

La «rinovazione dell'antica tragedia»: Bernardino Stefonio S. J.

di Mirella Saulini*

Quando Bernardino Stefonio¹ scrisse *Crispus* (1597) e *Flavia* (1600), il teatro recitato nei collegi della Compagnia di Gesù era una realtà consolidata e Stefano Tuccio aveva già composto, tra il 1564 e il 1569, *Christus Nascens*, *Christus Patiens* e *Christus Iudex*, riportando in scena il Cristo, primo martire, e aprendo la via alla tragedia del martire stefoniana².

Alla nascita del teatro dei Gesuiti fa da sfondo l'umanesimo, con la traduzione in latino, nel 1498, della *Poetica* d'Aristotele e la riscoperta di Seneca, modello anche per gli autori gesuiti; essi devono molto al padre Martino Delrio e al suo trattato *Syntagma tragoediae latinae* (1593), contenente l'edizione completa del teatro senecano. I Gesuiti, anche Stefonio, furono partecipi di tale clima e assidui a Palazzo Barberini, ove si discuteva della possibilità di conciliare le culture classica e cristiana³.

Stefonio è oratore d'alto livello e ha un'ampia conoscenza del mondo antico; è un umanista, anche nello spirito, come mostrano le sue

* Saggista.

¹ Bernardino Stefonio nacque a Poggio Mirteto, presso Rieti, l'8 dicembre 1560, entrò nella Compagnia di Gesù il 2 febbraio 1580, a Roma; qui fu ordinato nel 1593 e pronunciò gli ultimi voti il 2 febbraio 1602. Morì a Modena l'8 dicembre 1620. Insegnò umanità e retorica a Roma e a Napoli; per il teatro scrisse anche *Sancta Symphorosa* (1591) e il comico *Mimus* (1613).

² Stephanus Tuccius S. J., *Christus Nascens, Christus Patiens, Christus Iudex Tragoediae*, edizione, introduzione, traduzione di M. Saulini, IHSI, Roma 2011, p. LI.

³ Cfr. M. Fumaroli, *L'Âge de l'Éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Droz, Genève 1980 (ed. it. *L'età dell'eloquenza. Retorica e «res literaria» dal Rinascimento alle soglie dell'epoca classica*, Adelphi, Milano 2002).

lettere a Valentino Mangioni⁴. Vi si rivela un uomo consapevole del proprio essere poeta, che scrive con un periodare avvolgente e s'accosta agli argomenti con una leggerezza non superficiale, indice del suo gusto per la conversazione con chi gli è simile per cultura e sentire. Tutto ciò fa di lui l'autore più adatto a realizzare quella cosiddetta riforma del teatro gesuitico che molto risente del clima barberiniano⁵.

Tragedia della riforma è *Crispus*⁶, che narra di Giulio Flavio Crispo, figlio dell'imperatore Costantino e di Minervina il quale, giunto al trionfo e calunniato dalla matrigna Fausta, da lui rifiutata, è mandato a morte. L'autore stesso ci anticipa il proprio progetto di *rinovazione dell'antica tragedia*: nell'*Argumentum*, sintesi premessa al testo, afferma che Crispo è paragonabile al figlio di Teseo, Ippolito, calunniato dalla matrigna Fedra e giustiziato innocente; a Roma si ripete così la vicenda portata in scena da Euripide nell'*Hippolytus* e da Seneca nella *Phaedra*.

La tragedia ha struttura classica: il metro è quello giambico, è in cinque atti con coro e ci sono parti liriche all'interno degli atti; Stefonio segue in maniera personale le unità aristoteliche, ma fedele alla lezione dei classici limita il numero dei personaggi. La scelta dell'argomento storico è mirata a che nel *Crispus* possano convivere forma classica e messaggio cristiano, storia e mito.

Se la continuità con quest'ultimo è palese, Jean-Marie Valentin ha evidenziato come idea forte di Stefonio sia l'aver reinterpretato il mito collocandolo in una determinata fase storica: si è nella Roma dell'Impero, ma sul suo trono non siedono più i Cesari pagani, c'è Costantino,

⁴ L'epistolario manoscritto si trova nell'Archivio Romano della Compagnia di Gesù; esso è edito: cfr. M. Saulini, "Il gran piacere che io sento in ragionare con gl'amici". *Lettere di Bernardino Stefonio S. J. (1560-1620) a Valentino Mangioni S. J. (1573-1660)*, in "AHSI", 152, 2007, pp. 243-360.

⁵ Sull'umanesimo di Stefonio cfr. M. Fumaroli, *Théâtre, humanisme et contre-réforme à Rome (1597-1642): l'œuvre du P. Bernardino Stefonio et son influence*, in "Bulletin de l'Association G. Budé", 33, 1974, pp. 397-412; Id., *Corneille disciple de la dramaturgie jésuite: le Crispus et la Flavia du P. Bernardino Stefonio S. J.*, in Id., *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Droz, Genève 1990, pp. 138-70 (ed. it. *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, il Mulino, Bologna 1990).

⁶ Di *Crispus* esistono edizioni recenti: cfr. Bernardino Stefonio S. J., *Crispus Tragoedia*, a cura di L. Strappini e L. Trenti, Bulzoni, Roma 1998, testo di Roma, 1601; A. Torino, *Bernardinus Stefonius S. J., Crispus Tragoedia*, Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche, in "Memorie", 9, 22, 2007, Bardi, Roma 2008, testo di Napoli, 1604. Vi si rimanda per l'elenco dei codici e delle edizioni a stampa antiche, p. 501.

che nel 312 sconfisse Massenzio nel segno della Croce, sembra, e che l'anno successivo, con l'Editto di Milano, concesse una libertà di culto della quale molto si giovarono i cristiani. È l'alba d'un'era nuova; il paganesimo resiste, ma le persecuzioni e gli editti di Diocleziano sono già nel passato.

Secondo Valentin, tutto ciò rivela un progetto teatrale preciso. Se Stefonio si fosse fermato alla tragedia cristiana tradizionale e all'interpretazione figurale, avrebbe scelto Giuseppe, venduto dai fratelli e falsamente accusato dalla moglie di Putifarre; utilizza, invece, il criterio dell'imitazione del Cristo fondando la nuova *tragoedia christiana*. Crispo non è propriamente un martire, ma la sua morte crudele e ingiusta ha un valore esemplare, è edificante⁷.

Quella che viene ormai definita riforma stefoniana non soltanto fa la storia del teatro gesuitico, ma unendo l'aggettivo *christiana* al sostantivo *tragoedia*, unione dalla quale nasce una definizione «che ad alcuni è parsa un ossimoro (e che forse in teoria lo è)»⁸, pone le basi di un problema che, come si sa, appassionerà gli storici del teatro, di quello tragico in particolare. Ma Stefonio non parla di *tragoedia christiana* né di tragedia del martire; la definizione si deve al suo ex allievo Tarquinio Galluzzi, che analizzò l'opera in *Rinovazione dell'antica tragedia e Difesa del Crispo* (1633), ponendo un quesito che ha a lungo impegnato gli studiosi: è possibile la *rinovazione dell'antica tragedia*?

Nella prima parte dell'opera egli affronta la teoria e pone come punto di partenza l'impedimento che verrebbe dalla *Poetica* d'Aristotele ai personaggi cristiani, virtuosi e santi, di dar vita alla tragedia, non rientrando essi, *in primis* i martiri, tra quelli la cui catastrofe suscita nello spettatore la pietà e il terrore ai quali è affidato il fine catartico della tragedia stessa.

⁷ J.-M. Valentin, *Le drame de martyr européen et le Trauerspiel*. Caussin, Masen, Stefonio, Galluzzi, Gryphius, in Id., *L'école, la ville, la cour. Pratiques sociales, enjeux poétologiques et répertoires du théâtre dans l'Émpire au XVII^e siècle*, Klincksiek, Paris 2004, pp. 419-60.

⁸ P. Frare, *Rhetorica e verità. Le tragedie di Emanuele Tesauro*, ESI, Napoli 1998, p. 81. Sulla problematica della «tragedia sacra», anche in rapporto al concetto aristotelico di catarsi, si vedano anche: P. C. Rivoltella, *La scena della sofferenza. Il problema della catarsi tragica nelle teorie drammaturgiche del '500 italiano*, in «Comunicazioni sociali», xv, 2-3, 1993, pp. 101-55; G. Zanlonghi, *La tragedia tra ludus e festa. Rassegna dei nodi problematici delle teorie secentesche sulla tragedia in Italia*, ivi, pp. 157-240; A. Cascetta, *La «spiritual tragedia» e «l'azione devota». Gli ambienti e le forme*, in A. Cascetta, R. Carpani (a cura di), *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, Vita e Pensiero, Milano 1995, pp. 115-218.

Qui Galluzzi, rifacendosi a Platone, rintraccia l'origine del genere tragico nell'odio degli abitanti d'Atene per Minosse re di Creta che aveva portato la guerra ed esigeva dagli Ateniesi un tributo annuo di giovani. Afferma poi che, divenuto il governo monarchico iniquo, s'identificò nel re il tiranno e quando in Atene fu creata la magistratura il cui primo magistrato fu chiamato re, gli abitanti inserirono la tragedia tra i mezzi atti a suscitare odio contro la tirannia. Ne consegue che il fine della tragedia è suscitare l'odio contro il tiranno, le cui azioni spaventano i cittadini; essi si confermano nell'idea di libertà e s'allontanano da chi vuole impadronirsi del potere.

Il passaggio da Platone ad Aristotele avviene per motivi storico-politici, ma Galluzzi sottolinea la concordanza dei due su un punto sostanziale: l'essere la tragedia importante per l'utile comune. Qui egli, confortato da sant'Agostino, vede la possibilità del protagonismo del martire, che costituisce l'esempio più alto da proporre; l'eventuale rovina del tiranno, dopo gli atti inumani e crudeli compiuti contro uomini santi, contro i martiri, e da questi affrontati con coraggio, porta lo spettatore ad aborreire la tirannia e lo conferma nella fede e nella virtù delle quali il martire è campione.

Traspare qui, con la sua portata rivoluzionaria, la visione del mondo cristiana: il martire è l'esempio più alto perché ha scelto di seguire il Cristo, morto e risorto. Come lui risorgeranno alla vita eterna i martiri e chi li seguirà; non il peccatore, non il tiranno. Su questi non grava, però, il fato e il libero arbitrio lascia la scelta, la misericordia di Dio perdona⁹; soltanto la perseveranza nel peccato condanna alla dannazione, per il cristiano unica vera catastrofe.

Portare lo spettatore alla fede, al desiderio del Paradiso, è il fine che il teatro dei Gesuiti si propone, in base al nucleo ideologico, rintracciabile anche in *Crispus* e *Flavia*, che lo caratterizza: lottano nel mondo due forze, il Bene e il Male, Dio e Satana; le storie messe in scena trovano il proprio valore edificante nel trionfo del Bene, dimostrazione della necessità di seguirlo per avere la vita eterna.

Ma il cristiano Crispo muore ingiustamente, al pari dei cristiani della *Flavia*, e il Male sembrerebbe trionfare; la lettura dei testi delle tragedie rivela come quel trionfo sia solo apparente e permette altresì di chiarire come sia possibile la *rinovazione dell'antica tragedia*¹⁰.

⁹ G. Steiner, *Morte della tragedia*, Garzanti, Milano 1992, pp. 7-9.

¹⁰ Traiamo le citazioni, rispettando l'integrità dei testi, da Torino, *Crispus*, cit. e da Bernardini Stephonii e Societate Jesu, *Flavia Tragoedia*, apud haeredem B. Zanetti, Roma 1621; nel secondo caso abbiamo adeguato l'uso della maiuscola, elimi-

Nella prima scena del *Crispus*, un *Malus daemon* incita l'ombra di Fedra a tornare sulla terra per spingere Fausta alla calunnia che perderà il figliastro proprio nel momento del trionfo. Egli vede nel principe cristiano una minaccia; nelle sue parole si concretizzano il terrore del mondo pagano, conscio dell'avvento d'un nuovo re, il Cristo, e la forza dell'Inferno pronta a contrastarlo¹¹.

Tragedia storica, *Crispus* è anche tragedia familiare e di corte. Su Crispo grava, infatti, anche la gelosia di Costantino minore, figlio dell'imperatore e di Fausta; egli è contro il fratellastro e sostiene l'accusa materna. Troppo tardi l'imperatore capirà d'essere stato vittima d'un inganno nel quale s'annida la vera rovina della reggia e tenterà di salvare il figlio¹².

Crispo non muore in scena; Stefonio, attento alla lezione dei classici, assegna al Coro il compito di seguirlo fin sul patibolo; un Nunzio darà la notizia a Costantino.

Nella prima scena del quinto atto si compie il destino del giovane. Due monologhi ne rivelano l'animo: Crispo non teme l'ingiusta morte e fa del Cristo il proprio riferimento e modello. Come egli ha voluto espiare le colpe umane, il 'martire' offre se stesso per espiare la colpa altrui¹³.

Nel secondo monologo le sue parole sulla morte quale via dell'anima per il cielo, appaiono catechetiche: egli sente di tornare da un esilio e della vita vissuta non rileva che il negativo¹⁴.

nata a inizio verso; eliminato l'accento sulle vocali atone; naturalmente distinto la u dalla v; sciolto le abbreviature; eliminato le oscillazioni grafiche.

¹¹ Nunc causa maior, maior incubuit metus. / Nisi providentur, coepta nec nostro Dei / prohibentur astu Dardanam Christus brevi / fraenabit aulam: nostra pel-lentur procul / suspecta regna, funditus quassae ruent / sedes deorum; Christus, eiecto Iove, / canetur orbe magnus asserto Deus. 1, I, vv. 138-144.

¹² L'esecuzione di Crispo, seguita da quella di Fausta, è «uno dei nodi più spinosi nella biografia» di Costantino: A. Torino, *Bernardino Stefonio difensore di Costantino nel Crispus e sue postille all'Historia Nova di Zosimo*, Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche, in "Rendiconti", 9, 14, 2003, pp. 325-42: 326.

¹³ Aspice benigno lumine et mentem patris / in melius olim verte. Quod noxae fuit, / mihi sit, luatur sanguine et crimen meo: / ulterius odia tendere atque iras veta. / [...] / Si quid et monstri imminet / patrique parcat, parcat et matri, precor, / in caput et omnis vile tempestas meum / abeat. 5, I, vv. 223-230.

¹⁴ Vitae summa mors, summum haud malum est, / [...] / exire qui cunctatur, imprudens sibi / exilia lento prorogat patriae exuli. / Ego cum verebor ante condic-tum diem / remigrare? Vitae quidquid in terris fuit, / anceps, pavendum, lubricum semper fuit. / Nunc liber animus, omnis exempto metu / discriminis, quo tendit in patriam evolat. 5, I, vv. 312-329.

Flavia segue gli stessi criteri compositivi di *Crispus*; qui a morire ingiustamente sono i cristiani Flavio Clemente, cugino di Domiziano e i suoi figli Flavio Vespasiano e Flavio Domiziano, eredi del regno. Il mito è presente nella crudeltà dell'azione imperiale, definita *Pelopeia facta*, con rimando ai Pelopidi protagonisti del *Thyestes* di Seneca, o meglio alla vendetta di Atreo, il quale imbandì al fratello Tieste le carni dei figli rivelandogli poi la verità; del pari l'imperatore presenterà il capo dei due giovani al padre.

Anche *Flavia* è tragedia al contempo familiare e di corte. La minaccia al regno viene da familiari ingrati, ma quella reale viene ancora dal Cristo, temuto come un potenziale usurpatore. A concretizzare la minaccia e a ordire la trama per sventarla è Apollonio di Tiana, semi-legendario filosofo che, scoperta la fede dei parenti di Domiziano, li accusa di congiura presso il sovrano; tutto inizia nel giorno trionfale della designazione degli eredi.

Anche qui un'accusa falsa, col Male che prende corpo nel Tiano, negromante che evoca schiere di demoni. A Roma è giunto Giovanni apostolo, ospite di Clemente, e il mago, assumendone le sembianze, tenterà di spingere Vespasiano e Domiziano all'abiura. Apollonio ha già agito sotto mentite spoglie: in quelle di Clemente ha comunicato ai figli di lui la falsa notizia della conversione dell'imperatore, spingendoli a offrirgli una croce e perdendo loro e il padre.

Vespasiano e Domiziano non muoiono in scena; un Nunzio ne antevede la morte, descritta con parole che rimandano alla passione del Cristo: il mantello strappato, le spalle flagellate, i piedi feriti, il volto schiacciato. Il Cristo è nel cuore dei fratelli; nella settima scena del quinto atto essi si parlano: Domiziano appare indifeso, ma Vespasiano lo rassicura e quando l'altro gli domanda che cosa veda nel loro futuro, risponde: «E la felicità, e il bene».

Il dialogo è importante anche per alcune implicite note di poetica. Vi si può leggere una nuova definizione della catastrofe: stanno per perdere tutto, onori e vita, eppure Vespasiano non si sente misero. Se ne deduce che il morire non deve suscitare terrore; perché? È ancora Vespasiano a dare implicita risposta; al fratello che gli chiede, al contempo qualificando l'imperatore: «Dove ci manderà il tiranno?», risponde: «Al Cristo, credo»; ripete più volte l'aggettivo *innocente*, ma ha parole di perdono¹⁵.

¹⁵ Immeritus, insons, integer; demum tuus / insons sequebar natus insonem Patrem. / Nunc morior insons, moritur et mecum hic meus / insons et ipse, frater, avulsus suis. / Tu qui recessus cordis arcani subis / [...] / quod in merentem crimen

Al Cristo s'appella anche Clemente guardando il capo dei figli giustiziati; col dolore del padre contrasta la gioia di Domiziano, certo dello scampato pericolo. Quanto egli appare accusatorio e irridente, tanto Clemente appare imperturbabile; egli ha la forza dei martiri testimoni della Croce, ha la certezza del Cristo e la speranza del Paradiso, per sé e per i figli. Clemente pronunzia parole che richiamano in qualche punto il *Pater noster*, parole di chi sa che nel Cristo è il vero potere¹⁶. Domiziano non recede e, presente Apollonio, ordina che egli venga decapitato.

I 'martiri' delle tragedie stefoniane, consapevoli del Male, non possono che invocare l'aiuto divino, anche per chi li ha mandati a morte. Questa viene vissuta serenamente, dal momento che rispetto all'eternità la vita terrena non è niente; dunque lasciarla è come tornare da un esilio, essendo gli esseri umani creature di Dio, destinate a godere della vita eterna accanto a lui. L'esemplarità di quelle morti è chiara, allo stesso modo è chiara la sorte ultraterrena dei martiri e dei tiranni; se c'è qualche dubbio su quello che attende Costantino, è difficile pensare a un Domiziano pentito che invoca il perdono di Dio; parimenti dicasi di Fausta e di Apollonio!

Occorre qui aggiungere che i tanti martiri del Cristianesimo perseguitato non sono persone straordinarie, ma soltanto uomini e donne che hanno creduto con fede profonda alla promessa del Cristo, cosa che chiunque può fare. È su tale possibilità che s'incardina l'esemplarità del martirio; non soltanto il martire non sfida Dio e non supera alcun limite, ma fa la sua volontà, di conseguenza non subisce la catastrofe.

Tuttavia nei drammi stefoniani lo scontro tragico esiste, così come esistono sfida a Dio e volontà proterva di superare il limite: quella sfida non è però portata dall'eroe che muore, bensì da colui che ne causa la morte. È in rapporto alla sua azione che lo spettatore prova i sentimenti aristotelici di pietà, per il peccatore non per il peccato, e di terrore per la dannazione che l'attende. Il pubblico non vede la morte e la condanna del persecutore, ma non ne vede neanche il dolore che lo salverebbe. Il terrore dell'Inferno s'unisce al desiderio del Paradiso ispirato dalla sorte che attende il martire; per dar corpo al messaggio

ulcisci potes, / ignosce potius, asseras et nos tibi, / orata causa, et perge quo patruus vocat. 5, VII, vv. 710-727.

¹⁶ Tibi sum relictus, cuncta si desint, tuo / numine beatus. Liberos si tu duos / coelo intulisti, gratulor coelo, et tibi. / [...] / ordire foelix seculum dignum Deo. 5, X, vv. 187-197.

cristiano c'è bisogno di due eroi: il negativo che sfida Dio e il positivo che sfida il tiranno.

Naturalmente c'è una sorta di spostamento di piani; se come sottolinea Galluzzi riportando il pensiero di Platone e di Aristotele, la tragedia antica era utile perché aveva il fine di migliorare la vita politico-sociale dei cittadini, la tragedia cristiana è utile perché ha il fine di guidare ogni uomo verso la vita eterna. Evidentemente, si passa dal contingente all'assoluto, dal tempo all'eternità; la «tragedia cristiana» non è un ossimoro né è tragedia soltanto perché segue le regole o le categorie aristoteliche.

Essa ha un proprio scontro tragico, visibile solo se si considera che il senso di catastrofe, catarsi, pietà, terrore muta con la visione del mondo di spettatori e autori. È dunque possibile la *rinovazione dell'antica tragedia*? Rispondiamo, con Walter Benjamin: «la scena moderna non mostrerà mai una tragedia che sia simile a quella dei greci: al massimo la evoca»¹⁷.

Dopo Stefonio altri scrissero tragedie cristiane. Del francese Nicolas Caussin, autore di *Cour Sainte* (1624) e *Tragoediae Sacrae* (1620), Jean-Marie Valentin scrive che ben gli s'adatta il binomio tragedia sacra e si sofferma su *Solyma per Nabuchodonosorem eversa*, la cui idea forte è quella della punizione divina che s'abbatte su un popolo dimentico di Dio e sull'orgoglioso Sedecia. Entrano in gioco piano provvidenziale e libero arbitrio; quando Sedecia riconosce la propria caduta e soccombe al peccato si compie la tragedia cristiana¹⁸.

Come in Spagna e in Francia, in Italia appare sui palcoscenici Ermenegildo patrono di Spagna. Figlio del re visigoto Levigildo, si convertì, si ribellò al padre e fu decapitato nel 585 ca. A Siviglia, nel 1591, il collegio dei Gesuiti s'inaugurò con *Tragedia de San Ermenegildo*.

In Italia abbiamo *Hermenegildus* (1621) di Emanuele Tesauro ed *Ermenegildo martire* (1644) di Pietro Sforza Pallavicino, il quale, in una nota, contesta l'assunto aristotelico sull'impossibile tragicità del martire¹⁹.

Non a caso chiudiamo con Ortensio Scammacca, le cui tragedie volgari, quasi tutte posteriori al 1610, sono state studiate proprio nella prospettiva dello scontro tra martire e tiranno, sul quale esse fanno

¹⁷ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1980, p. 93.

¹⁸ Valentin, *Le drame de martyr européen et le Trauerspiel*, cit., pp. 430-1.

¹⁹ P. Sforza Pallavicino, *Ermenegildo martire*, a cura di D. Quarta, Pagine, Roma 1996, pp. 143-57.

centro. A entrambi si riconosce tragicità: quella del primo consiste nel fatale rifiuto del compromesso, quella dell'altro nella sua rovinosa caduta²⁰.

²⁰ M. Sacco Messineo, *Il martire e il tiranno. Ortensio Scammacca e il teatro tragico barocco*, Bulzoni, Roma 1988.

