.	Or più che mai son tuo ché a te parente desio l'eterno bene e tel procaccio.	290
ENRICO P.	Udir non posso più sciocchezze tante. Tornato è questi in bestia e tutto è guasto. Levatelmi dinanzi, o miei ministri, legatel prima e così avinto e stretto tosto mel racchiudete in cieco chiostro.	295
	Che dubbate di far quel ch'io comando? Re vostro ei non sarà mai più in eterno. Come il maggior di tutt'i miei rubbelli a la tua fede, a la tua guardia il lascio, fido Riccardo; io penserò fra tanto con che pena mortal punir lo debbia per sua rebellion ch'ardito ha mostro.	300
ENRICO F.	Il Re del Cielo il cui voler prepongo come conviene, al tuo, grande ha possanza per tormi di tua mano e pormi in salvo.	305
ENRICO P.	Vada in prigion, né più s'indugi punto. Con la tua morte il suo scampar punisco,	

se avien che negligente andar lo lasci.

[SCENA IV]

Enrico, Coro

ENRICO	Figlio non ho creato a mio sostegno, né a mantener la mia real possanza, ma per far pochi e rei questi miei giorni, ma per distrugger tutto e far che caggia sì che più non risorga il solio nostro. Che vi par di mia sorte? Oimè più aspra credete voi ch'un'altra esser mai possa?	310 315
CORO	Tu sai miglior di noi, savio monarca, che non è mal sì fiero e grave al mondo, che peggior non si trovi; a te non manca sapienza e valor, con che pensando, ti facci medicina al mal presente.	 320
ENRICO	Ahi, che mi par che a tanta altezza posto a Dio m'abbia qui, non per felice farmi, come pensa de' regi il cieco vulgo, ma perché mal contento io sieda e tristo, e con maggior rovina il tuono faccia.	 325
CORO	Pensa, o principe mio, se qualche offesa hai fatto o sei per fare al Re Celeste peroché spesso ho inteso, i casi adversi venire a l'uomo il più per proprii falli.	
ENRICO	Per sua prova talor, perché più cresca ne l'innocenza, a l'uom Dio buon li manda. Per tanto, o sia che'l ciel punir mi voglia, o mi voglia provar, certo è bisogno, con somma attenzion vi ponga io mente. A far ben ciò l'aita vostro io chieggiò. Sollevate da terra il mio intelletto con umil preci e con devoto canto; fate che Dio pregato il ver mi mostri.	330 335

C O R O

Giro Primo

Del Padre onnipotente

1

o sempiterna onnipotente prole
di sua infinita incomprendibilmente,

per cui creò quanto 'l pensiero intende,
quanto l'occhio rimira e mostra il sole. 5

O saper che comprende
l'origin sua com'è da lei compreso,
Colui ch'a te fattore,
superbo ingrato, onore
negò di dare, a vagheggiar se acceso, 10
ne pago 'l fio d'eterna notte offeso.

Rigiro Primo

Confessiam che tuo sia
del creato universo il vasto impero.
Il dir altro è superba empia follia.

De l'eternale ardor che pena ha degna, 15
questa il dragone sconoscente altero
inutilmente insegna.

Come fu mal per lui gonfio sognarsi
De i gelidi trioni.
I ribellani troni 20
e quell'onor che deve a Dio sol darsi
per se volere e simile a lui farsi.

Stanza Prima

Ed a l'incontro a te gran guiderdone
apportò il vero a l'umiltà congiunto,
o celeste campione 25
a trionfi immortali
con tua gran gloria in cielo e 'n terra assunto.
Chi come Dio? Dicesti
ne la prima onorata altra tenzone.
Dal sapiente detto, alzando l'ali 30
del gran pensier, la palma e 'l nome avesti.

Giro Secondo

Vero Dio nominasti,
chi da eterno ab eterno eterno nacque.
Questa la spada fu con che accorasti

il ribellante, il misero e superbo, 35
 a te dar tanta gloria si compiacque
 il sempiterno Verbo.

A te de la milizia in cielo eletta
 l'imperio e'l poter diede.
 Merto di tanta fede, 40
 a te qua giù la gente benedetta
 commise del suo sangue opra perfetta.

Rigiro Secondo

Protettor dunque sei
 de la Sposa di Cristo, onde la pace
 a lei ne' figli suoi procurar dèi. 45

Questa vien stabilita e sempre dura,
 se'l sacerdozio e 'l regno amor verace
 unisce; allor sicura

vien de l'empia discordia, e pazza guerra
 o sapienza eterna, 50
 virtù di Dio superna,
 a la mia patria (ell'è tua fida terra)
 la pace manda e la discordia atterra.

Stanza Seconda

Allor nel tuo terrestre paradiso
 germogliar si vedranno e fiori e frutti, 55
 come a noi certo è avviso,
 degni in quel di là suso
 di fiorire e fruttar di nuovo tutti
 in sempiterno aprile.

Dunque, sia di qua giù svelto e reciso 60
 d'odio ogni tronco e ramo e sia diffuso
 l'amor per te, di Cristo aura gentile.

ATTO QUINTO

[SCENA I]

Coro, Riccardo, Enrico

CORO	Riccardo, il fido al Re qui veder fassi.	1
RICCARDO	Vedi, o mio Re, qual guiderdon riporto per la mia fedeltà con che servirti mi son sempre ingegnato ed oggi in questo affar che a la mia fé fidar volesti!	5
	Ahi, tutta la persona, il capo, il volto, sì malconcio mi trovo; è alcun che possa raffigurarmi qui? Quanto diverso da quel di prima in tutto, ogn'uom mi scorge, che per servire al mio gran re, sofferto	10
	abbia tanta vergogna e tanto danno, ne godo, me ne glorio e ne trionfo; ma che così m'abbia trattato e guasto colui che darmi aiuto in tuoi servigi con caldezza devrebbe e sommo sforzo	15
	questo è quel mal ch'assai m'ange e contrista.	
ENRICO	Chi fu questo insolente e gran ribello ch'ardio di por le man sul mio ministro? Qual fu cagion ch'a sì rio fallo il mosse di lesa maestà? Chi fu, ciò intenda,	20
	che sopra me, suo gran signor l'ha posto.	
RICCARDO	Ahi, ch'al solo pensarvi inorridisco, quanto più a dirlo innanzi al mio monarca! Il qual so ben, che 'l mio offensore udendo chi stato sia, n'avrà mortal la doglia.	25
	Ma che? Sapere al Re l'audace fallo, per dar rimedio, io veggio esser bisogno. Venne il principe Enrico in lucid'arme, accompagnato ben di gente eletta;	30
	armata anch'essa, io non potei da i volti riconoscer gli aggiunti a lui compagni. Fiorita gioventù, tutta mi parve, per l'adietro giammai da me non vista.	
	Ei con tal compagnia colà comparve, ov'io co' pochi miei chiuso guardava Tommaso a la mia fé per te commesso.	35

	Ratto ch'io gli apra il chiostro a me comanda. Io gliel negai, però che 'l re, gli aggiunsi, volea che da ciscun ben lo guardassi. Ei pur del tuo voler nulla curando, del carcer fe gittar le porte a terra per quei suoi, disdegnoso e violento. Al figliuolo del re di far contrasto non ardirò i paurosi infidi fanti. Io sol per la mia fé mi feci incontro, e tentai distort lui d'audacia brutta. Ed ei di sdegno acceso, a mio gran costo, come tutti vedete, allor mostrommi, ch'a figliuolo di re mal si resiste e ragion contra forza mal combatte. Cavò da la prigion l'uom che volevi, mio re, ben custodito, e seco il tolse. A me lasciò queste ferite impresse. Io per darne contezza a te son corso. So che per ciò gran mal fia per venirmi; so che tra padre e figlio or m'interpongo ambo miei gran signori, ambo possenti, ambo fra lor d'ardente amor congiunti, quale è quel che natura e virtù accende. Ma far voll'io quanta ragion mi detta. E ne i mal soprastanti mi conforta, che spesso ai miser'uom senza sua colpa vengon sinistri e non pensati incontri.	40 45 50 55 60
ENRICO	Cose di dubbia fede a me tu narri. Enrico il figlio mio diedi a Marcello a ben guardare in fido e forte chiostro. Perch'io ti creda, a creder vengo stretto, che contra 'l mio voler andar lasciollo libero, a la sua fé con far gran torto. Poi come così tosto in un potea accorre ed ammassar mio figlio gente, gente da te non pria saputa e vista, gente sì scelta e provveduta d'arme? Ite in fretta a Marcello e da mia parte ditegli senza indugio a me ne venga. Risaprem s'egli è infido o se tu menti.	65 70 75
RICCARDO	Queste ferite mie fan fede certa de l'ingiuria a me fatta e cruda forza.	
ENRICO	Non dirò che legger commise fallo,	

	ma che di figlio è fatto mio rubbello, se verità, Riccardo, udir m'hai fatto.	80
RICCARDO ³	Ecco i miei guai, che misero pavento, cominciano a venire e a far vedersi senza mia colpa, oi lasso me perisco.	
ENRICO	Non temer nulla, io so, voglio anco e posso medicar le tue piaghe, i fatti oltraggi punire e di ogni mal sicuro farti, se trovo io te verace in quel che narri. A i miei rubbelli, ancor che sian mio sangue, non perdon'io la meritata morte.	85 90
	Fra gli strani e propinqui io differenza in caso tal non fo; più dico: il fallo del più congiunto a me, via più m'offende. Ma vien Marcello, assai confida il volto.	

[SCENA II]

Enrico, Marcello, Riccardo

ENRICO	Del mio dato a te in guardia alcun mi narra che libero hai mandato, ove gli piacque. Cosa hai commesso a me molto spiacente, se ciò fatt'hai, del che sto molto in forse; che come facilmente io do l'orecchio, così del creder poi son molto scarso.	95 100
MARCELLO	Narrato al mio gran re brutta menzogna aver costui, col dir non è bisogno, la verità deve mostrarlo in fatto. Enrico il mio signor, tuo regio sangue, è racchiuso imprigione e ben si guarda per forti e fidi amici e miei compagni; e quanto piaceratti, o gran monarca, prontissimo addurrollo in tua presenza, perché colui, ch'a mentir tanto ardisce, resti confuso in tutto e pien di scorno. Qualch'ei si sia costui da invidia spinta che pormi in tua disgrazia ansioso cerca, metter per altra via devea le piante,	105 110

³ Nel testo è stato erroneamente indicato "Marcello"

che per via di bugie sì manifeste,
de le qual può ben tosto esser convinto. 115
Manda meco, o re mio, qual uom ti piaccia,
tel menerem, tolt'ogni indugio innanzi.

ENRICO Approvo il detto, ite a veder, se mente,
o'l ver dice costui, ma vo, ch'entrambi
restin costor col mio spiare intanto, 120
saprò chi dice il ver, che la menzogna.

[SCENA III]

Enrico, Riccardo, Marcello

ENRICO Il mentir bruttamente al mio cospetto
non creda alcun sia remissibil colpa.
Io pur concedo impunità del fallo
a l'un di due, se del suo mal ravisto 125
confessarmi vorrà la rea menzogna.
Prima, Riccardo, a te fo tal domanda.
Mio figlio fu colui che'l reo ti tolse,
e del suo oltraggio in te vestigia impresse?

RICCARDO Chiamo in mio testimonio il Re Celeste,
a cui di quant'uom fa, nulla s'asconde 130
che non lasci'l mio Re prima punirmi,
pregolo ei col suo fulmine m'atterri
e mi mandi a penar là giù in eterno,
se punto in quel c'ho riferito, io mento. 135

ENRICO Che dici a questo, o che puoi dir Marcello?

MARCELLO Non pure è mentitore, anch'egli è matto
che bugia sì evidente e che ben tosto
si scoprirà di mantenere intende.

RICCARDO S'io dico il vero in testimonio appello 140
la mia faccia ferita e i miei compagni,
che fuggir per paura e riverenza
del real giovenetto e de' suoi fanti.
Questi verranno ad escolpar per fermo
la fuga lor, questi diran, s'io mento. 145
Confermeran la mia pazzia ben questi.

ENRICO Ma se quei c'ho mandato a farmi certo,
se vero sia che'l figlio mio rubbello

- in carcere si serba e troveranlo,
non sarai di menzogna allor convinto? 150
- RICCARDO Esser può prima ogni impossibil cosa
che chi mi caricò di queste busse,
si ritrovi in prigione, mio prenze invito.
Più temo, a me di sopra il ciel non caggia.
- MARCELLO Il ciel non caderà, ma si bentosto 155
caderà sopra di te la tua menzogna.
- RICCARDO Pon mente, innanzi a cui Marcello, parli,
e t'empì contra me la bocca d'onte.
Al Re si vuol portar più riverenza.
L'ingiuria a lui dinanzi è suo disprezzo. 160
- MARCELLO Onoro il mio gran Re, se 'l ver mantengo
- RICCARDO Disprezzi 'l mio gran Re, villaneggiando.
- ENRICO Cessate; ecco venir color ch'aperto
faranno a me chi dice 'l ver, chi mente.

[SCENA IV]

Lucio, Enrico

- LUCIO Invitto Re, da te mandati, andammo; 165
trovammo il ver che ti narrò Marcello.
Per suoi compagni il tuo figliuol si guarda.
- ENRICO Il vedeste pur noi.
- LUCIO Tutt 'l vedemmo.
- ENRICO A la bugia non è luogo rimasto.
Mal ti fondasti in lei, sciocco Riccardo. 170
Chi fu colui, che per ben largo prezzo,
(larga ben fu de l'or l'offerta mancia)
t'indusse a far de la tua antica fede
conto sì vil che di sì brutta macchia
l'hai deformata e fatta in fame e guasta? 175
Il dato in tua balia mio gran rubbello
a la tua fedeltà per ben guardarsi
da me commesso, hai liberato e sciolto.
E, per mostrar la falsa tua innocenza

	del mio perdono e di pietà pur degna, fingesti che tel tolse iniqua forza del figlio mio, ch'armata man ti venne e di sconce ferite ti coperse per aver fatto a lui fedel contrasto. Tanto l'amor de l'oro in te prevalse che non solo infedel di farti ardisti al tuo signor, che 'n te fidò cotanto, ma con tue proprie man farti anco guasto volesti, perché fede appo me avesse la falsa è mal composta violenza? Per far dovevi almen, s'era in te senno, che la sciocca bugia devea scoprirsi e scoperta apportarti il mal che meriti.	180 185 190
RICCARDO	La verità ch'a te narrai, confermo di nuovo, o potentissimo monarca. E quanto mal sdegnato Dio può farmi, faccia ora a me, né lo rivochi un quanto, se contr'ogni dever dett'ho menzogna. Deh, venite, venite, o miei compagni. Lasso perché da me discompagnovvie la tema or non creduta? E perché meco non venite a narrar quel che vedeste? Io per oro cangiar mia fé volea, la fé che sopra ogn'altro estimo al mondo? Io queste piaghe a medesimo? Or quale si potrebbe pensar maggior follia di questa che imputata or viemmi a' torto? Se in verità non venne il tuo gran figlio a tor da le mie man per violenza il pastor di Conturbia, ardisco a dirti ch'angel di Dio fu quel da gente eletta cittadina del ciel d'intorno cinto, che liberò il prigion e me percosse.	200 205 210 215
ENRICO	Sai per difesa tua trovar possenti ragioni in apparenza e false in fatto che al conosciuto ver non ponno opporsi. Tu con tal ragionar non altro hai mostro se non che poca fé malizia molta alberga in te, sì ch'ambedue, m'accorgo, chieder da me castigo eguale al fallo.	220 225
RICCARDO	I martir non mi dan sì crudo affanno come il veder che la mia fede intatta	

	soffre infamia sì grave in sua innocenza. E che'l mio re sì gravemente offeso nel mio servir da me meschin si tenga.	230
ENRICO	Il tuo bel ragionar non ti sottragge a quei castighi a cui t'han dato in possa l'oprar male e 'l mentire a me dinanzi. Chi ben fa piace a me, non chi ben parla. Sù legate le mani, o miei ministri, al malfattor bugiardo e date al collo queste vostre ritorte. Abbiate a laude al ferito di farvi oggi chirurgi. Per le piaghe a sé fatte abbia tal metro che sian da voi fasciate in queste tempre.	235 240
RICCARDO	Signor, per quel servir che grato un tempo ti fu come d'accorto e fido servo, prima che facci a me cotal vergogna, piacciati far venire a te davanti il mio principe Enrico, il tuo gran figlio. E s'ei dirà che non fu mai comparso, né tolse di mia man Tommaso, e queste ferite non mi diede a sdegno mosso, peroch'al suo voler fèi repugnanza, di patir son contento e questo e peggio.	245 250
ENRICO	Per tua maggior confusion dimandi grazia sì fatta e che sia tal non scorgi, si vol'esser per noi cortesi in questo. Faccisi quel che vuoi; vadasi, e tosto Enrico sia nel mio cospetto addotto.	255
MARCELLO	Ch'io con Lucio anco vada, o Re, comanda. Qui l'addurrem, confesserà per fermo com'ei guardato e in carcere costretto, venuto sia con la sua gente eletta là 've Riccardo in guardia avea Tommaso. E tolto l'abbia a lui per violenza. E per suo contrastar sì l'abbia concio. Vedrem, vedrem sì belle meraviglie.	260
RICCARDO	Di me ti ridi, e noi di te, Marcello, chi sa se riderem? Quel mal tal volta, che l'uom non teme, a l'impensato incontra.	265

[SCENA V]

Enrico, Riccardo, Coro

ENRICO Di quel che proponesti ed io concessi,
 ti sei forse pentito, o pur costante
 nel tuo peggior, sperando ben, Riccardo,
 non mutando pensier, ne stai contento? 270

RICCARDO Contentissimo, o sire, io ne rimango.
Se 'l tuo figliuol, mio gran signor venendo
dirà ch'ei non fu l'uom che venne a tormi
il pastor ch'io guardava, a me commesso,
senz'error dir potrò ch'angel fu quello 275
da Dio mandato e spiriti fur anco
quei forti giovenetti, ond'era cinto,
che lo splendor mostrava esser celesti,
che tolsero e mi dier ciò ch'io non volli.
Onde vengo a sperar che chi ferimmi 280
per la fedele al re mia tracotanza,
mi sanerà, con farmi anco d'avanzo
monda d'infamia rea la mia innocenza.

ENRICO Che vi par di costui, che sì bell'arte
a schermirsi di mal, ch'a lui sovrasta, 285
adoprar sa, poichè s'è reo scoperto?

CORO Non io sì facilmente un uom condanno
d'infedeltà, giustissimo re nostro;
a la tua sapienza il tutto lascio
ed al tempo, del qual dissero i saggi 290
de l'alma veritate esser maestro,
che con lei pure assolve, o ver condanna.
Ed ecco i già mandati a far presente
al padre il figlio, isbigottiti e mesti 295
senza lui, come appar, fan qui ritorno.

RICCARDO O giusto Dio, con occhio, omai benigno
comincia riguardar le cose nostre?

[SCENA VI]

Enrico, Lucio, Coro, Riccardo

ENRICO Come senza qui addur con voi 'l mio figlio

che si turbi del regno il buon governo.

RICCARDO Pur dinanzi non predissi a te Marcello
che avenir ti potea meco l'istesso,
e che ne' mali altrui non fessi scherni?
Esperto io ne' miei mal ti compatisco.

345

ENRICO Non so che dir, dubbio il mio cor vacilla.

CORO Provi a ragion di così fatte tempre.

ENRICO Sospettar non debb'io da tutti inganno. 350

CORO Ciò la ragione e la prudenza insegna.

ENRICO Sperimentati io gli ho fidi al Monarca.

CORO Non creder che mutati egli sian oggi.

ENRICO Dunque d'altri pensier convien ch'io m'armi.

CORO Mutar consiglio in meglio è d'alme sagge. 355

ENRICO Io sto fra due, se'n peggio il muto, o in meglio.

CORO Certo migliori i pensier son benigni.

ENRICO I seguiti fin qui, convien, ch'io danni

CORO Così far dèi, se ben vi pon la mente.

ENRICO Consapevol mi son d'animo retto. 360

CORO Giudicar di sue cose all'uom non dassi.

ENRICO Giudicatele voi che vel consento.

CORO Novità nel tuo regno indur non laudo.

ENRICO Per giustizia e per pace e bene indurle.

CORO Le antiche e rette vie non dèn lasciarsi. 365

ENRICO Credete sian le mie fin qui distorte?

CORO Par che le biasmi Dio con tai prodigi.

ENRICO	Dio credete che sia l'autor di questi?	
CORO	Chi liberò 'l pastor? Chi 'l prenze sciolse?	
ENRICO	Forse alcun cospirati in me rubbelli.	370
CORO	Credi a noi, nostro re, vano hai sospetto.	
ENRICO	Tal par gran vanità, che poscia incontra.	
CORO	Questo a punto crediamo in te averarsi.	
ENRICO	Fate ciò piano a me, ch'io non l'intendo.	
CORO	Non credi, e furo in ver di Dio ministri che tolser di tua man Tommaso e 'l prenze. Vanità ciò ti par, ma in fatto avvenne. Ed ecco, o meraviglie! Un lume immenso e gente comparir da quella parte vestita (il fior d'età) d'arme celesti.	375 380
	Vedesi un capitan seguir da tergo. Oh! Chi chiudono a lui l'un l'altro fianco, paion i due prigion già fatti sciolti. Sapremo il fin, perché a venir son mossi.	
RICCARDO	Ecco le mie speranze a riva giunte. Dicea che Dio devea far manifesta la mia gran fedeltà, la mia innocenza farà queste mie piaghe ancor Dio salde.	385

SCENA VII

S. Giorgio, Tommaso, Enrico figlio

S.GIORGIO	Date gloria al gran Re ne suoi giudici. Chinate a lui con somma riverenza, tu prima, e voi con esso le ginocchia. Umilmente, Enrico, e intento ascolta, ciò che per me Dio giusto a dir ti manda, per me che protettor di questo regno ha fatto, e vuol che la commun salute, insieme con la tua, procuri e cerchi. Per lo che in questa guisa io ti ripiglio.	400 405
-----------	--	----------------------------

- Perché tu a Dio per benefici tanti
 sì sconoscente, ingrato, empio rispondi?
 Perché, come Lucifero, tu intendi 410
 arrogarti 'l suo impero e vuoi superbo
 con l'un ch'egli ti diè l'altro governo,
 di quel, dico, santissimo de l'alme
 che a i sacerdoti suoi vuol che si lasci?
 Perché la parte mia, dic'ei, che santa 415
 vo, che'n sua libertà sempre rimanga,
 al giogo tuo sommetter vuoi qual serva?
 Ravediti e del mal fa penitenza,
 o castigo maggior ti s'apparecchia.
 Tacito udisti il protettor tuo Giorgio. 420
 Questi duo pur, c'hai perseguito a torto,
 umilmente e con silenzio ascolta.
 Il verace pastor prima incominci.
- TOMMASO Sperava, e desiderio aveane ardente
 di por l'anima mia per la mia gregge, 425
 ed al lupo crudel non dar le spalle.
 Ma in compagnia del buon pastor che diede
 per le pecore l'alma e sparse il sangue,
 mostrarmi buon pastore a lui non piacque
 che la sua providenza or altro intende. 430
 Vuol punir te, non me inalzar cotanto.
 Quando che fia però m'ha già promesso
 di darmi tant'onor, con ch'io l'onori,
 perché a maggior sua gloria il bramo e 'l cerco.
 Per ora, Enrico, ha così Dio disposto 435
 ch'io lontan me ne vada in strania terra,
 finché la esperienza omai t'insegni
 fra 'l pastor vero e 'l falso la distanza.
 E che non è mezano il frutto e 'l danno
 che quegli e questi face a la pia gregge, 440
 che ricomprò col proprio sangue Cristo.
 Fra tanto i fatti rei tuoi riconosci
 e ben pentito al tuo Signor ricorri.
 Questo io pur gliene prego instantemente,
 rendendo ben per male e mel per toso. 445
- S.GIORGIO Rest'ora a te far tuoi severi offici
 ma pii, ma giusti, al padre, Enrico, mostra
 quel danno che s'ha fatto, a star protervo
 a i santi di Tommaso e pii conforti,
 ed a por le sue man malvaggie ed empie 450
 sopra'l santo di Dio sacrato ed unto.

- Enrico F. Avenga ch'io da te, padre diletto,
 devea pigliar vital sani consigli,
 s'esser volevi al Re del Ciel propinquo,
 e farti pio del tuo figliuol maestro; 455
 tutta via per aver da la via retta
 già dechinato e per via torta messo
 i piedi tuoi, col ver penso, esser giusto
 ch'io figlio e servo tuo per sacro istinto
 t'ammonisca del male e al ben ti scorga. 460
 Trasportar t'hai lasciato, oimè, soverchio
 da l'occulta superbia; e ti sei mosso
 a voler sopra quei dominio e possa
 c'han maggior de la tua da Dio potenza,
 perché l'han sopra le alme, e tu ne' corpi. 465
 E questa del tuo cor vana gonfiezza
 Satan de la superbia il primo figlio
 parer ti fa di Dio zelo perfetto,
 e gran giustizia ed ottimo governo.
 Il cortese signore a sé per questi 470
 castighi che ti manda, or ti rappella.
 Il tuo figlio minor che sol ti resta
 nel palazzo real, ond'io mi parto
 che far disegni erede a mio dispetto,
 fra poco a tuo gran duolo, a ben di quello 475
 seccar vedrai, qual fiore anzi 'l suo frutto.
 Me vuol Dio al tuo nemico in Scozia aggiunto.
 E da quella corona ogni tuo insulto
 lontan farà per me, con darmen possa,
 finché mosso a pietà l'Onnipotente 480
 per la tua penitenza a riguardarti
 comincerà con pio sguardo e benigno.
 Allor'io, Dio così farsi volendo,
 pace procaccierò fra voi due regi.
- S.GIORGIO Udito hai quanto male il cor superbo 485
 che sopra Dio volle levarsi in alto,
 t'ha fatto Enrico? Omai pensa e conosci
 che verme or sei, diman polvere ed ombra
 dannata a sostener tormenti eterni,
 se del tuo error non ti ravedi e penti. 490
 Cerca la tua grandezza, ove trovarla
 ti si concede, al tuo Fattor t'accosta
 fonte di bene onora i Suoi ministri.
 Consacra a Lui quantunque in te conosci
 esser suo don che Suo per fermo è il tutto, 495

il valore, l'ingegno, il far, la possa.
 M'accorgo che scusar tu ti vorresti
 appo me, ma placar se Dio ricerchi,
 silenzio e cor contrito è la tua escolpa!
 Sottraggi a questo sol la tua presenza. 500
 In camera secreta al buio spargi
 queste lacrime tue, già fatto indegno
 o di mirar del gran Dio le opere belle.
 Quivi egli ti vedrà, quivi l'orecchio
 daratti, il buio a lui chiaro è meriggio. 505
 Questi duo, l'un de' quali era tua scorta
 data e l'altro fidissima speranza,
 tolti per me ti son, finché conoschi,
 quanto a te, quanto al ben di questo regno
 egli eran necessari; e ben di questo 510
 conoscenza a te sia, quando il bisogno
 c'hai di lor, mostrerà la lontananza.
 Prendon costor per il tuo buon profitto
 l'esilio d'assai lieta e pronta voglia.

C O R O

Inspira, o protettor di nostra gente, 515
 co' tuoi preghi, impetrandola da Cristo
 per cui d'eccelsi onor facesti acquisto,
 pia ne' principi nostri e sana mente.

I L F I N E

Bibliografia

8.1 Opere dello Scammacca

- Scammacca, Ortensio. *Delle Tragedie Sacre e Morali*. Tomo I. Palermo: s.e., s.d. [1632].
- _____. *Delle Tragedie Sacre e Morali*. Tomo II. Palermo: G.B. Maringo, 1633.
- _____. *Delle Tragedie Sacre e Morali*. Tomo III. Palermo: G.B. Maringo, 1633.
- _____. *Delle Tragedie Sacre e Morali*. Tomo IV. Palermo: G.B. Maringo, 1633.
- _____. *Delle Tragedie Sacre e Morali*. Tomo V. Palermo: s.e., s.d. [1633].
- _____. *Delle Tragedie Sacre e Morali*. Tomo VI. Palermo: G.B. Maringo, 1633.
- _____. *Delle Tragedie Sacre e Morali*. Tomo VII. Palermo: s.e., s.d. [1633].
- _____. *Delle Tragedie Sacre e Morali*. Tomo VIII. Palermo: Pietro Coppola, 1641 [sic! ma probabilmente 1638].
- _____. *Delle Tragedie Sacre e Morali*. Tomo IX. Palermo: Rosselli, 1639.
- _____. *Delle Tragedie Sacre e Morali*. Tomo X. Palermo: Bua e Portanova, 1644.
- _____. *Delle Tragedie Sacre e Morali*. Tomo XI. Palermo: Pietro Coppola, 1645.
- _____. *Delle Tragedie Sacre e Morali*. Tomo XII. Palermo: Decio Cirillo, 1648.
- _____. *Delle Tragedie Sacre e Morali*. Tomo XIII. Palermo: Pietro Coppola, 1648.
- _____. *Delle Tragedie Sacre e Morali*. Tomo XIV. Palermo: Decio Cirillo, 1648.
- _____. *Tommaso in Conturbia*. A cura di Domenica Donzelli. Catania: Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale, 1976.

8.2 Opere citate

- Altamura, Antonio. *Avviamento alla filologia italiana*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1977.
- Aguilera, Emmanuel. *Provinciae siculae Societatis Iesu ortus et res gestae*. Panormi: 1737-40.
- Alonge, Roberto e Roberto Tessari. *Manuale di Storia del Teatro*. Torino: UTET, 2001.
- Anonimo XII Secolo *Il Dramma dell'Anticristo*. A cura di Stefano Piacenti, Rimini: Il Cerchio Iniziative Editoriali, 2009.
- Antonucci, Maria. *L'Età della Controriforma in Italia*. Roma: Editori Riuniti, 1974.

- Apollonio, Mario. *Storia del teatro il Seicento e il Settecento*. Torino: ERI – Ediz. RAI Radiotelevisione Italiana, 1962.
- Aristotele. *La Poetica*. Introduzione, traduzione, commento di Ferdinando Albeggiani, Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1934.
- Attisani, Antonio. *Breve storia del teatro*. Milano: BCM Editrice, 1989.
- Atti del Convegno di Studi sul Teatro Elisabettiano*. A cura di Agostino Lombardo e Gino Nogara. Vicenza: Accademia Olimpica, 1973.
- Aubé, Pierre. *Thomas Becket*. France: Fayard, 1985.
- Avezzù, Guido. *Il mito sulla scena, la tragedia ad Atene*. Venezia: Marsilio Editori, 2003.
- Bakshy, Alexander. *The Theatre Unbound*. I Ed. Bristol: Burleigh Press, 1923.
- Balduino, Armando. *Manuale di Filologia Italiana*. Firenze: Sansoni Editore, 1979.
- Bangert, William V. *A History of the Society of Jesus*. St. Louis: The Institute of Jesuit Sources, 1972.
- Barberi Squarotti, Giorgio. *Il tragico cristiano*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2003.
- Belcari, Feo e Antonio Araldo. *Rappresentazione del dì del Giudizio*. In D'Ancona, Alessandro. *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV, e XVI*. Firenze: Le Monier, 1872. III:499-523.
- Bellarmino, Robert. *Spiritual Writings*. Translated and edited by John Patrich Donnelly and Roland J. Teske, New York: Paulist Press, 1989.
- Bellarmino e la Controriforma*. a cura di R. De Maio, A. Borromeo, L. Gulia, G. Lutz, A. Mazzacane, Sora: Centro di Studi Sorani, 1990.
- Bettini, Mario. *Il Rubeno. Ilarotragedia satiro pastorale*. Arricò, Denise. *Scienza, teatro, e spiritualità barocca: Il gesuita Mario Bettini*. Bologna: CLUEB, Archivio Umanistico Rinascimentale Bolognese, Dipartimento di Italianistica, Università di Bologna, 1996. 247-348.
- Beyond the Fifth Century: interactions with Greek tragedy from the fourth century BCE to the Middle Ages*. Edited by Ingrid Gildenhard and Martin Revermann, Berlin/New York: Walter de Gruyter GmbH & Co. 2010.
- Ratio atque institution studiorum Societatis Iesu*. Introduzione e traduzione di Angelo Bianchi. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 2002.

- Bisicchia, Andrea. *Il Teatro e il Sacro*, Cinisello Balsamo: Edizioni San Paolo, 1998.
- Bonora, Elena. *La Controriforma*. Bari: Editori Laterza, 2001.
- Brodrick, James. *The origin of the Jesuits*. London: Longmans Green and Co Ltd, 1940.
- Calderón de la Barca, Pedro. *The Great Theatre of the World*. Adapted by Adrian Mitchell. Woodstock, IL: Dramatic Publishing, 1990.
- Calogero, Giorgio. *Stefano Tuccio*. Pisa: Tip. Orsolini-Prosperi, 1919.
- Canosa, Romano and Isabella Colonnello, *Storia dell'Inquisizione di Sicilia dal 1600 al 1720*. Palermo: Sellerio editore, 1989.
- Cantarella, Glauco M. and Dorino Tuniz. *Il Papa ed il Sovrano, Gregorio VII ed Henry IV nella lotta per le investiture*. Novara: Europa, 1985.
- . *Il sole e la luna. La rivoluzione di Gregorio VII papa 1073-1085*. Roma: Editori Laterza, 2005.
- Caraman, Philip. *Henry Garnet, 1555-1606, and the Gunpowder Plot*. New York: Farrar, Straus, 1964.
- Castellani, Castellano. *Rappresentazione della Cena e della Passione*. In D'Ancona, Alessandro. *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV, e XVI*. Firenze: Le Monier, 1872. I:303-327.
- Cataudella, Quintino. *Saggi sulla Tragedia Greca*. Firenze: Casa Editrice G. D'Anna, 1969.
- Chiesa e società in Sicilia I secoli XII – XVI*. a cura di Gaetano Zito, Torino: Società Editrice Internazionale, 1995.
- Città italiane del '500 tra Riforma e Controriforma*. Atti del Convegno Internazionale di Studi Lucca, 13-15 Ottobre 1983, Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore, 1988.
- Conversano, Carlo Antonio. *Aetherea Leontinorum gloria*. Catania: Bisagni, 1685.
- Conwell, Joseph F. *Impelling Spirit*. Chicago: Loyola Press, 1997.
- . *Walking in the Spirit. A reflection on Jeronimo Nadal's phrase "Contemplative likewise in action"*. Saint Louis: The Institute of Jesuit Sources, 2003.
- Correnti, Santi. *La Sicilia del Seicento, Società e cultura*. Milano: U. Mursia editore, 1976.

- Cottone, Giuseppe. *La Commedia dell'Arte in Italia*. Alcamo: Bagolino, 1934.
- Crescimbeni. *L'istoria della volgar poesia*. Vol. IV, Venezia, 1731.
- Croce, Benedetto. *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Bari: Gius. Laterza & Figli, 1961.
- Luis Conçalves da Câmara. "Preface of Father Luis Conçalves da Câmara". *The Autobiography of St. Ignatius Loyola with Related Documents*. Edited with Introduction and Notes by John C. Olin. Translated by Joseph F. O'Callaghan. New York: Harper & Row Publisher Inc. 1974. 15-18.
- D'Agata, Aida Beatrice. *Le Tragedie di Ortensio Scammacca*. Siracusa: Tip. Dell'Eco della Provincia, 1910.
- D'Alessandro, Vincenzo e Giuseppe Giarrizzo, *La Sicilia dal Vespro all'Unità d'Italia*. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1989.
- D'Ancona, Alessandro. *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV, e XVI*. Firenze: Le Monier, 1872.
- De Bartholomaeis, Vincenzo. *Laude Drammatiche e Rappresentazioni Sacre*. Vol. I, II, III, Firenze: Felice Le Monnier, 1943.
- De Castelnau-L'Estoile, Charlotte. "The Uses of Shamanism: Evangelizing Strategies and Missionary Models in Seventeenth-Century Brazil". *The Jesuits II Cultures, Sciences, and The Arts 1540-1773*. Ed. John W. O'Malley. 2006. Toronto: U of T Press, 2006. 617-618.
- De Felice, Francesco. *Storia del Teatro Siciliano*. Catania: Editrice Elefante s.r.l., 1979.
- Della Porta, Giovan Battista. *Teatro*. A cura di Raffaele Sirri, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2000.
- Della Valle, Federico. *Tragedie*. A cura di Andrea Gareffi, Milano: Mursia Editore, 1988.
- Dilettando Educa. Attori, scene e pubblico nel mondo tridentino prima e dopo il Concilio di Trento*. A cura di Bruno Sanguanini, Trento: Edizioni Arca srl, 1989.
- Doglio, Federico. *Il Teatro Tragico Italiano*. Bologna: Tip. Mareggiani, 1960.
- Donnelly, Francis Patrick. *Principles of Jesuit education in practice, 1869-1959*. New York: P.J. Kenedy & Sons Publishers, 1934.
- Donnelly, John Patrik, S.J. *Year by year with the Early Jesuits (1537-1556)*. St. Louis: The Institute of Jesuit Sources, 2004.

Donzelli, Domenica. "Introduzione". *Tommaso in Conturbia*. A cura di Domenica Donzelli. Catania: Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale, 1976. 7-34.

Draw me into your Friendship. The Spiritual Exercises. A Literal Translation and A Contemporary Reading. Translated by David L. Fleming. Saint Louis: The Institute of Jesuit Sources, 1996.

Fleming, David L. *Draw me into your friendship. The Spiritual Exercises A Literal Translation & a Contemporary Reading*. Translated by David L. Fleming. Saint Louis: The Institute of Jesuit Sources, 1996.

English Professional Theatre, 1530-1660. Edited by Glynne Wickham, Herbert Berry, William Ingram, Cambridge: Cambridge U. Press, 2000.

Exposcit debitum,
www.icar.beniculturali.it/biblio/pdf/bolTau/tomo_06/04a_T06_401_446.pdf, frame 14 -
 March 12, 2011

Fagiolo, Maurizio. *La Scenografia dalle Sacre Rappresentazioni al Futurismo*. Firenze: Sansoni, 1978.

Farrell, Allan. "Introduction.": *The Jesuit Ratio Studiorum of 1599*. Washington, DC: University of Detroit. 1970. I-XIII.

Fazello, Tommaso. *Storia di Sicilia*. Palermo: Tipografia Luxograph, 1992.

Filippi, Bruna. *Il Teatro degli Argomenti*. Roma: Institutum Historicum S.I. 2001.

Fois, Mario. S.J. "La Retorica nella pedagogia ignaziana. Prime attuazioni teatrali e possibili modelli." *I gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*. Convegno di studi Roma 26-29 ottobre 1994, Anagni 30 ottobre 1994. A cura di Maria Chiabò e F. Doglio, Roma: Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1995. 57-100.

Fülöp-Miller, René. *The Power and Secret of the Jesuit*. Translated by F.S. Flint and D.F. Tait, London: G.P. Putnam's Sons

Galassi Paluzzi, C. *Storia Segreta dello Stile dei Gesuiti*. Roma: Francesco Mondini Editore, 1964.

Gli Esercizi Spirituali di S. Ignazio. A cura di Ottavio Marchetti. 3 vols. Roma: La Civiltà Cattolica, 1945.

Gli Esercizi Spirituali di Ignazio di Loyola. A cura di John P. McIntyre, Milano: Editoriale Jaca Book spa, 1997.

- Giarrizzo, Giuseppe. *Cultura e Economia nella Sicilia del '700*. Palermo: Salvatore Sciascia Editore, 1992.
- Girgenti, Venero. *Teatro Siciliano (Problema e processo)*. Edizioni "La Tecnica della Scuola, 1974.
- Giuffredi, Agisto. *Apologia contro il Guarino*. Palermo, 1605.
- Graves, R. B. *Lighting the Shakespearean Stage 1567 – 1642*. Illinois: Southern Illinois University Press, 1999.
- Grazioli, Cristina. *Luce e ombra*. Bari: Gius. Laterza & Figli spa, 2008.
- Hastings, Charles. *The Theatre*. London: Duckworth and Co. 1901.
- Heinsius, Daniel. *On Plot in Tragedy*. Northridge: San Fernando Valley State College, 1971.
- Ignatian Discernment, A commentary of The Rules of Discernment And The Autobiography of Ignatius of Loyola*. Pierre Jacob, S.J. Gujarat: Gujarat Sahitya Prakash, 2001.
- Isgrò, Giovanni. *Festa Teatro Rito nella Storia di Sicilia*. Palermo: Vito Cavallotto Editore, 1981.
- _____. *Teatro del '500 a Palermo*. Palermo: S.F. Flaccovio Editore, 1983.
- Jedin, Hubert. *Riforma Cattolica o Controriforma?* Brescia: Morcelliana, 1967.
- Jerome Nadal, S.J. 1507-1580*. by William V. Bangert, S.J. edited and completed by Thomas M. McCoog, S.J. Chicago: Loyola University Press, 1992.
- Jesuit Writings of the Early Modern Period 1540-1640*. Edited and Translated by John Patrick Donnelly, S.J. Indianapolis: Hackett Publishing Company Inc. 2006.
- Korndle, Franz. "Between Stage and Divine Service: Jesuits and Theatrical Music". *The Jesuits II Cultures, Sciences, and the Arts 1540-1773*. Ed. By John W. O'Malley, Gauvin Alexander Bailey, Steven J. Harris, T. Frank Kennedy. Toronto: U. of T Press, 2006. 479-497.
- La Farina, Martino. "Avvertimento d'uno intendente intorno al modo del rappresentare queste tragedie, e tutte l'altre che sono per comporsi regolatamente". Scammacca, Ortensio. *Delle Tragedie Sacre e Morali*. Palermo: s.e., s.d. [1633]. V:5-20.

La Formula dell'Istituto, S.J. A cura di De Aldama, Antonio M., Georges. Bottereau, Mario. Gioia, Gervais. Dumeige, Paolo. Dezza, and Luis. González. Roma: Centrum Ignatianum Spiritualitatis, 1977.

La "Ratio Studiorum" Modelli culturali e pratiche educative dei Gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento. A cura di Gian Paolo Brizzi, Roma: Bulzoni Ediotre, 1981.

Lange, Victor. "Introduction." Lessing, Gotthold Ephraim. *Hamburg Dramaturgy*. New York: Dover Publications Inc. 1962. V-XXI.

Le Sacre Rappresentazioni Italiane. A cura di Mario Bonfantini, Milano: Bompiani, 1942.

Lessing, Gotthold Ephraim. *Hamburg Dramaturgy*. With a new introduction by Victor Lange, New York: Dover Publications Inc., 1962.

Levy, Evonne. *Propaganda and the Jesuit Baroque*. Los Angeles, U of California Press, 2004.

Leziroli, Giuseppe. *Relazioni fra Chiesa cattolica e potere politico*. Torino: G. Giappichelli Editore, 1992.

Love, Harry. *Introductions and Translations to the Plays of Sophocles and Euripides*. Vol. II, Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2006.

Lutero, Martin "Il Disputatio pro declaratione virtutis indulgentiarum". www.iclnet.org/pub/resources/text/wittenberg/luther/ninetyfive-latin.txt. 14 August, 2009.

Malachi, Martin. *The Jesuits*. New York: Linden Press/Simon and Schuster, 1987.

Mamczarz, Irene. "La trattatistica dei gesuiti e la pratica teatrale al Collegio Romano: Maciej Sarbiewski, Jean Dubreuil e Andrea Pozzo". *I gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*. Convegno di Studi Roma 26-29 Ottobre 1994, Anagni 30 Ottobre 1994. A cura di Maria Chiabò. Roma: Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1995. 349-388.

Martin Luther's 95 Theses. Editor Kurt Aland. Saint Louis: Concordia Publishing House, 1965.

McIntyre, John P. *Gli esercizi spirituali di Ignazio di Loyola*. Nuovo commento / traduzione di Pierluigi Fiorini. Milano: Jaca, 1998.

McNally, Robert E. *The Council of Trent, the Spiritual Exercises, and the Catholic Reform*. Philadelphia: Fortress Press, 1970.

- Meldolesi, Claudio and Renata M. Molinari. *Il lavoro del dramaturg*. Milano: Grafiche Granata srl, 2007.
- Menestò, Enrico. *Le prose latine attribuite a Jacopone da Todi*. Bologna: Casa Editrice Pàtron, 1979.
- Migliorini, Bruno e Ignazio Baldelli. *Breve storia della lingua italiana*. Firenze: Sansoni, 1984.
- Mira, Giuseppe. *Gran Dizionario Bibliografico delle opere editate e inedite, antiche e moderne di autori siciliani o di argomento siciliano*. Vol. II, New York: Burt Franklin, 1960. (Palermo: 1875)
- Molinari, Cesare. *Storia del Teatro*. Bari: Laterza & Figli, 2007.
- Mondrone, Dominic. *Prince of Catholic Controversalists Saint Robert Cardinal Bellarmine of the Society of Jesus*. II Edition, Milano: Vita e Pensiero, 1930.
- Mongitore. *Biblioteca sicula*, Panorami, 1708.
- Montanelli, Indr. and Roberto Gervaso. *Storia d'Italia. Vol. XIII, La fine della libertà italiana*, Milano: Rizzoli Editore, 1968.
- _____. *Storia d'Italia. Vol. XIV, L'età della Controriforma*. Milano: Rizzoli Editore, 1968.
- _____. *Storia d'Italia. Vol. XV, Il meriggio del Rinascimento*. Milano: Rizzoli Editore, 1968.
- Moroni, Gaetano Romano. *Dizionario di Erudizione Storico-Ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*. Compilato dal Cavaliere Gaetano Moroni Romano secondo aiutante di camera di Sua Santità Pio IX. Vol. 48. Venezia: Dalla Tipografia Emiliana, 1855.
- Morwood, James. *The Plays of Euripides*. London: Bristol Classical Press. 2002.
- Natività di Cristo*. In D'Ancona, Alessandro. *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV, e XVI*. Firenze: Le Monier, 1872. I:191-210.
- Natoli, Luigi (William Galt). *Storia di Sicilia*. II Edizione, Palermo: Grafindustria Editoriale s.p.a., 1979
- _____. *H. Scammacca e le sue tragedie*. Palermo: Tip. Editr. Giannone e Lamantica, 1885.

- Ogden, Dunbar H. *The staging of drama in the medieval church*. Cranbury: U Press, 2002.
- Park, Joohee. "Not Just a University Theatre: the Significance of Jesuit School Drama in Continental Europe, 1540-1773". *Catholic Theatre and Drama, Critical Essays*. Edited by Kevin J. Wetmore, JR. North Carolina: McFarland & Co. Inc. 2009. 29-44.
- Pasculli, Concetta. *Il Teatro in Sicilia nel '600*. Reggio Calabria: Stab. Tip. Corriere di Calabria, 1922.
- Pavone, Sabina. *Le astuzie dei gesuiti*. Roma: Salerno Editrice, 2000.
- Pavur, Claude. *The Ratio Studiorum*. The Official Plan for Jesuit Education, Translated and Annotated by Claude Pavur. St. Louis: The Institute of Jesuit Sources, 2005.
- Perrelli, Franco. *Storia della scenografia*. Roma: Carocci editore, 2002.
- Pfeiffer, Heinrich. S.J. "La radice spirituale dell'attività teatrale della Compagnia di Gesù negli *Esercizi Spirituali* di Sant'Ignazio". *I gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa: convegno di studi, Roma 26-29 ottobre 1994, Anagni 30 ottobre 1994*. A cura di M. Chiabò e F. Doglio. Roma: Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1995. 15-30.
- Piccolomini Alessandro. Annotationi di M. Alessandro Piccolomini nel libro della *Poetica* d'Aristotele, con la traduzione del medesimo libro, in lingua volgare. Vinegia: G. Guarisco, 1575.
- Piers, Compton. *The Turbulent Priest: a Life of St. Thomas of Canterbury*. Staples Press. 1975.
- Pietropaolo, Domenico. "Whipping Jesus Devoutly." *Beyond the Fifth Century*. Berlin: De Gruyter, 2010. 397-424.
- Prodi, Paolo. *Il Cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597)*. 2 vols. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1967.
- Prosperi, Adriano. "La Chiesa Tridentina e il Teatro: Strategie di controllo del secondo '500". *I gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa: convegno di studi, Roma 26-29 ottobre 1994, Anagni 30 ottobre 1994*. A cura di M. Chiabò e F. Doglio. Roma: Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1995. 31-37.
- Regimini militantis Ecclesiae*.
www.icar.beniculturali.it/biblio/pdf/bolTau/tomo_06/03c_T06_262_313.pdf frame 20 -
 March 12, 2011

- Ricca, Paolo e Giorgio Tourn. *Le 95 tesi di Lutero e la cristianità del nostro tempo*. Torino: Claudina Editrice, 1998.
- Rivoltella, Pier Cesare. "Il Piacere Obliquo *Statu Nascenti*. La Riflessione Estetica di Ludovico Castelvetro". *Teatri barocchi: Tragedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea fra '500 e '600*. Roma: Bulzoni Editore, 2000. 15-28.
- Robertson, John George. *Lessing's Dramatic Theory*. New York: Benjamin Blom Inc., 1965.
- Rossi, Aldo. *Cinquanta lezioni di filologia italiana*. Roma: Bulzoni Editore, 1997.
- Rosvita. *Teatro Scelto*. Tradotto col testo latino a fronte da Gastone Bosio e con un'introduzione critica di Silvio D'Amico. Milano: Casa Editrice "ALPES", 1927.
- Rusk, Robert R. *The Doctrines of the Great Educators*. London: Macmillan, 1918.
- Ryan, John A. and Francis J. Boland, *Catholic principles of politics*. Revised Edition of *The State and the Church*. New York: The Macmillan Company, 1943.
- Il San Genesio di Rotrou a Bologna Visioni del teatro celeste*. A cura di Marco Lombardi. Firenze: Alinea editrice s.r.l., 2003.
- Sacco Messineo, Michela. "I primordi del teatro gesuitico in Sicilia e la sua evoluzione". *I gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa: convegno di studi, Roma 26-29 ottobre 1994, Anagni 30 ottobre 1994*. A cura di M. Chiabò e F. Doglio. Roma: Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1995. 101-117.
- _____. *Il Martire e il Tiranno. Ortensio Scamacca e il teatro tragico barocco*. Roma: Bulzoni Editore, 1988.
- Sanguanini, Bruno. *Dilettando Educa*. Trento: Edizioni ARCA srl, 1989.
- Salomone-Marino, Salvatore. *Sul teatro in Sicilia nel secolo 16*. con una notizia a cura di G. Cocchiara. Roma: Istituto Graf. Tiberino, 1942.
- Sarpi, Fra Paolo, *Istoria del concilio Tridentino*. Introduz. Renzo Pecchioli. 2 vols. Firenze: Sansoni Editore, 1966.
- Saulini, Mirella. *Il Teatro di un Gesuita Siciliano Stefano Tuccio s.j.* Roma: Bulzoni Editore, 2002.
- Saviano, Renato. "Cenni storici sulle missioni in Oriente". *Le civiltà dell'Oriente*. sotto la direzione di Giuseppe Tucci. Roma: Gherardo Casini Editore, 1958. I:183-190.

- Scalisi, Lina. *Il Controllo del sacro, poteri e istituzioni concorrenti nella Palermo del Cinque e Seicento*. Roma: Viella, 2004.
- Scaglione, Aldo D. *The Liberal Arts and the Jesuit College System*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1986.
- Schnusenberg, Christine Catharina. *The Relationship between the Church and the Theatre*. Lanham: UP of America Inc., 1988.
- Scoppola, Pietro. *Chiesa e stato nella storia d'Italia*. Bari: Editori Laterza, 1967.
- Selden, Samuel and Hunton D. Sellman, *Stage Scenery and Lighting*. New York: F.S. Crofts & Co. 1946.
- Smith, Arthur Lionel. *Church and State in the Middle Ages*. London: Frank Cass & Co. Ltd. 1964.
- Sofocle. *Le Tragedie*. Traduz. Di Raffaele Cantarella, Umberto Albini, e Vico Faggi, Introduz. Di Dario Del Corno. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2007.
- Soldati, Benedetto. *Il collegio Mamertino e le origini del teatro gesuitico; con l'aggiunta di notizie inedite sulla drammatica copnventuale messinese nei secoli XVI, XVII, XVIII; e con la pubblicazione della Giuditta del P. Tuccio e dell'Acabbo d'Ignoto*. Torino: Soc. Anonima Grafica Editrice Politecnica, 1907.
- Sorrentino, Andrea. *La letteratura Italiana e il Sant'Uffizio*. Napoli: Libreria Editrice Francesco Perrella s.a., 1935.
- Spaventa, Bertrando. *Rinascimento Riforma Controriforma*. Venezia: La Nuova Italia Editrice, 1928.
- St. Ignatius' Own Story; As Told to Luis González de Cámara with a Sampling of his Letters*. Translated by William J. Young, S.J. Chicago: Loyola University Press, 1956.
- Storia Letteratura d'Italia: Il Cinquecento*. A cura di Giuseppe Toffanin, Milano: Casa Editrice Dottor Francesco Vallardi, 1945.
- Surgers, Anne. *Scenografie del teatro occidentale*. A cura di Guido di Palma e Elena Tamburini, Roma: Bulzoni Editore, 2002.
- Teatri barocchi: Tragedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea fra '500 e '600*. A cura di Silvia Carandini, Roma: Bulzoni Editore, 2000.
- Teatro e spettacolo nel Seicento*. A cura di Franca Angelini, Roma: Editori Laterza, 1990.

The Autobiography of St. Ignatius Loyola with Related Documents. Edited with Introduction and Notes by John C. Olin. Translated by Joseph F. O'Callaghan. Preface of Father Luis Gonçalves da Câmara. New York: Harper & Row Publisher Inc. 1974.

The Autobiography of St. Ignatius. Edited by J.F. X. O'Connor. Preface of Father Louis Gonzales, S.J., to the "Acts of St. Ignatius", received from the lips of the Saint and translated into Latin by Father Hannibal Codretto, S.J.). New York: Benziger Brothers. 1900.

The Complete Euripides, Vol. IV Bacchae and Other Plays. Ed. By Peter Burian and Alan Shapiro, New York: Oxford University Press, 2009.

The Complete Greek Tragedies. Ed. By David Grene and Richmond Lattimore, Vol. IV Euripides, Chicago: University of Chicago Press, 1959.

The Constitutions of the Society of Jesus. translated by George E. Canss, S.J. St.Louis: The Institute of Jesuit Sources, 1970.

The Jesuits II Cultures, Sciences, and the Arts 1540-1773. Ed. John W. O'Mally, Gauvin Alexander Bailey, Steven J. Harris, T. Frank Kennedy, Toronto: University of Toronto Press, 2006.

The Jesuit Tradition in Education and Missions. Ed. Christopher Chapple, Cranbury: Associated University Press Inc. 1993.

The Jesuit Ratio Studiorum of 1599. Translated into English with an Introduction and Explanatory Notes by Allan P. Farrell. Washington: University of Detroit, 1970.

The Medieval European Stage, 500-1550. Ed. William Tydeman, Cambridge: Cambridge U. Press, 2001.

The official website of The British Monarchy.

www.royal.gov.uk/historyofthemonarchy/kingsandqueensofengland/thetudors/elizabethi.aspx. 28 March 2013.

The Poetics of Aristotle. Translated and commentary Stephen Halliwell, London: Duckworth & Co., 1987.

The Ratio Studiorum. The Official Plan for Jesuit Education. Translated and Annotated by Claude Pavur. St. Louis: The Institute of Jesuit Sources, 2005.

Toschi, Paolo. *Le origini del teatro italiano.* Torino: Edizioni Scientifiche Einaudi, 1955.

Untersteiner, Mario. *Le origini della tragedia e del tragico.* Giulio Einaudi Editore, 1955.

Venuti, Maria. *Sofocle e la formazione nell'età tragica dei Greci.* Palermo: Renzo, Rean, Mazzone editori, 2003.

- Vercesi, Ernesto. *Chiesa e stato nella storia*. Milano: Edizioni "Athena", 1931.
- Vernant, Jean-Pierre and Pierre, Vidal-Naquet, *Tragedy and Myth in Ancient Greece*. translated by Janet Lloyd, Sussex: Humanities Press, 1982.
- Vicentini, Claudio. *La teoria del teatro politico*. Firenze: Sansoni Editore, 1981.
- Vocabolario degli accademici della Crusca* http://vocabolario.sns.it/html/_s_index2.html
- Webster, T.B.L. *The Tragedies of Euripides*. London: Methuen & Co. Ltd, 1967.
- Wetmore, Kevin J. "Introduction: What is Catholic Theatre?", *Catholic Theatre and Drama, Critical Essays*. Edited by Kevin J. Wetmore, JR. North Carolina: McFarland & Co. Inc. 2009. 1-13.
- Williams, Mary Frances. "Shakespeare as Catholic Dramatist in *The Tempest*", *Catholic Theatre and Drama, Critical Essays*. Edited by Kevin J. Wetmore, JR. North Carolina: McFarland & Co. Inc. 2009. 45-66.
- Wright, Jonathan. *The Jesuits: Missions, Myths and Histories*. London: Harper Collins Publishers. 2004.
- _____. Wright, Jonathan. *God's Soldiers*. New York: Doubleday, 2004.
- Young, Karl. *The Drama of the Medieval Church*. Vol. I. London: U P Oxford, 1962.
- Zampelli, Michael. "'Lascivi Spettacoli': Jesuits and Theatre (from the Underside)". John W. O'Malley, Gauvin Alexander Bailey, Steven J. Harris, T. Frank Kennedy, eds. *The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts 1540-1773*. Toronto: University of Toronto Press, 2006. Toronto: University of Toronto Press, 2006. 550-571.
- Zanlonghi, Giovanna. *Teatri di formazione: actio, parola e immagine nella scena gesuitica del Sei-Settecento a Milano*. Milano: Vita e Pensiero, 2002.
- _____. "The Stage and Theatre in Milan during the Eighteenth Century". John W. O'Malley, Gauvin Alexander Bailey, Steven J. Harris, T. Frank Kennedy, eds. *The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts 1540-1773*. Toronto: University of Toronto Press, 2006. 530-549.
- Zingarelli, Nicola. *Vocabolario della lingua italiana*. Dodicesima edizione a cura di Miro Dogliotti e Luigi Rosiello. Bologna: Zanichelli: 1994.
- Zito, Gaetano. "Eresia e trasgressione nella Sicilia spagnola", *Chiesa e società in Sicilia secoli XII-XVI*. Torino: Società Editrice Internazionale, 1995.