

Bernadette Majorana

L'orazione accademica di Antonino Tantillo intorno all'arte istrionica. Un caso palermitano del 1622

L'autore e le opere

Presso la Biblioteca comunale di Palermo è conservato manoscritto il testo di un'orazione «intorno all'arte histrionica»,¹ datato 1622 e redatto da Antonino Tantillo per l'Accademia palermitana degli Agghiacciati. Il manoscritto è noto agli studiosi almeno dai primi del '700, quando il canonico Antonino Mongitore lo menziona nella sua *Bibliotheca sicula* con le altre opere edite e inedite di Tantillo. Vi dice che l'orazione si trovava allora «apud Auriam»,² cioè presso Vincenzo Auria, che a quel tempo evidentemente la possedeva tra le carte del proprio archivio.

L'autore è figura di rilievo nella cultura teatrale della città e l'accademia per la quale egli scrisse l'orazione – e presso cui dové effettivamente recitarla – costituisce una formazione significativa nell'ambito delle attività sceniche palermitane del primo '600.

Di professione notaio, nato e vissuto a Palermo, Antonino Tantillo (Palermo, ? - 25 febbraio 1659) fu poeta insigne, conoscitore e traduttore della lingua greca («vir sane egregius, literis instructissimus», ne dice più in generale il Mongitore), estensore di alcune riflessioni di poetica drammaturgica e drammaturgo egli stesso («Nec minor ipsi gloria accessit in tragœdiis scribendis», aggiunge il Mongitore)³ osservantissimo dei precetti aristotelici, promotore di una ridefinizione della forma classica del coro tragico;⁴ era ascritto alla eminente Accademia dei Riaccesi.⁵ Morì in

¹ Biblioteca comunale di Palermo (d'ora in avanti BCP), 3Qq B 122, *Oratione di Antonino Tantillo palermitano. Intorno all'arte istrionica. Per l'Accademia degli Agghiacciati di Palermo. 1622*, cc. [1r.-19r.], ora in «Acting Archives Review», anno IX, n.18, novembre 2019, trascrizione e note di B. Majorana.

² A. Mongitore, *Bibliotheca sicula sive De scriptoribus siculis*, 2 tt., Panormi, ex Typographia Didaci Bua, 1707, t. I, p. 52, *sub voce* «Antoninus Tantillo». Ove non altrimenti indicato, le notizie essenziali su Tantillo qui riportate risalgono a questa fonte.

³ Ivi.

⁴ V. Auria, A. Mongitore, *La Sicilia inventrice, o vero le invenzioni lodevoli nate in Sicilia*, in Palermo, per Felice Marino, 1704, pp. 166-167. Tantillo rispetta rigorosamente la forma tripartita del coro tragico, cantante e danzante secondo l'invenzione attribuita a Stesicoro Imerese, ma la riformula nei termini di «ballata, contraballata e stanza», le prime due cantate in moto e la terza stando, «poiché – si legge ivi – prima cantando la strofe e antistrofe in due contrarij giri, nell'epodo [Stesicoro] fé che [il coro] si fermasse». E cfr. M. La Farina, *Discorso della tragedia*, in [O. Scammacca], *Delle tragedie sacre e morali raccolte dal sig. abbate d.*

povertà, lasciando inediti vari lavori, tra cui le sue tre composizioni drammatiche: *La natività di Cristo N.S. Tragedia sacra*, *L'albero di Merlino. Comedia*, *La Rosalia. Tragedia sacra*.⁶

Fu una personalità di riferimento all'interno degli ambienti colti della capitale vicereale. Gli studiosi palermitani del tempo nelle loro compilazioni gli attribuiscono un posto significativo: il famoso medico e letterato Giuseppe Galeano, accademico Riacceso (1605-1675?), accoglie nella sua fondamentale antologia della lirica dialettale siciliana esempi della produzione di Tantillo e, tessendone l'elogio, ne menziona le odi pindariche, «famosissimo teatro delle di lui lodi»;⁷ il citato canonico Antonino Mongitore (1663-1743), storico della Sicilia di fama europea,

Martino La Farina. Col discorso della tragedia, t. II, in Palermo, per Gio. Battista Maringo, 1633, pp. 41-43; An., *Avvertimento d'uno intendente intorno al modo di rappresentar queste tragedie e tutte l'altre che sono per comporsi regolatamente*, in [O. Scammacca], *Delle tragedie sacre e morali raccolte [...] dal sig. abbate d. Martino La Farina*, t. V, [Palermo], s.i.t., 1633, pp. 13-17, sulla riforma del coro secondo il modello greco compiuta da Scammacca rispetto alle consuetudini drammaturgiche precedenti, caratterizzate da largo uso dell'intermezzo apparente.

⁵ Fondata a Palermo nel 1622, l'Accademia dei Riaccesi ebbe lunga vita, essendosi estinta circa nel 1682; i membri erano «letterati, non men ragguardevoli in nobiltà che in erudizione e dottrina», provenienti da Palermo, dal resto della Sicilia e da altre città fuori del regno; si radunavano regolarmente il mercoledì «recitando i loro ingegnosi componimenti»; due volte l'anno facevano anche due accademie particolari, l'una in onore dell'Immacolata concezione, l'altra, davanti al senato palermitano, in onore di santa Rosalia (Mopso Triseldo, [A. Mongitore], *Rime degli Ereini di Palermo*, in Roma, per il Bernabò, 1734, t. I, p. v; cfr. anche V. Parisi, *Dell'accademie palermitane. Ricerca*, s.l., s.i.t., [1719], pp. 12-15). Il suo fondatore, viceré Filiberto di Savoia, attribuì a questa accademia «un ruolo centrale sul piano delle strategie culturali della corte e del governo della città capitale» (G. Isgrò, *La notti di Palermu e il teatro comico urbano*, in T. Aversa, *La notti di Palermu*, a cura di G. Isgrò, Messina, Sicania, 1990, p. 18).

⁶ Quest'ultimo testo verrà edito in G. Di Marzo (a cura di), *Drammatiche rappresentazioni in Sicilia e poesie di autori siciliani dal secolo XVI al XVIII*, Palermo, Luigi Pedone Lauriel, 1876, pp. 153-284 («Biblioteca storica e letteraria di Sicilia», vol. XXVIII, s. III, t. II); se ne veda ora l'anastatica: G. Bellini (a cura di) *La Rosalia. Tragedia sacra di Antonino Tantillo e altre pagine*, Bologna, Forni, 2003. Di questa tragedia, Pasculli dice efficacemente che, «quantunque torturata tra i precetti d'Artistotele e priva di carattere e movimento drammatico, tuttavia è da ammirarsi per eleganza di stile e di lingua» (C. Pasculli, *Il teatro in Sicilia nel '600. Appunti con documenti inediti*, Reggio Calabria, Stab. Tip. Corriere di Calabria, 1922, p. 32). Isgrò attribuisce inoltre a Tantillo, pur senza esplicita motivazione, un rifacimento siciliano della commedia del Tasso *Gli intrighi d'amore* (G. Isgrò, *Il teatro del Tasso in Sicilia*, Palermo, Palermo University Press, 2018, p. 17), del quale un apografo settecentesco, *Comedia: Intrichi del Tasso*, reperito nella Biblioteca regionale universitaria di Catania (d'ora in avanti BRUC), è pubblicato ivi.

⁷ Cfr. P.G. Sanclemente [G. Galeano], *Le muse siciliane*, in Palermo, per Decio Cirillo, 1647, t. II/1, pp. 97-103 (citazione da p. 95), che pubblica alcune «canzoni siciliane» di Tantillo (per l'importanza di questo erudito si veda R. Contarino, *Galeano, Giuseppe*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 1998, vol. LI, online; d'ora in avanti DBI). A. Mongitore, *Bibliotheca sicula*, cit., p. 52, elenca otto stampe delle odi intitolate *Della cetra pindarica*, pubblicate a Palermo negli anni 1642, 1643 e 1652; parla invece di dieci stampe A. Narbone, *Bibliografia sicola sistematica*, t. IV, Palermo, Fratelli Pedone Lauriel, 1855, p. 96.

membro fra le altre dell'Accademia dell'Arcadia, fonte essenziale degli studiosi successivi anche per quanto riguarda Tantillo, lo dice «eruditissimo»⁸ fra i palermitani, oltre che assai celebre, seppure provato dalle avversità della fortuna, come già aveva detto il Galeano.⁹ «Sotto la scorta di Antonino Tantillo»¹⁰ si era formato alla composizione in prosa e in versi colui che sarebbe diventato «il letterato ufficiale dell'ultimo periodo del vicereame spagnolo in Sicilia»,¹¹ quel Vincenzo Auria (1625-1710) che conservava presso di sé l'*Oratione intorno all'arte histrionica*. Un legame diretto Tantillo dovette averlo anche con il colto letterato Tommaso Aversa (1623-1663), come lui accademico Riaceso e autore di drammi sacri e commedie, ben noto all'epoca: proprio a Tantillo Aversa deve, probabilmente, la propria formazione ai principi compositivi del teatro.¹² Sopra tutte, però, la figura di Tantillo fu legata a quella del gesuita Ortensio Scammacca (1562/1565-1648),¹³ considerato dai contemporanei il più eminente fra i tragediografi siciliani, l'«Euripide italiano, il vero Sofocle de' nostri tempi»,¹⁴ autore di cinquantatré tragedie cristiane, circolanti manoscritte e allestite ben prima che quarantacinque di esse, definite in parte sacre, in parte morali, fossero pubblicate a Palermo, tra il 1632 e il 1648.¹⁵ Non sappiamo se i due si conobbero o se fossero in corrispondenza epistolare, ma condivisero la compiuta adesione alle leggi di Aristotele, nonché la concezione del coro.¹⁶ Il Galeano afferma che Tantillo avesse

⁸ In V. Auria, A. Mongitore, *La Sicilia inventrice*, cit., p. 167.

⁹ P.G. Sanclemente [G. Galeano], *Le muse siciliane*, cit., pp. 95-96; A. Mongitore, *Bibliotheca sicula*, cit., p. 52; molto dopo riferisce la medesima notizia anche G. Di Marzo, *Ai lettori*, in *Biblioteca storica e letteraria di Sicilia*, cit., p. IX. Per Mongitore si veda N. Bazzano, *Mongitore, Antonino*, in *DBI*, 2011, vol. 75, online.

¹⁰ A. Mongitore, *Vita di Vincenzo Auria palermitano*, in G.M. Crescimbeni (a cura di) *Le vite degli Arcadi illustri scritte da diversi autori*, in Roma, nella Stamperia di Antonio de' Rossi, 1714, t. III, p. 111.

¹¹ R. Zapperi, *Auria, Vincenzo*, in *DBI*, 1962, vol. 4, online.

¹² Lo affermano G. Isgrò, *Una commedia urbana nel teatro comico del Seicento. "La notti di Palermu" di Tommaso Aversa*, «Quaderni di teatro», IX, n. 36, 1987, pp. 134-147: 139-140; Id., *La notti di Palermu e il teatro comico urbano*, cit., pp. 19-20; M. Sacco Messineo, *Scammacca, Ortensio*, in *DBI*, 2018, vol. 91, online.

¹³ Cfr. V. Auria, A. Mongitore, *La Sicilia inventrice*, cit., p. 167. Per Scammacca si vedano tra le fonti coeve: A. Mongitore, *Bibliotheca sicula*, cit., p. 294, *sub voce* «Hortensius Scammacca», e E. Aguilera, *Provinciae Siculae Societatis Jesu ortus et res gestae*, Panormi, ex Typographia Angeli Felicella, 1737, t. I, pp. 507-509. Titoli di tragedie di Scammacca sono presenti nel registro di L. Allacci, *Drammaturgia*, in Roma, per il Mascardi, 1666, *passim*. Recentemente M. Sacco Messineo, *Scammacca*, cit.

¹⁴ P.G. Sanclemente, G. Galeano, *Le muse siciliane*, cit., p. 98 («Sofloche» nel testo). Nella produzione drammatica edita di Scammacca sono presenti anche traduzioni, rifacimenti, trasposizioni di tutte le tragedie di Sofocle e di quattordici tragedie di Euripide.

¹⁵ Mi attengo al numero delle tragedie scammacciane proposto da Z. Ahmadian, *Ortensio Scammacca (1562?-1648) and the Jesuit Theatre. A Critical Edition of Il Tommaso* in Londra, PhD Thesis, University of Toronto, 2013, pp. 139-145.

¹⁶ Cfr. V. Auria, A. Mongitore, *La Sicilia inventrice*, cit., p. 167.

«fabricato» le sue opere drammatiche «ad imitatione» di quelle di Scammacca, seguendo la comune fedeltà ai modelli classici.¹⁷ Certamente Tantillo compose e diede alle stampe anonimi, nel 1621 e nel 1622, due opuscoli di poetica relativi ad altrettante tragedie del gesuita, *L'Alessio* e *La S. Lucia*, in occasione dell'allestimento che ne fecero gli Agghiacciati; e anche l'*Oratione* del 1622, come vedremo, contiene riferimenti diretti a un'opera scammacciana, *La S. Agatha*.

Nell'elenco redatto dal Mongitore nel 1707, compare inoltre fra le opere di Tantillo un ulteriore *Ragionamento poetico*, che l'autore avrebbe pubblicato «sub nomine academici Humidi» in un tomo imprecisato dei quattordici che compongono l'opera di Scammacca. La segnalazione fa molto sperare, ma la verifica di questa raccolta (rara nelle biblioteche nella sua integrità)¹⁸ mostra che il testo non compare in nessuno dei volumi, tranne che con questo titolo il Mongitore alluda all'ampio *Avvertimento d'uno intendente intorno al modo del rappresentare queste tragedie e tutte l'altre che sono per comporsi regolatamente*, anonimo, scritto in prima persona con indiscutibile competenza e collocato in testa al tomo V delle tragedie di Scammacca uscito nel 1633.¹⁹ Tuttavia, l'appartenenza dell'*Avvertimento* a Tantillo, pur suggestiva, non può essere accreditata con sicurezza, mancando qualunque elemento e testimonianza che la supportino, benché di drammaturgia e allestimenti tragici egli fosse certamente 'intendente' e già più di dieci anni prima, nell'*Oratione*, si fosse apertamente pronunciato riguardo alle tragedie scammacciane. Ci sembra che la probabilità maggiore sia che il Mongitore abbia indicato erroneamente la collocazione del *Ragionamento poetico*, il quale, come subito vedremo, è sì presente in un testo legato a Scammacca, ma non in un tomo delle tragedie.²⁰

¹⁷ P.G. Sanclemente [G. Galeano], *Le muse siciliane*, cit., p. 95.

¹⁸ Ho consultato i quattordici tomi nell'esemplare conservato presso la Biblioteca centrale della Regione siciliana 'A. Bombace', 311-324. Ringrazio vivamente la dottoressa Angela Anselmo della sezione Fondi antichi di questa biblioteca e la dottoressa Provvidenza La Mattina della sezione Manoscritti e rari della Comunale di Palermo per l'aiuto che mi hanno fornito nel corso della ricerca. Ho consultato i tomi III e V anche presso la BRUC, rispettivamente 4-24-273 e 4-24-274.

¹⁹ Ne ipotizza l'attribuzione a Tantillo L. Natoli, *H. Scammacca e le sue tragedie*. Studio, Palermo, Tip. editr. Giannone e Lamantia, 1885, p. 42.

²⁰ Il presumibile errore del Mongitore è ripreso da G.M. Mira, *Bibliografia siciliana*, [Palermo 1875], rist. anast. New York, Burt Franklin, s.d., vol. II, p. 395, *sub voce* «Tantillo (Antonino)». Quel che vengo dal sostenere emenda almeno in parte quanto avevo affermato in *L'attore necessario: drammaturgia della santità e santità rappresentata*, in T. Lewicki (a cura di), *L'eroe sensibile: evoluzione del teatro agiografico nel primo '600*, Atti del convegno internazionale (Roma, 29-31 ottobre 2009), Varsavia, Wydawnictwo Salezjańskie - Editrice Salesiana, 2013 (Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale), pp. 77-79 e *passim*, dove, seguendo G. Sorge, *I teatri di Palermo nei secoli XVI-XVII-XVIII*, Palermo, Industrie riunite editoriali siciliane, 1926, p. 169 nota 2 e p. 172, indicavo che l'anonimo *Avvertimento d'uno intendente* fosse scritto dall'autorevole monsignor Martino La Farina, curatore dei primi sette tomi di tragedie di Scammacca e autore delle rispettive dedicatorie: se questa pure non è una

Antonino Tantillo dovè anche essere un membro in vista dell'Accademia degli Agghiacciati, della cui attività teatrale l'*Oratione intorno all'arte histrionica* è testimonianza diretta, e per la quale egli compose i due brevi scritti teorici usciti anonimi nel 1621 e 1622 cui si è fatto cenno. Il primo si intitola *Sommario di quanto si contiene nella tragedia di S. Alessio da rappresentarsi per gli academici Agghiacciati. Con un discorso degl'istessi a' lettori*.²¹ Il secondo, intitolato *Compendio di quanto si contiene nella tragedia di s. Lucia da rappresentarsi per gli academici Agghiacciati. Con un ragionamento poetico dell'Humido a' lettori*,²² offre ulteriori dati, chiarificatori: nel titolo, infatti, si menziona il 'ragionamento poetico' contenuto nell'opuscolo, una definizione coincidente con il titolo introvabile attribuito da Mongitore a Tantillo; mentre in testa alla trattazione si legge: «L'Humido academico Agghiacciato a' lettori».²³

Che entrambi gli opuscoli anonimi siano stati redatti da Tantillo non soltanto ce lo dice il Mongitore nella citata bio-bibliografia di quell'autore ma, inoltre, le copie possedute dalla Biblioteca comunale di Palermo recano su entrambi i frontespizi una pertinente annotazione manoscritta, vergata da una medesima mano, indubitabilmente sei-settecentesca. La prima, nel testo del 1621, recita: «Disteso da notar Antonino Tantillo a richiesta loro», gli Agghiacciati; e la seconda, in quello del 1622, dice: «Disteso da notar Antonino Tantillo, palermitano».²⁴ Da ciò si deduce che al tempo di queste stampe, come pure nei decenni successivi, doveva essere chiara la consapevolezza che l'autore dei due testi anonimi fosse appunto il Tantillo; e che nessun altro che lui fosse chi scriveva – come si legge nel titolo del primo trattatello – in nome 'degl'istessi' Agghiacciati ai lettori, vale a dire l'Umido Agghiacciato che, da membro dell'accademia, si dichiarava autore del secondo. D'altronde, passi del primo discorso si riscontrano anche nella *Oratione intorno all'arte histrionica* immediatamente successiva (come vedremo nell'apparato della trascrizione), a segno dell'unico autore di entrambi i testi e della dipendenza del più tardo dal precedente.

Insomma, da una parte tutto ciò ci permetterebbe di confermare, per via deduttiva, che Tantillo fu effettivamente un Agghiacciato e, dall'altra parte,

eventualità da escludere, è però attualmente priva di riscontri. Invece G. Isgrò, *Festa, teatro, rito in Sicilia. Storia dello spettacolo in Sicilia*, Palermo, Vito Cavallo, 1981, p. 289, attribuisce convintamente l'*Avvertimento* allo stesso Scammacca, ma erroneamente lo dice edito nel tomo del 1632, vale a dire il primo; lo riproduce nel cap. VI, app. II.

²¹ A. Tantillo, *Sommario di quanto si contiene nella tragedia di s. Alessio da rappresentarsi per gli academici Agghiacciati. Con un discorso degl'istessi a' lettori*, in Palermo, appresso Angelo d'Orlandi, 1621, 8 pp.

²² A. Tantillo, *Compendio di quanto si contiene nella tragedia di S. Lucia da rappresentarsi per gli academici Agghiacciati. Con un ragionamento poetico dell'Humido a' lettori*, in Palermo, per Decio Cirillo, 1622, 8 pp.

²³ Ivi, p. 2.

²⁴ BCP, XLVI G 31 3, [A. Tantillo], *Sommario [...] del S. Alessio*, cit., p. [1]; e BCP, XLVI G 31 5, [A. Tantillo], *Compendio [...] di S. Lucia*, cit., p. [1].

la nostra piccola indagine accredita largamente l'ipotesi della svista dello stesso Mongitore che, come si è premesso, parla di un *Ragionamento poetico* di Tantillo presente in un non meglio precisato tomo delle tragedie di Scammacca, mentre esso ragionamento di Tantillo deve essere proprio quello dell'opuscolo sulla *S. Lucia* scammacchiana, indicato in frontespizio con la medesima esatta formulazione; mentre, a questo punto, pare improbabile che il lungo, articolato *Avvertimento di un intendente* anteposto alle tragedie raccolte nel tomo V di Scammacca si possa attribuire a Tantillo.

Si deve però accennare, già qui, che la sua adesione all'Accademia degli Agghiacciati non era stata segnalata dal contemporaneo Galeano e poi dal Mongitore (e da altri dopo di lui), che ne menziona la sola appartenenza ai Riaccesi; e che fu solo ipotizzata nella prima importante ricerca di fine '800, quella condotta da Raffaele Starrabba sugli atti notarili che avevano interessato l'accademia, nei quali il nome di Tantillo non compare mai fra quelli dei membri.²⁵ La notizia è fornita come certa, anzi come ovvia, soltanto nel '900 e dopo.²⁶ Difficile dunque stabilire se quanto emerge a fine '600, come abbiamo visto, corrisponda a verità. È sicuro però che Antonino Tantillo agli Agghiacciati fu legato e che lo fu almeno tra il 1621 e il 1622. Ci ritorneremo.

L'accademia

Di questo sodalizio palermitano possiamo riferire in primo luogo ciò che Tantillo ne dice nell'*Oratione intorno all'arte histrionica*:

da non pochi è stato desiderato doversi fondare un'adunanza di virtuosi spiriti, i quali, perseverando in essercitij spirituali alla volta così ne' tempi di carnevale come in altri tempi, s'adunassero a mettersi a memoria alcuna opera sacra accioché, rappresentandola, poi il teatro apprendesse il vero et modesto vivere che nell'una et nell'altra fortuna si possono desiderare. Ed ecco ch'al desiderio di costoro, mercé alla divina bontà, si è spinta quest'accademia sotto titolo de gli Agghiacciati, la quale, per opra de' suoi recitanti, non già nella guisa di quei che furon molte volte in essilio mandati fuor di Roma vergognosamente [...], ma di persone tali che con le lor onorevoli fatiche e con vita esemplare han fatto, mediante i loro spettacoli, trasformare i più rigidi cori de gli huomini in tenerezza tale che, versando un mar di lagrime, pentiti, si son dati a far vita di grandissimo esempio.²⁷

²⁵ Cfr. R. Starrabba, *Dell'Accademia palermitana detta degli Agghiacciati. Notizie e documenti*, «Archivio storico siciliano», n.s., IV, fasc. 1-2, 1879, p. 185, il quale si limita a ipotizzare che Antonino Tantillo, insigne letterato, avrebbe potuto esser stato notaio degli Agghiacciati e possibile membro dell'accademia, che si sarebbe potuta avvalere di lui anche come drammaturgo.

²⁶ Cfr. per esempio G. Sorge, *I teatri di Palermo*, cit., p. 169, e G. Isgrò, *Festa, teatro, rito in Sicilia*, cit., p. 291.

²⁷ A. Tantillo, *Oratione*, cit., cc. [4r.-v.].

In queste righe compaiono alcuni temi rilevanti dell'allora ineludibile cultura teatrale post-tridentina: la virtù degli accademici che, dediti a coltivare la loro spiritualità, si impegnano ad apprendere testi di opere d'ispirazione cristiana, allo scopo di metterle in scena a carnevale e in altri periodi dell'anno per far sì che gli spettatori, guardando a quei modelli e traendone profitto, si convertano a una santa vita. Siamo nell'ambito, legittimato dalla Chiesa, delle attività comprese nell'orizzonte della festa, della devozione, dell'ammaestramento edificante, del disciplinamento, dove l'esperienza teatrale non è mestiere ma eccezione, principio ordinatore di una intenzione comunicativa e partecipativa svolta senza fini specialistici ed economici. Non manca infatti, nell'*Oratione*, la comparazione con il potere corruttivo di quegli attori che meritano invece la vergogna dell'espulsione dalle città, le compagnie itineranti di comici e comiche mercenari. Tantillo, infatti, seguita così:

Che dirò poi d'alcuni pessimi vagabondi, huomini sordidissimi e femine sfacciatissime che con tanto scandolo e corruttela di tutti i buoni costumi, con tal fomento di tutti i vitij, solevano andare, e sogliono, hor qua hor là, rappresentando per vilissimo prezzo alcune trasformate, guaste, corrotte, lacere, impiastriate, vituperose loro dionestà.²⁸

Le intenzioni morali dell'Accademia degli Agghiacciati sono illustrate dal Mongitore:

Scelse per impresa una ciotola di ghiaccio fumante, col motto preso da Virgilio *Æned.* 6, *Spiritus intus alit*, volendo dinotare che, come nel ghiaccio con cui esprimevan modestamente se stessi, gli accademici conservavan gli spiriti della virtù. Oltre i componimenti che recitavan, gli accademici avean l'esercizio di rappresentare in iscena, ed eran in obbligo di far due comedie ogn'anno; onde scelsero per loro protettore s. Genesis.²⁹

Le fonti, tuttavia, fanno escludere che essi si limitassero a due rappresentazioni l'anno. Sappiamo che nel 1621-1622, fra le altre, gli Agghiacciati misero in scena sei tragedie dello Scammacca: *L'Alessio*, *La S. Agatha*, *La S. Lucia*, *Il Chrisantho*, *I santi fratelli*;³⁰ e nel 1625-1626, sempre di Scammacca, *La Rosalia*, *Il Goffredo* e di nuovo *Il Chrisantho*, per le quali si era previsto di effettuare un totale di quattordici rappresentazioni, mentre la scelta di un'ulteriore opera, da recitarsi quattro volte, sarebbe stata eventualmente compiuta in seguito.³¹

²⁸ A. Tantillo, *Oratione*, cit., c. [4v].

²⁹ Mopso Triseldo [A. Mongitore], *Rime degli Ereini*, cit., p. iv. Il motto è tratto da Virgilio, *Eneide*, vi, 726.

³⁰ Cfr. G. Sorge, *I teatri di Palermo*, cit., p. 173.

³¹ Cfr. C. Pasculli, *Il teatro in Sicilia*, cit., doc. vii, p. 118.

Nella loro attività prevalevano le opere sacre e morali e particolarmente, appunto, quelle scammacchiane, ma gli Agghiacciati rappresentarono anche commedie, come *La schiava* di Filippo Gaetani, allestita nel 1623.³² E se dalle fonti dirette della loro vita accademica non emerge niente di riconducibile alla perseveranza negli esercizi spirituali di cui parla Tantillo (differenziandola, parrebbe, dall'esperienza recitativa),³³ i documenti ne chiariscono inequivocabilmente un altro aspetto, per certi versi inatteso: la dimensione economica e, di più, lucrativa della loro attività teatrale, unita a quella della ferialità delle rappresentazioni, condizioni ben regolate sotto il profilo contrattuale e organizzativo.

L'accademia aveva sede in una «stantia» situata nel quartiere della Kalsa, nella contrada della Misericordia.³⁴ Per assistere agli spettacoli si pagava un biglietto, il cui costo variava a seconda del posto acquistato, panca, sedia o palco.³⁵ La sala doveva essere dotata di palcoscenico frontale e disporre di un'area quadrangolare per il pubblico su cui, in piano, erano sistemati i tre ordini di posti. Era probabilmente caratterizzata dai difetti più volte denunciati nelle trattazioni del tempo: comparati con i teatri classici, perfetti col loro impianto semicircolare e gradinato per la soddisfazione dell'occhio e dell'orecchio, i moderni spazi adibiti a teatro impedivano una buona visione per tutti e un adeguato ascolto; condizioni di disagio, queste, che producevano malcontento e tafferugli fra gli spettatori delle primissime file e quelli retrostanti, meno fortunati.³⁶ Alcuni spettatori, a discrezione degli accademici, potevano inoltre entrare gratuitamente; e con offerta deferente si facevano accedere senza corrispettivo in denaro il cardinale e i funzionari cittadini, dai quali, però, potevano anche provenire regalie. A questi ospiti illustri spettavano i *solia*, appositamente disposti in sala insieme con una illuminazione particolare.³⁷ Gli accademici ripartivano tra loro le entrate raccolte (comprese le eventuali donazioni); le singole quote potevano tuttavia finire gravate da eventuali ammende, nel caso in cui un membro avesse commesso qualche atto scorretto o pregiudizievole per gli spettacoli.³⁸

³² Ivi, pp. 56, 99, e doc. v.

³³ Soltanto nell'atto del 24 febbraio 1622 si accenna a un'attività forse di impronta spirituale: le «congregazioni che nella stanza di essa accademia [...] si fanno giornalmente» (in R. Starrabba, *Dell'Accademia palermitana detta degli Agghiacciati*, cit., p. 182); tuttavia, non possiamo dire se la parola 'congregazioni' si riferisca appunto, per esempio, a congregazioni di preghiera oppure a semplici riunioni dei membri.

³⁴ Ivi; C. Pasculli, *Il teatro in Sicilia*, cit., *passim*.

³⁵ Ivi, doc. VII, p. 119.

³⁶ Cfr. M. La Farina, *Discorso della tragedia*, cit., p. 46; An., *Avvertimento d'uno intendente*, cit., p. 19.

³⁷ Cfr. C. Pasculli, *Il teatro in Sicilia*, cit., doc. v, p. 116, e doc. VII, p. 119.

³⁸ Cfr. atto del 13 febbraio 1622 in R. Starrabba, *Dell'Accademia palermitana detta degli Agghiacciati*, cit., pp. 178-179.

Rappresentava per esempio un comportamento da sanzionare il non aver mandato a memoria la propria parte, cosa che implicava il pagamento di «danni, interessi et spisi di tali recitattioni et representattioni che per tal defetti et mancamento fosse da non representarsi et recitarsi».³⁹ Se l'assegnatario dell'incombenza «pro guardarobba» avesse perduto una veste, avrebbe dovuto compensarla coi propri mezzi, benché avrebbe potuto sostituirla anche con una usata, a patto che fosse conforme a quella mancante.⁴⁰ E un altro, sempre investito del compito di badare ai costumi («ogni sera quando reciteranno et dopo, alla fine di ogni opera, quelli recuparli [*sic*] ad effetto di conservarli nella guardarobba»), e di quello ulteriore di riparare i costumi guasti («reconsari di filo, sita, colla, carta inargentata et tila cuttunina»), non solo avrebbe dovuto dotarsi del necessario a proprie spese, ma soprattutto avrebbe avuto l'onere di ripagare il valore dei costumi, secondo il giudizio di due esperti, nel caso in cui non li avesse riconsegnati integri come li aveva ricevuti.⁴¹

Dalle fonti non risulta che si costituisse un fondo comune per fare fronte alle spese teatrali, che dovevano essere alquanto ingenti. Stando ai contratti notarili rintracciati da Raffaele Starrabba e Concetta Pasculli (e quasi tutti risalenti al 1622), si può infatti presumere che una serie di costi fosse a carico dell'intera accademia. Dovevano esserlo le remunerazioni supplementari per i membri o il personale esterno a cui si fosse attribuita una mansione specifica, qual era l'assegnazione della custodia dei costumi e dell'attrezzatura, unitamente all'aiuto da prestarsi agli attori prima di ogni recita per la vestizione.⁴² E più generalmente una cassa comune avrebbe dovuto servire a retribuire coloro che venivano chiamati a presidiare la porta d'ingresso,⁴³ le comparse,⁴⁴ i macchinisti per le scene, nonché le persone capaci di comporre e fabbricare gli avvisi, «li cartelli».⁴⁵ Ma sarebbe stata necessaria anche per acquistare la «luminaria»⁴⁶ abituale, da collocarsi dentro la scena, sotto di essa e al di fuori, nella sala, e quella particolare, secondo le necessità del singolo allestimento,⁴⁷ nonché le candele per far luce ai musicisti e a chi teneva in mano gli «scenarij»,⁴⁸ vale a dire il testo o una porzione del testo drammatico che si stava recitando. E ancora si doveva pagare «la musica, sufficiente così dentro come fuori»,⁴⁹ oppure un

³⁹ Cfr. C. Pasculli, *Il teatro in Sicilia*, cit., doc. II, p. 111.

⁴⁰ Cfr. *ivi*, doc. III, p. 112.

⁴¹ Cfr. *ivi*, doc. IV, pp. 113-115.

⁴² Cfr. *ivi*, doc. I, pp. 107-109.

⁴³ Cfr. *ivi*, doc. VII, p. 118.

⁴⁴ Cfr. *ivi*, doc. I, p. 108, e doc. VII, pp. 118-119.

⁴⁵ Cfr. *ivi*, doc. III, pp. 111-112.

⁴⁶ *Ivi*, doc. VII, p. 119.

⁴⁷ Cfr. *ivi*, doc. III, p. 112.

⁴⁸ *Ivi*, doc. III, p. 112; e cfr. *ivi*, pp. 96-97.

⁴⁹ *Ivi*, doc. VII, p. 118.

cantante specializzato per «cantari di musica per tenuri, della parti di dentro la scena, in tutti quelli recitationi et representationi che li accademici di essa academia representerà da hoggi innante».⁵⁰

Quest'ultimo contratto fu sottoscritto il 25 settembre 1625: l'ingaggio del tenore sarebbe dovuto durare fino al carnevale seguente. Si deduce infatti dai documenti che gli Agghiacciati recitavano lungo diversi mesi, almeno dall'autunno fino alle Ceneri⁵¹ e che recitavano la sera, suonata un'ora di notte⁵² (trascorsa, cioè, un'ora dal tramonto), «li festi, giorni feriatì e sabbati».⁵³ Inoltre si riunivano giornalmente nella loro sede.⁵⁴

Le due condizioni operative illustrate sin qui, la economica e la temporale, sembrano confliggere con la precipua gratuità e festività delle iniziative teatrali di altre accademie operanti in quegli stessi anni (come quella fiorentina degli Infiammati di cui fu membro Iacopo Cicognini)⁵⁵ e più in generale quelle dei dilettanti devoti dell'epoca, i collegiali discepoli della Compagnia di Gesù, per esempio, come i bambini-attori legati alla Congregazione dell'oratorio di Filippo Neri.⁵⁶

Nonostante tale assetto, sotto questi due aspetti simile a quello delle compagnie mercenarie, non si può tuttavia definire gli Agghiacciati una compagnia professionistica: dalle fonti non emerge che i suoi membri fossero attori di mestiere. Il loro è piuttosto il caso di una singolare combinazione di interessi privati e finalità edificanti. È stato inoltre osservato come nessuno degli oltre dieci nomi presenti negli atti notarili corrisponda a quello di cavalieri o di letterati ed eruditi (che certo, nella sua *Bibliotheca sicula*, non sarebbero sfuggiti al Mongitore): si tratta di sconosciuti alle cronache e agli studi. Si è ipotizzato, pertanto, che non si trattasse di una vera accademia, come lo erano le altre siciliane di cui dà conto sempre il Mongitore nella introduzione alle *Rime degli Ereini*: la finalità del guadagno, chiarita negli atti notarili, e che sorregge quella di

⁵⁰ Ivi, doc. VIII, p. 120.

⁵¹ Si veda ivi, per esempio l'atto sottoscritto il 12 dicembre 1622, dove si parla di recitare «da hoggi inanti per tutto l'ultimo di carnevali» (doc. III, p. 112); un altro stipulato il 31 dicembre 1622 e valevole fino al termine di carnevale (doc. IV, p. 114); uno del 27 settembre 1625, in cui si stabilisce che si dovrà recitare giornalmente dal 15 novembre o prima, decidendolo di comune accordo, e fino a tutto il carnevale (doc. VII, p. 118).

⁵² Cfr. ivi, doc. V, p. 116.

⁵³ Ivi, doc. VII, p. 118.

⁵⁴ Cfr. l'atto del 24 febbraio 1622 in R. Starrabba, *Dell'Accademia palermitana detta degli Agghiacciati*, cit., p. 180.

⁵⁵ Cfr. S. Carandini, *Teatro e spettacolo nel seicento*, Roma-Bari, Laterza, 1990, pp. 80-93; S. Mamone, *Dèi, semidei, uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 211-240.

⁵⁶ Cfr. B. Majorana, *La scena dell'eloquenza*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, in R. Alonge e G. Davico Bonino (a cura di), vol. I: *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-seicento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 1043-1066; Ead., *Santi, bambini, attori. Francesco Gizzio e il teatro degli oratoriani a Napoli nel seicento, «Bruniana e campanelliana»*, XXV, n. 1, 2019, pp. 201-216.

recitare pubblicamente, la rivela come «una bella e buona corporazione di commedianti»,⁵⁷ una «adunanza di eruditi, di nome, ma in realtà una vera e propria compagnia drammatica», che tuttavia «voleva avere l'apparenza di un'accademia»⁵⁸ (benché, bisogna aggiungere, in nessuno degli atti compaiono mai gli eventuali nomi accademici dei membri).

Che cosa ci facesse in mezzo a loro il notaio Antonino Tantillo, il poeta, lo studioso di lingue classiche, il mentore di intellettuali, il teorico di drammaturgia, non è di immediata evidenza. Ma sono forse proprio la sua caratura culturale e la sua fede convinta nella scena d'impianto classico, in Aristotele, Sofocle, Euripide, e non ultimo l'attaccamento al modello scammacchiano ad averlo spinto a entrare nel sodalizio di recitanti, magari per guidarne e qualificarne l'operato. Stando al Mongitore, l'Accademia degli Agghiacciati fu fondata nel 1615 e i capitoli furono approvati dal Senato di Palermo il 16 novembre 1616.⁵⁹ forse Tantillo vi entrò tra il 1621 e il 1622, proprio negli anni in cui scrive il *Sommario*, appunto col nome di Humido Agghiacciato, e il *Compendio* e l'*Oratione*, per uscirne già prima del febbraio del 1622, a cui risale il più antico dei documenti reperiti, dove egli non è mai menzionato, come in nessuno dei successivi.

I documenti esplicitano che al vertice dell'accademia veniva eletto un capo col titolo di principe, il quale esercitava il comando completo sui membri e sulle attività di ciascuno in seno al sodalizio; tutti dovevano «prestarsi obediienza». Era sempre il principe a comminare le multe («falte») a chi avesse commesso una mancanza o un atto di indisciplinatezza. Insieme con lui due consiglieri a loro volta eletti, l'uno «di mano destra» e l'altro «di mano sinistra», avevano il compito di «manutenere detta accademia del modo e forma delli predetti capituli» e sostituivano il principe a tutti gli effetti in caso di sua impossibilità o assenza.⁶⁰ Inoltre nel 1625 si sarebbero nominati anche un tesoriere, un segretario e un maestro di scena. Le cariche elettive duravano un anno accademico, da un carnevale al successivo.⁶¹

In linea di massima tutti i membri recitavano, compreso il principe: Tantillo stesso ne tesse le lodi di attore nell'*Oratione*, per «quella efficacia et energia con la quale in iscena suole spiegare e divisare tutti gli affetti, costumi et attioni humani».⁶² Talvolta, tuttavia, qualcuno poteva essere esentato dal calcare le scene perché comandato a svolgere altri impegni. È il caso del

⁵⁷ R. Starrabba, *Dell'Accademia palermitana detta degli Agghiacciati*, cit., p. 180.

⁵⁸ C. Pasculli, *Il teatro in Sicilia*, cit., pp. 91-92.

⁵⁹ Mopso Triseldo [A. Mongitore], *Rime degli Ereini*, cit., p. IV.

⁶⁰ Atto del 13 febbraio 1622 in R. Starrabba, *Dell'Accademia palermitana detta degli Agghiacciati*, cit., p. 178.

⁶¹ Cfr. C. Pasculli, *Il teatro in Sicilia*, cit., doc. VII, pp. 117 e 119.

⁶² A. Tantillo, *Oratione*, cit., c. [13v.]. Nel 1622, principe dell'Accademia degli Agghiacciati furono Sigismondo Brandi e, in seguito, Paolo Aragona: cfr. l'atto del 13 febbraio 1622 in R. Starrabba, *Dell'Accademia palermitana detta degli Agghiacciati*, cit., p. 178, e quello del 13 maggio 1622, sunteggiato ivi, p. 183.

«mastro della scena» Giuseppe Graziano, il quale, sempre nel corso delle recite del 1622-1623, «non sia tenuto recitare né representare, ma habbia pensiero di inventare tantum nove machine et ordigni, tanto per li operi quanto li intermedii che si haveranno di bisogno et saranno necessarii per li operi che si haveranno da recitare et representare». Oppure quello di due accademici che, se non fossero stati impegnati come attori, «habbiano da teneri il scenario tanto nella prova di essa opera, acciò l'habbiano in pratica quando si reciterà tal opera». Fu dispensato dal recitare anche quell'accademico, Pietro Vitali, a cui riguardo allo stesso periodo si assegnarono unitamente numerose responsabilità: «haverà pensiero di fari li xenarij di ogni recitattioni», di copiare «qualche xenario sarrà bisogno dublarsi» e di «teneri lo xenario originale tanto nel provare quanto nel recitare», oltre a «nexiri li parti delli operi alli accademici», probabilmente consegnandole ai singoli; poi, di controllare che, durante le recite, «dentro la scena non vi stija persona veruna che non ci habbia da fare» e, prima ancora, «haver pensiero di ritrovare li ufficiali muti» (le comparse), nonché di «fare le liste delli vestiti che saranno bisogno per le recitattioni, da farsi con la consulta del maestro della scena»⁶³ (ruolo a cui era chiamato un accademico «giudice» del vestiario).⁶⁴ Se avesse mancato in qualcuna di queste cose, gli sarebbe stata defalcata parte del dividendo.

Nemmeno i consiglieri si limitavano alle sole attività di governo, ma potevano svolgerne di ulteriori e specifiche: nel 1622 si stabilisce che il consigliere di mano sinistra Paolo Aragona «haverà di havere pensiero di fare le compositioni della musica che saranno necessarie per li operi che si haveranno da representare et recitare»,⁶⁵ e non siamo in grado di dire se egli le avrebbe composte personalmente o affidate a uno specialista.

L'Accademia degli Agghiacciati non arrivò mai al carnevale del 1623, il termine dell'attività teatrale indicato in quasi tutti gli atti notarili del 1622 reperiti da Starrabba e Pasculli. Ebbe una vita breve, dunque: al massimo sei anni dall'approvazione degli statuti. A causa della peste che aveva colpito Palermo, per comune accordo il 26 gennaio 1623 l'accademia si sciolse.⁶⁶ Gli Agghiacciati si ricostituirono, con gli stessi membri e altri, più di due anni e mezzo dopo, il 27 settembre 1625, allo scopo di mettere in scena dal 15 novembre seguente alcune opere scammacchiane. Né di questa ripresa né della sua durata ci sono però notizie ulteriori; e il silenzio delle fonti fa pensare a un definitivo scioglimento, forse nel 1626.

⁶³ Atto del 13 febbraio 1622, *ivi*, pp. 178-180; e similmente l'atto del 13 maggio 1622, *ivi*, pp. 183-184.

⁶⁴ In C. Pasculli, *Il teatro in Sicilia*, cit., doc. VII, p. 119.

⁶⁵ Atto del 13 febbraio 1622, in R. Starrabba, *Dell'Accademia palermitana detta degli Agghiacciati*, cit., p. 179.

⁶⁶ Cfr. C. Pasculli, *Il teatro in Sicilia*, cit., doc. VI, p. 116-117; e cfr. p. 100.

Sappiamo che la produzione dello Scammacca era quella che gli Agghiacciati prediligevano e che misero in scena più volte le sue tragedie:⁶⁷ una scelta che dimostra – qualunque fosse la loro natura, regolare accademia o sodalizio di meri recitanti, retto da criteri economici – che essi condividevano l'interesse di ordine morale e spirituale proprio, a quel tempo, delle formazioni di dilettanti devoti. Collegi, accademie, congregazioni furono agenti della pastorale spettacolare promossa dalla Chiesa e dagli ordini religiosi: da Milano a Palermo un teatro offerto alla collettività come esercizio virtuoso e pia ricreazione, vincolato alla drammaturgia scritta (circolante a stampa anche per la lettura), recitato da dilettanti che sottoponendosi a una lunga preparazione perfezionavano i procedimenti attoriali di stampo oratorio a fini etico-pratici, personali e sociali. Affermatesi le tragedie spirituali e morali, quali erano appunto quelle scritte da Scammacca e strenuamente sostenute dai suoi esegeti, s'incrementarono i soggetti agiografici e storici, fra antichi martiri e nuovi santi, incentrati sulla imitabilità dei più alti modelli cristiani. La sapienza scenica dei dilettanti determinava uno scarto rispetto ai comportamenti quotidiani di attori e spettatori, e si qualificava essa stessa come essenza ed eccellenza dell'esempio rappresentato.

Il contesto spettacolare palermitano in cui agirono Tantillo e gli Agghiacciati non è, in quegli anni, diverso da quello italiano che si è appena considerato; non è diverso almeno nei termini qui formulati riguardo alla produzione d'ispirazione morale e spirituale giacché, per altro, l'isola e la sua capitale avevano rilevanti specificità. Non vi erano sorte compagnie comiche professionistiche locali, ma gli attori continentali dell'improvvisa, alle soglie del '600, si spinsero in Sicilia, dove questa forma di rappresentazione venne dunque conosciuta e riscosse successo di pubblico, non meno che le consuete reazioni moralistiche. Vi dominava, invece, sin dagli ultimi decenni del '500, una teatralità festiva, avvantaggiata dalla riqualificazione urbanistica della città e legata all'assetto vicereale. Questa spettacolarità cerimoniale si proiettava su uno spazio che aveva assunto un peso istituzionale, statale: era il teatro detto dello Spasimo, ex chiesa olivetana, rinnovata e adibita a necessità scenotecniche complesse e a esiti strabilianti, che ospitava tutti i generi di allestimenti e ben rappresentava la saldatura tra il governo, civile e religioso, gli artisti e gli specialisti, gli intellettuali e il pubblico, dal popolo ai cavalieri.⁶⁸

⁶⁷ Cfr. *l'Elenco cronologico dei drammi rappresentati o pubblicati a Palermo dal 1538 al 1800*, in G. Sorge, *I teatri di Palermo*, cit., pp. 374-376.

⁶⁸ Cfr. G. Sorge, *I teatri di Palermo*, cit.; G. Isgrò, *Festa, teatro, rito in Sicilia*, cit., 1981; G. Isgrò, *Il teatro negato. Le invenzioni dello spettacolo in Sicilia dal cinquecento all'ottocento*, Bari, Edizioni di pagina, 2011, pp. 40-44.

Possiamo allora dire che, proprio grazie agli Agghiacciati e ai loro allestimenti, nel 1621-1622 e nel 1625-1626 il teatro spirituale e pedagogico conosca a Palermo una impennata. Fino al loro avvento, infatti, e nonostante alcuni episodi significativi già a fine '500, non si era data gran prova, in questa capitale, di un'attività drammaturgica e scenica così orientata, né nell'ambito degli ambienti laici sensibili allo stimolo delle autorità ecclesiastiche, né in quello degli ambienti religiosi, dove la stessa Compagnia di Gesù, a causa di diverse traversie, contribuì in misura contenuta alla scena drammatica cittadina.⁶⁹ L'Accademia degli Agghiacciati, laica, economicamente strutturata eppure rappresentativa del repertorio morale e sacro di un gesuita, sostenuta da un intellettuale del calibro di Antonino Tantillo, costituisce dunque un'eccezione sia rispetto ai collegi della Compagnia, sia rispetto alle accademie cittadine del tempo, per nessuna delle quali si registrano attività teatrali di sorta.⁷⁰

L'orazione: il contesto

Benché, come si è detto, nessun discorso di Tantillo sia presente fra le tragedie di Scammacca, non vi è dubbio che il contesto più pertinente della *Oratione intorno all'arte istrionica* sia proprio quello dei ragionamenti poetici di vari autori che si leggono sparsi nei quattordici tomi. In un rapporto di marcata continuità con l'*Oratione*, pure se a distanza di tempo da essa, si tratta di una rete coerente di riflessioni teorico-pratiche sorte nell'ambiente palermitano nel quale l'edizione scammacchiana si produce. Esse formano l'encomio dell'eccellente interprete del modello di Aristotele e degli esempi di Sofocle ed Euripide, lo Scammacca appunto, campione della perfetta tragedia cristiana contemporanea. Sono, tutte e quattro le riflessioni, intransigenti propugnatrici della verisimiglianza, delle unità di tempo, luogo e azione, della assoluta necessità di restituire alla tragedia il coro cantante e danzante (giro, rigiro e stanza) e la coerenza dei suoi contenuti con la favola, in luogo degli intermedi invalsi nel teatro moderno. Tutti e quattro i contributi sono fondati sul contrasto fra la tragedia regolata - con i suoi spettatori sollecitati dalla compassione e dal pietoso diletto, ammirati imitatori della esemplarità dei personaggi virtuosi - e quelle composizioni drammatiche che, per la pretesa ignoranza dei loro autori e per compiacere il popolo, non rispettano le forme classiche; tutti contengono un riferimento esplicito alla recitazione dei nobili dilettanti (meglio se accademici), moralmente e cristianamente orientata, rispetto a quella inadeguata agli scopi, oltre che prezzolata, dei professionisti. A

⁶⁹ Cfr. G. Sorge, *I teatri di Palermo*, cit., pp. 98-120.

⁷⁰ Attività teatrali accademiche, tolta quella degli Agghiacciati, non sono documentate dal Mongitore, stando al quale, al tempo in cui gli Agghiacciati furono certamente attivi, operavano a Palermo almeno altre due accademie, degli Addolorati e dei Riaccesi, ma né l'una né l'altra era dedicata al teatro (cfr. Mopso Triseldo [A. Mongitore], *Rime degli Ereimi*, cit., pp. I-X). Non ne documentano in seguito nemmeno Pasculli e Sorge.

questo gruppo di ragionamenti si devono aggiungere i due di Tantillo, editi in concomitanza con gli allestimenti dell'*Alessio* e della *S. Lucia*, e la sua *Oratione* manoscritta. Vengono composti, questi ultimi tre, nel giro di un paio d'anni, tra il 1621 e il 1622 come sappiamo, a distanza di un decennio circa dai primi due testi che si accompagnano alle tragedie, quello di Martino La Farina e quello anonimo dell' 'intendente', pubblicati entrambi nel 1633 (tomi II e V delle tragedie),⁷¹ e a oltre un decennio ancora dai successivi, quello di Leodegario d'Arezzo, del 1644 (tomo X), e quello di Filadelfo Mugnos, del 1645 (tomo XI).⁷² Del D'Arezzo non ci sono notizie, ma La Farina – erudito, storico, bibliofilo, in seguito vescovo, legato a Leone Allacci – e Mugnos – erudito a sua volta, autore di opere storiche e genealogiche di riferimento – erano figure significative nel panorama culturale siciliano dell'epoca.

L'insieme teorico gravitante intorno all'opera di Scammacca, distribuito tra l'epoca degli allestimenti degli Agghiacciati, realizzati sulla base di copie manoscritte delle tragedie, e gli anni dell'edizione a stampa, formano dunque un tassello preciso della cultura teatrale palermitana, scarsamente individuato in ambito critico come insieme compatto e di peso: quello appunto della lezione teatrale che proviene da questo ambiente e che si compone con la produzione testuale e con le pratiche sociali e sceniche caratterizzanti l'universo spettacolare cittadino, per solito le più considerate dagli studiosi.

Fra l'*Oratione* e questi scritti a stampa (compresi quelli di Tantillo) va però rilevata una differenza importante: in questi ultimi la componente teatrale osservata con maggiore attenzione è quella relativa alla composizione drammatica, la quale, d'altronde, è anche quella che corrisponde ai contenuti di ciò a cui più fissamente si guardava, la *Poetica*, preponderante nei ragionamenti sulla drammatica del tempo pur aggiornati in senso cristiano.⁷³ Nell'*Oratione*, invece, l'argomento è appena richiamato: ciò che in essa si affronta è la tragedia in quanto rappresentazione e in quanto

⁷¹ M. La Farina, *Discorso della tragedia*, cit., pp. 1-59; An., *Avvertimento d'uno intendente*, cit., pp. 5-20.

⁷² L. D'Arezzo, *Dedicatoria*, in O. Scammacca, *Delle tragedie sacre e morali*, t. X, in Palermo, per Nicolò Bua, 1644, pp. [III-XVI]; F. Mugnos, *Discorso del signor d. Filadelfo Mugnos contra coloro che dicono essersi ritrovata un'arte nuova di compor tragedie*, in O. Scammacca, *Delle tragedie sacre e morali*, t. XI, in Palermo, per Pietro Coppola, 1645, pp. [XVII-XXXIV]. In V. Auria, A. Mongitore, *La Sicilia inventrice*, cit., p. 165, e A. Mongitore, *Bibliotheca sicula*, cit., p. 405, *sub voce* «Iosephus Spucces», si afferma che sarebbe presente nel tomo secondo delle tragedie di Scammacca un *Discorso del modo di comporre la tragedia* del gesuita Giuseppe Spucces; lo ribadisce anche A. Narbone, *Bibliografia sicula*, cit., p. 82; e più recentemente M. Sacco Messineo, *Il martire e il tiranno. Ortensio Scammacca e il teatro tragico barocco*, Roma, Bulzoni, 1988, p. 16 e nota 3, menzionandolo come testo autonomo. Questo testo è invece assente dai volumi scammacciani e non sono riuscite a reperirne alcuna edizione singola.

⁷³ Cfr. G. Zanlonghi, *Tra ludus e festa. Rassegna dei nodi problematici delle teorie secentesche sulla tragedia in Italia*, «Comunicazioni sociali», XV, n. 2-3, 1993, pp. 157-239.

rappresentazione di attori (nessun riferimento all'assetto scenografico o alla musica o ai cori). Alcuni passaggi coincidono tuttavia con i punti forti dei quattro contributi posteriori: l'esaltazione di Sofocle ed Euripide, la freddezza nei confronti di Seneca, l'accusa di mancanza di rispetto per le regole da parte di molti contemporanei, dal Trissino al Tasso e l'obbrobrio dei moderni intermedi rispetto al coro classico (sviluppato in quelli, breve in Tantillo), il tema – appena un cenno nell'*Oratione* – della maestà della tragedia, reiterato e, a ben vedere, cruciale negli altri discorsi. Inoltre, come in questi, non vi si istituisce alcuna connessione con la scena pedagogica gesuitica e col suo ruolo nelle città, mentre si esalta il possibile apporto delle accademie.

Sulla recitazione, al contrario, i testi annessi alle tragedie forniscono contributi brevi e sparsi, quasi sempre condizionati dal confronto – morale più che tecnico – con l'attività dei professionisti. *L'Oratione intorno all'arte istrionica* è dunque interessante in primo luogo per la volontà di Antonino Tantillo di incentrare un intero discorso pubblico sulla sola arte della recitazione. Ed essa è, sin dal titolo, estremamente promettente.

L'oratore e il discorso

Quella documentata dal manoscritto è un'orazione che Antonino Tantillo dovette pronunciare un giorno o una sera imprecisati del 1622, nella stanza della Kalsa alla Misericordia. Fu composta per gli Agghiacciati, come sappiamo, al tempo in cui Tantillo era un loro probabile sodale, condizione che proprio nell'*Oratione* parrebbe confermata dal fatto che egli si indirizzi al «mio principe»⁷⁴ quando menziona quello che doveva essere il principe dell'accademia.

L'oratore esordisce rivolgendosi a un pubblico di rango: «voi tutti uditori nobilissimi», «illustrissimo signore», «gentilissimi cavalieri», «virtuosissimi accademici».⁷⁵ Dinanzi a questa «honestà et onorevole brigata» egli evoca subito i caratteri che intende imprimere al proprio discorso, che reciterà «con pompa d'eloquenza, con chiarezza di voce, con gratia di gesto, e con venustà di pronuncia (se doti tali e tante si possono ritrovare in me)», cosicché, «orando», potrà «annoverare i piacevoli e fruttuosi diporti di quest'accademia».⁷⁶ Quelli elencati sono gli elementi comuni alla buona oratoria e alla buona recitazione: Tantillo preannuncia così il binario teorico – paradigmatico all'epoca, per altro, sulle tracce della tradizione classica – lungo il quale si svolgerà l'orazione.

Dopo l'avvio encomiastico, Tantillo sviluppa il suo ragionamento. Il quale, alla lettura, si rivela assai farraginoso, frutto di una *inventio* intricata, dove gli argomenti si accumulano sovrabbondanti e non sempre organizzati in

⁷⁴ A. Tantillo, *Oratione*, cit., c. [2v.].

⁷⁵ Ivi, c. [1r.].

⁷⁶ Ivi, c. [2v.].

una disposizione organica e lineare, mentre la scelta delle parole e la loro elaborazione sintattico-grammaticale non favoriscono una *elocutio* piana, distesa, che possa sostenere adeguatamente la memoria e l'*actio*. La lingua non mostra alcun regionalismo, forse guidata dalle fonti dalle quali l'autore come vedremo attinge e che appartengono tutte all'alta letteratura in volgare. Al di là dei suoi propositi, niente sappiamo di come Tantillo abbia recitato l'orazione e quale esito la performance abbia suscitato, ma oggi la composizione scritta impone al lettore – e forse, a suo tempo, all'ascoltatore – un impegno considerevole. Si direbbe che ci si trovi alquanto lontani dalla pregevole eleganza di cui era stato fregiato il Tantillo poeta. Nonostante i limiti retorici, però, il discorso resta un documento teorico-pratico ambizioso, di ampio respiro, e singolarmente concentrato nel perseguire il proprio scopo, quello d'illustrare l'arte della recitazione.

Il grosso dell'*Oratione* fornisce al riguardo soprattutto notizie su attori del passato e sulle reazioni degli spettatori, episodi appartenenti alla tradizione greco-latina narrati dagli storici e diventati leggendari, tanto da essersi tramandati fino al presente. Fonti dirette o indirette sono allora Plinio, Tito Livio, Plutarco, riferite mediante succinte narrazioni, soverchiate da una fitta tessitura di esempi e aneddoti. Una parte di questi medaglioni di recitanti Tantillo la trae certamente da *La piazza di tutte le professioni del mondo* di Tomaso Garzoni (Venezia 1585), dal centotreesimo discorso, dedicato appunto agli istrioni: non solo ne eredita la formulazione dei ritratti e degli episodi, pressoché identica, ma anche l'oscurità delle sommarie sintesi dei fatti e talune inesattezze.

Lontano da queste immagini di interpreti antichi, il punto nevralgico dell'*Oratione*, la sua parte più sollecitante e perspicua, è invece formata da due ampi passaggi, nei quali Tantillo parla di due attori in carne e ossa e dei personaggi da loro interpretati, della caratura e delle qualità di tali interpretazioni e dell'effetto che esse produssero sul pubblico. Si tratta di una riflessione di notevole interesse: conforta la scarsezza di elementi relativi alla esperienza scenica degli attori di tragedia a quel tempo; ma soprattutto restituisce un raro frammento testimoniale e tecnico sulla recitazione tragica viva, e inoltre consente di mettere a nudo ciò che soggiace al ragionamento esibito dall'oratore, la sua fedeltà alle fonti classiche, combinata, come vedremo, con l'operazione di curvatura in senso cristiano e attuale a cui Tantillo le sottopone.

A sostegno dei ragionamenti sui due attori, a metà tra il primo e il secondo, c'è una lunga disquisizione – dalle ultime righe della carta 13v. fino al principio della carta 17r. – sopra la voce, il volto e il gesto nella recitazione, parti tradizionalmente considerate essenziali nella performance. Anche in questa porzione del ragionamento, come in altre, Antonino Tantillo si serve delle *auctoritates* in materia di recitazione drammatica e di oratoria, le due arti sorelle sin dalla classicità. E se avvalora spesso le proprie

argomentazioni facendo esplicito riferimento a queste fonti (Platone, Aristotele, Cicerone), si rifà direttamente anche alle riflessioni di quanti, ereditando la tradizione teorica antica, elaborano in età moderna una nuova trattatistica in volgare italiano, parallela alla produzione drammaturgica cinquecentesca. Sono, in particolare, i discorsi dei letterati e filosofi Bartolomeo Cavalcanti (1503-1562), Alessandro Piccolomini (1508-1578), Francesco Sansovino (1521-1586), Francesco Patrizi (1529-1597), Iacopo Mazzoni (1548-1598). Dalle opere di questi suoi quasi contemporanei – come già aveva fatto con Garzoni – Tantillo preleva in abbondanza, assumendone interi passi, o sminuzzandoli e ricomponendoli, travestiti, nel proprio ragionamento. Ne risulta fra l'altro la descrizione di un perfetto, controllatissimo uso della voce, dei gesti, della mimica del volto, dello sguardo, mediante la quale si delinea di fatto, per lo spettatore, la possibilità di cogliere, anzi di riconoscere, la natura dei personaggi. Sembra che Tantillo alluda a una operazione di costruzione del personaggio nel corpo dell'attore, di artificiosa e grave tragicità, con la quale si intende produrre un determinato effetto nel pubblico.

Sulla scena tragica palermitana del tempo suo, dichiara poi, gli Agghiacciati osservano egregiamente i precetti che egli ha fin lì trattato, mentre di questi attori il pubblico ha potuto constatare l'esemplarità: che «queste cose tutte in quest'accademia si siano vedute egli è cosa manifesta».⁷⁷ E a dimostrazione di tale continuità tra antichi e moderni, riferisce a questo punto della prova indimenticabile dell'attore che interpretò la martire nella *S. Agatha* di Scammacca, come già alcune pagine prima aveva parlato del suo compagno, quello che fece la parte del persecutore. Probabilmente l'attore che recitava da protagonista era un ragazzo: stando anche all'*Avvertimento* dell'intendente, «le persone giovenili o quelle delle vergini o delle matrone le potran fare giovenetti di buona indole, intendenti delle belle lettere et applicati agli honorati studi».⁷⁸

Scrive, Tantillo,⁷⁹ di non poter richiamare alla memoria quell'«histrione il quale fece l'Agatha» senza

che non la scorga et ammiri in lui: cioè lingua spedita, voce sonora, pronuntia varia, vehemente, piena di grandezza, piena di spirito, piena di dolore e piena di severità; buon petto, saldi fianchi, pronto vigore et una grata proportion e si di viso come di tutta la persona; e particolarmente allhor che, solo in iscena, levando gli occhi e le mani al cielo, non con quella altezza di voce che potea,

⁷⁷ A. Tantillo, *Oratione*, cit., c. [16v.].

⁷⁸ An., *Avvertimento d'uno intendente*, cit., p. 7.

⁷⁹ L'analisi di questa parte dell'*Oratione*, relativa ai due attori che interpretarono i personaggi di Agata e Quinziano nella *S. Agatha* dello Scammacca del 1621, la riprendo qui dal mio *L'attore necessario*, cit., in part. pp. 89-107, con integrazioni e nuove fonti.

disse questi versi: *O potenza del ciel somma ed eterna, / Che l'universo in te contieni ed empi. / Il cui saper quanto creò governa.*⁸⁰

In questo passaggio si rifà al *De oratore* di Cicerone senza menzionarlo: preleva brani consistenti dalla traduzione di Lodovico Dolce e li restituisce nella forma di un giudizio personale sul presente.⁸¹

I versi commentati da Tantillo sono l'avvio di un monologo in terzine della tragedia di Scammacca, la preghiera pronunciata in prigione da Agata – giovane, bellissima vergine catanese, consacrata a Cristo – dopo aver subito il taglio delle mammelle, voluto dal pretore romano di Catania, Quinziano, incapricciatosi di lei e furibondo per non essere riuscito in nessun modo a possederla e a costringerla alla apostasia. Il monologo appartiene al secondo dei consueti cinque atti tragici, nei quali Scammacca distribuisce la materia agiografica tra dodici personaggi maschili, cinque femminili e tre cori.

Come dice Tantillo, dunque, l'attore che interpreta Agata 'non' recita i citati versi del secondo atto 'con quell'altezza di voce che potea'. Sembra denunciarne un difetto: intende dire che l'attore non aveva tanta voce quanta gliene sarebbe occorsa? E in virtù di che cosa, allora, la sua interpretazione sarebbe stata memorabile? Poco più sopra, tuttavia, Tantillo aveva richiamato la necessità di sostenere con l'arte una voce non naturalmente adeguata alle necessità della recitazione. Scriveva, infatti, che la voce

può per arte acquistarsi alquanto migliore di quel che la natura la ci dà, quand'ella però ne sia stata concessa non chiara, non alta, ma fosca, bassa e di non molto tuono. L'artificio usato a render la voce ferma, grave e soave sarà la continua essercitatione in recitando, perché ella prende vigore e col mezzo della fatica si viene ad usare ad esser salda, tutta via guardandola da quei cibi da' quali ella suol essere offesa; anzi molti sogliono ad accrescimento di quella usare alcuni medicamenti che la conservano.⁸²

Questa considerazione è prelevata letteralmente dal trattato sull'oratoria di Francesco Sansovino, acconciato però alla recitazione, cosicché – qui come analogamente altrove – l'«orando» dell'originale si trasforma in 'recitando'.⁸³

⁸⁰ A. Tantillo, *Oratione*, cit., c. [17r.]. Cfr. O. Scammacca, *La S. Agatha. Tragedia sacra*, in [Id.], *Delle tragedie sacre e morali raccolte [...] dal sig. abbate d. Martino La Farina*, t. III, in Palermo, per Gio. Battista Maringo, 1633, a. II, p. 48.

⁸¹ *Il dialogo dell'oratore di Cicerone tradotto per m. Lodovico Dolce*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1547.

⁸² A. Tantillo, *Oratione*, cit., c. [15v.].

⁸³ F. Sansovino, *In materia dell'arte libri tre. Ne' quali si contien l'ordine delle cose che si ricercano all'oratore*, in Venetia, s.i.t., 1561, p. 31r. (con frontespizio e numerazione di pagine autonomi sta in Id., *Diverse orationi volgarmente scritte da molti huomini illustri de' tempi nostri*, in Venetia, s.i.t., s.d.).

Continua invece ad attingere da Cicerone subito dopo, per approfondire la questione attraverso l'analisi della parte restante del monologo di Agata, dove appunto esalta il ruolo dell'arte capace di emendare la natura manchevole: la tecnica recitativa che l'attore degli Agghiacciati possiede supremamente permette di dosare con sapienza l'emissione vocale e di commisurarla con le energie necessarie ai movimenti della testa e del corpo, così da poter interpretare la parte appieno, toccando il cuore degli astanti. Giunto a quei versi, dice infatti Tantillo, l'attore «abbassò» la voce, «innalzado[la]» invece subito dopo: la voce ascende infatti nei versi successivi, lì dove Agata, mentre tiene gli occhi bassi, implora Gesù così:

*Volgi qua gli occhi e i desir giusti adempi. / Non mi far più penar sposo diletto. /
Trammi a veder del ciel gli aurati tempi. / Perché quest'alma più dentro il suo tetto, /
Anzi in prigion si chiude? / È tempo homai che in tua eterna magion le dij ricetta.⁸⁴*

Tantillo sottolinea che l'inattesa evoluzione vocale produce «maraviglia e stupore de' circostanti. In modo che se [Agata] pianse risuonò funebri e meste voci» e «lagrimò seco il popol folto»: il turbamento del pubblico fa da cassa di risonanza alla emozione prodotta dalla voce, che l'attore riesce a dilatare secondo quanto richiedono l'*animus* e le parole del personaggio della santa che pronuncia la supplica, e secondo quanto gli garantiscono la stabilità della postura, la tensione e l'agilità muscolare, l'espansione polmonare, la politezza della dizione, la gamma dei sentimenti manifestati dalle espressioni e dai gesti e, non ultimo, lo sguardo abbassato verso l'impiantito, un segno di ripiegamento del personaggio su sé stesso che apparentemente contrasta con la crescita dell'emissione vocale. Nel recitare quel che segue, però, l'attore passa di nuovo a una

humile e dimessa voce e senza movimento alcuno proferì que' versi: Vien dunque, o mio soave e santo. / Quel ch'odio incominciò finisca amore. Havendo rispetto a' seguenti: Squarciami a pien questo squarciato manto / Che mi contende il tuo chiaro splendore, ne' quali non havrebbe potuto accrescer punto di movimento e di voce se tutti gli avesse consumati in quelli di sopra.⁸⁵

L'abbassamento del tono e l'immobilità e concentrazione del corpo, nei versi precedenti, hanno dunque consentito all'attore di prepararsi alla nuova escursione vocale che egli ha previsto per pronunciare i versi immediatamente successivi.

L'intero passaggio sull'interprete di Agata si fa però completamente chiaro se confrontato con i modelli su cui Tantillo forgia la descrizione del decantato attore palermitano, Roscio ed Esopo, gli istrioni magnifici a cui

⁸⁴ A. Tantillo, *Oratione*, cit., c. [17r.]; cfr. O. Scammacca, *La S. Agatha*, cit., a. II, p. 48.

⁸⁵ A. Tantillo, *Oratione*, cit., cc. [17r.-v.]; cfr. O. Scammacca, *La S. Agatha*, cit., a. II, p. 49.

Cicerone si riferisce e che ritroviamo nell'*Oratione*:⁸⁶ quelle dei due attori sono le caratteristiche perfettissime della perfetta recitazione teorizzata in età romana. Applicato a un attore e a un personaggio nella contingenza di una rappresentazione teatrale del 1621, quel che Tantillo presenta come l'infalibile schema ciceroniano, il modello senza tempo, viene attualizzato, piegato a delineare la partitura recitativa (come la definiremmo con espressione novecentesca) messa a punto da quell'attore e individuata *a posteriori* da Tantillo, in quanto spettatore competente, per rivelarne ogni passaggio esplicitandone la coerenza e il dominio. Egli ne fa un esempio attuale dove la regola recitativa pare garantire la commozione dello spettatore, come di seguito preciserà.

Per chiudere l'argomentazione, prende infine a prestito ancora da Cicerone un ulteriore importante giudizio sulla necessità dell'ausilio dell'arte - e perciò di tecniche sperimentate e verificate - anche per coloro che dalla natura sono stati favoriti, stante che l'arte niente può, invece, su coloro che sono naturalmente privi delle caratteristiche essenziali per affrontare la scena. Fa sempre riferimento all'interprete mirabile della *S. Agatha* di Scammacca:

Il ben dire e pronuntiar del quale, se alcun'è che reputi potersi acquistar per arte, non è vero quando si vede esser dono speciale della natura; ma non si che l'arte, come habbiamo detto, non possa adempire o supplire ad alcun difetto. Perciò che non mi si asconde che le parti buone possono farsi migliori con la dottrina e quelle che buone non sono, tuttavia, per alcun modo non si possino polire et correggere. Ma si trovano alcun'huomini talmente tardi di lingua e di voce scomposta, et in maniera brutti di viso, e della persona mal agiati e sproportionati, che quantunque fossero dotati d'ingegno et accompagnati dall'arte nientemeno non possono entrare nel numero de gl'histrioni. All'incontro, tali vi sono di questi stessi doni di natura, così da ogni parte ricchi et adorni, che paiono a chi gli ascolta e riguarda non nati, sicom'è costui [l'attore che fa Agata], secondo il commune nascimento de gli huomini, ma formati dalle mani dell'istesso Iddio.⁸⁷

Nelle vesti della santa quel giovinetto sarebbe dunque meritevole del riconoscimento dei grandi oratori antichi:

degnò veramente che i Demosteni e i Tullij comparissero di nuovo all'aure per celebrare nonché ammirare le tue ammirabili e singolari doti, delle quali la gran madre natura t'arricchì e l'arte t'adornò.⁸⁸

La autorità degli antichi indiscussi maestri è il palinsesto delle affermazioni con cui Tantillo intende esaltare il poeta (Scammacca), la caratura dei personaggi (Agata e, come vedremo dopo, Quinziano) e i due attori

⁸⁶ Cfr. *Il dialogo dell'oratore di Cicerone*, cit., p. 150v.

⁸⁷ Ivi, c. [17v.].

⁸⁸ Ivi, c. [18r.].

celebrandone l'eccellenza della performance, in cui adombra il più accreditato dei modelli recitativi.⁸⁹ Qui come altrove nel ragionamento le citazioni drammaturgiche esemplificative tratte da Cicerone sono rimpiazzate con versi della *S. Agatha*, alcuni passaggi teorici sono rimossi o spostati o distribuiti o ricomposti, altri sono appena aggiustati all'attualità di Tantillo e della sua udienza, oltre che alla circostanza evocata e, ove è opportuno, sono debitamente cristianizzati. Sempre e senz'altro l'attività dell'attore va a sostituire quella dell'oratore, quando è di questa che invece Cicerone parla. L'intera tela dei rimandi, visibile o dissimulata che essa sia, è adottata per dare sostegno alla competenza e alla affidabilità dell'oratore, testimone dei fatti enunciati.

Antonino Tantillo aveva introdotto il tema della capacità della recitazione di provocare moti interiori ed esteriori nel pubblico già prima del ragionamento sulla voce, a un terzo circa della *Oratione*: qui affermava che tale efficacia è garantita dalla commozione provata dagli attori giacché, scrive, «tutto questo avviene imperoché è proprio della poesia di commovere non solo gli ascoltanti, ma gli attori medesimi».

Gli attori sono commossi dalle parole che pronunciano (dalla materia drammatica elaborata dall'autore) quando esse sono di qualità tale da produrre un simile risultato. Il passaggio è importante.

La commozione è presupposto trasformativo dell'animo dell'attore e degli spettatori cristiani, una condizione determinante riguardo alle finalità morali del teatro edificante di età moderna, che deve investire gli attori non meno che gli spettatori. A conferma di tale implicita premessa, Tantillo evoca infatti il «martire, santo e patrono» dell'Accademia degli Agghiacciati, il romano Genesio. La vicenda del mimo pagano, che, mentre si esibiva in una parodia del battesimo, «commosse in maniera [tale] sé stesso» da convertirsi davvero e da proclamare in quel punto, sulla scena, la propria fede,⁹⁰ nell'*Oratione* del 1622 assurge a emblema del potere di trasformazione che sin dall'antichità caratterizzerebbe l'esperienza della recitazione e, pur allusivamente, ne ripropone il mistero sotto forma cristiana: non più l'ispirazione poetica di una divinità che pervade incontrastata gli attori pagani, ma la verità di Cristo che si rivela irresistibilmente attraverso azioni esteriori e finte, l'imitazione del battesimo.

Tantillo ritorna così al tempo presente, all'esempio dell'attore che sulle scene della *S. Agatha* aveva recitato la parte di Quinziano. Il passo precede di una decina di pagine quello sull'interprete di Agata, ma i due sono strettamente collegati, non solo perché nella tragedia scammacchiana quello che è qui trattato per secondo, e che riguarda Agata, precede il

⁸⁹ Cfr. *Il dialogo dell'oratore di Cicerone*, cit., pp. 22r.-v. e 150v. I passi ciceroniani sono leggibili *infra*, nell'apparato della *Oratione*.

⁹⁰ A. Tantillo, *Oratione*, cit., c. [6v.].

primo, su Quinziano, ma anche perché il medesimo è il paradigma interpretativo. Questa volta l'oratore illustra l'atto recitativo facendo riferimento anche allo *Ione* platonico a cui, secondo la tradizione, apertamente collega oltre alla posizione di Democrito quella di Cicerone, debitamente travestita. Scrive:

Qual è più finta cosa de' versi della scena, e della comedia e della tragedia, che ivi si recitano? Sì pure in tai luoghi ho veduto più volte l'histrione [l'interprete di Quinziano] in modo dimostrare, in sé medesimo sostenere lo sdegno et la passione dell'offeso e del misero, che egli sotto finto habito rappresentava, che a me pareva che gli occhi suoi ardessero mentre recitava questi versi: *Sì strana crudeltà dunque al mio petto. / Possibil fu? Petto inhuman! Che dentro / E mille Hircanie et mille Scithie accogli!*⁹¹

Secondo il testo di Scammacca citato da Tantillo, il proconsole Quinziano, dopo avere inflitto ad Agata il martirio, apre con questi versi un lungo attacco verbale rivolto contro sé stesso: Tantillo lo descrive in scena «irato e furioso, pentito già di haver fatte strappar le poppe a sant'Agatha» e pronto a correggere la propria disposizione verso la fanciulla, conquistandola con la promessa di farsene schiavo:

sicome, anchora, mutando la voce in un mesto suono e formando quest'altri versi con accenti miserabili e pieni di compassione: *Vattene in pace a la natia tua stanza, / O luce o nuova dea comparsa in terra, / Che l'amor mio ben posso a' preghi darti, / Martir non già che del mio cor son questi.*⁹²

Pare, a Tantillo, «che tutto pieno d'affanno e con vere lagrime»⁹³ l'attore stia proferendo quei versi dolenti:

I quali versi, se quantunque l'histrione gli recitasse tutto dī, nondimeno non gli poteva recitar senza noia. [P]otrassi alcuno pensar giamai che il padre Hortensio Scammacca della Compagnia di Giesù, auttore di que' versi, al quale la scena tragica debbe infinitamente per haverle accresciuto nuova gloria e splendore, gli scrivesse con lieto animo? Ciò non sono in modo alcuno per credere, non ignorando per autorità di Democrito e di Platone, addotta dall'istesso Cicerone, che alcuno non può esser buon poeta senza certo riscaldamento di animo e senza esser mosso e tirato da furore divino. Perché se l'histrione vuole accendere, muovere e persuadere gli spettatori è di necessità che sia egli prima acceso, mosso e persuaso. Poiché, per molto disposto e secco che sia il legno, non si accende, né si converte in foco senza foco.⁹⁴ Per questo *Ione*, recitando i versi d'Homero, prendeva in sé prima la mestitia e con quel modo rendeva gli ascoltanti piangenti et addolorati. In persona del quale Platone va dicendo: Quantunque volte invero cosa alcuna compassionevole e miserabile proferisco, gli occhi mi s'empiono di lagrime,

⁹¹ Ivi; cfr. O. Scammacca, *La S. Agatha*, cit., a. III, p. 56.

⁹² A. Tantillo, *Oratione*, cit., c. [7r.]; cfr. O. Scammacca, *La S. Agatha*, cit., a. III, p. 81.

⁹³ A. Tantillo, *Oratione*, cit., c. [7r.].

⁹⁴ Cfr. *Il dialogo dell'oratore di Cicerone*, cit., pp. 93r.-v.

ma quando alcun'altra cosa sensibile o vehemente dico, per lo terrore impaurisco e quasi tutti i peli addosso mi sento arricciare et uscir dal petto il core.⁹⁵ Proprietà veramente propria dell'imitatione.⁹⁶

Il dialogo giovanile di Platone – quello tra Socrate e il rapsodo Ione, appunto, eccellente nella recitazione di Omero – è citato letteralmente, fittamente intrecciato con parti dell'*Oratore* ciceroniano. Ciò che vi sottende Tantillo pare essere questo: Quinziano passa dall'ira alla comprensione meditata e alla profferta di farsi schiavo d'amore, da furibondo a mesto, meditativo, sottomesso. Come Ione, appunto, deve ogni volta fare propri tutti questi sentimenti, pur se opposti tra loro, per poter ottenere la partecipazione proiettiva del pubblico, la «compassione».⁹⁷

Nello *Ione* confluiscono le convinzioni maturate fino al passaggio tra V e IV secolo, il tempo in cui fu scritto: la parola, in virtù della operazione divina che la suscita, determinerebbe un processo comune, una stessa profonda esaltazione – possente, indomabile, contagiosa – nel poeta che compone, nell'attore che recita, in coloro che assistono alla esibizione. Il dialogo platonico si manterrà paradigmatico anche nelle teorie della recitazione posteriori, quando sull'eccitamento emozionale incontrollato, ispirato dal dio, prevarrà l'ordine razionale e morale del comportamento e perciò pure l'emancipazione tecnica dell'attore; il quale giungerebbe a provare dentro di sé e a manifestare le passioni non in virtù dell'impulso divino, ma della forza delle parole pronunciate e della qualità del personaggio, di cui imita ponderatamente i caratteri esteriori e i moti profondi, sempre con lo scopo di produrre sentimenti reciproci ed equivalenti nel pubblico, efficacemente sollecitato. La nuova prospettiva, legata alla maturazione della recitazione teatrale greca, si conferma nella riorganizzazione romana in chiave oratoria come nella rilettura umanistico-rinascimentale di essa e poi, di nuovo, nel XVII secolo; nonché nelle stesse posizioni di Tantillo:⁹⁸ la similitudine del

⁹⁵ Cfr. Platone, *Ione*, 535, VI c, trad. di F. Adorno, in Id., *Opere complete*, vol. V, Roma-Bari, Laterza, p. 368. Già A. Tantillo, *Oratione*, cit., c. [3v.], aveva fatto cenno al dialogo platonico.

⁹⁶ Ivi, cc. [7r.-v.].

⁹⁷ L. D'Arezzo, *Dedicatoria*, cit., p. [x].

⁹⁸ Per il dialogo platonico *Ione* e la sua influenza posteriore cfr. C. Vicentini, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al settecento*, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 19-31. Quanto alla prospettiva di Tantillo cfr. esemplarmente un passaggio del *Discorso di Giovambattista Giraldi Cinzio intorno al comporre dei romanzi* [ms. sec. XVI], in G. Giraldi Cintio, *De' romanzi, delle commedie e delle tragedie. Ragionamenti [...]. Parte prima*, Milano, G. Daelli e comp. editori, 1864, p. 34 (Biblioteca rara, LII; Scritti estetici di B. Giraldi Cintio): «molte volte quello istesso spirito che indusse a scrivere il poeta, ch'egli [il lettore] legge, opererà anco in lui e in lui desterà fiamme che gli accenderan l'animo a poco a poco, e glielo empiran di quel furore medesimo che chiamano i Greci entusiasmo, il qual furore non è altro che una specie d'ispirazione celeste che illumina l'anima ragionevole e la empie di spirito divino»; nonché un passaggio di A. Ingegneri, *Della poesia rappresentativa et del modo di rappresentare le favole sceniche. Discorso*, in Ferrara, per Vittorio Baldini, 1598, p. 76 (il quale a sua volta fa riferimento alla trattatistica classica, già ripresa da Giraldi Cinzio e altri), che spiega:

legno e del fuoco e tutto il passo che la precede sono tratti ancora una volta, come si è detto, dal *Dialogo dell'oratore di Cicerone*.⁹⁹

Sulla messa in scena della S. Agatha. Conclusioni

Le considerazioni di Tantillo costituiscono un documento pregevole proprio per il mosaico di esperienze presenti, di modelli classici, di attori, autori e spettatori che egli va componendo; e per il travaso dall'oratoria al teatro, dalla drammaturgia alla scena, effettuato con quella disinvolta e convinta dimestichezza che egli mostra riguardo alle fonti antiche non meno che alle riflessioni e alle pratiche del tempo suo. Valorizzando il rapporto regolatore fra teoria e prassi, esalta la funzione edificante della scena, secondo gli interessi morali e devoti della realtà accademica cui appartiene, la quale mediante la recitazione tragica mira a qualificare il proprio contributo cristiano.

L'ampia erudizione rifusa e articolata nella composizione retorica e nell'atto oratorio del 1622 esprime dunque, prima ancora che una testimonianza, un auspicio di buona recitazione, mirante a rendere operativo il prototipo recitativo classico (un fautore di tale modello, qual era Martino La Farina, scrive sinteticamente che «deono i recitanti intendere ciò che essi dicono et avviar le parole coll'affetto, mostrandolo fuori per la voce e per gli atti, accioché feriscano più adentro gli animi degli ascoltanti»¹⁰⁰). Ciò non significa che quanto Tantillo dice degli attori della *S. Agatha* non abbia corrispondenza con la realtà della loro recitazione; anzi, c'è da credere che di fronte alla evidenza delle loro capacità, egli ne abbia fatto a maggior titolo due esempi incarnati della effettiva realizzazione di quei modelli.

Alcuni ulteriori dati possiamo tuttavia aggiungerli a tale efficace restituzione di una prova scenica, della quale si pretende che sia pervenuta all'eccellenza; sono pochi ma di un certo rilievo e ci provengono dai contratti notarili degli Agghiacciati già più indietro richiamati e che ora recuperiamo a questa seconda parte del ragionamento, propriamente legata alla performance; elementi ovvi, nella recitazione tragica del tempo, ma in questi documenti legali così concreti, freddamente estranei al potere misterioso della parola recitata, da assumere un raro valore tecnico, a maggior ragione perché intesi non come propri di uno, ma comuni a tutti gli attori dell'accademia.

«L'attione contiene due parti, cioè la voce et il gesto; nelle quai parti è riposta la totale espressione et efficacia della favola; concio sia che l'una riguarda l'udire et l'altra il vedere», e conclude: «Et ciascuno prova le cose in sé et si commuove per esse, secondo ch'egli le ascolta et le rimira.» Entrambi testimoniano autorevolmente l'affermarsi e il perdurare delle convinzioni di tradizione classica, così come lo stesso Tantillo le esprime nel solco umanistico-rinascimentale.

⁹⁹ Si veda *infra* l'apparato della trascrizione di A. Tantillo, *Oratione*, cit., c. [7r.], ultime righe.

¹⁰⁰ M. La Farina, *Discorso della tragedia*, cit., p. 46.

Se Tantillo ci ha parlato della efficacia affettiva di voce e gesto, dall'attore sentiti fin nelle fibre e nel cuore, ma a un tempo governati per mezzo dell'arte, a sostegno di tale capacità soggettiva gli atti notarili reperiti da Starrabba e Pasculli ci forniscono notizie relative all'uso degli 'scenari' e all'apprendimento a memoria della parte. Come si è visto, alcuni Agghiacciati venivano chiamati a svolgere precise funzioni riguardanti i testi da recitare: «copiare li operi», secondo gli ordini del principe, redigendo trascrizioni del testo integrale dei drammi manoscritti, evidentemente già a disposizione dell'accademia; curarsi di «fare li xenarii di ogni recitazioni di entrati et uxiti numero tre, cioè dui per li dui parti della sciena et uno per tenerlo in mano, ad effetto di avisare alli accademici che reciteranno et representeranno»:¹⁰¹ probabilmente, dunque, con lo scopo di poter suggerire all'occorrenza, tanto dalle quinte quanto dalla sala; e predisporre su carta le diverse parti, da consegnare ai rispettivi interpreti.¹⁰² La regolamentazione di questo passaggio ci dice quanto il rapporto con il testo scritto fosse tenuto in conto nelle messe in scena degli Agghiacciati al fine della buona riuscita dello spettacolo, tanto che la pratica relativa dell'apprendimento a memoria veniva resa formale mediante atto notarile. (Intimava, d'altronde, Martino La Farina: «che i recitanti, facendosi poeti, non aggiungano o levino cosa alcuna alle compositioni travagliate da' buoni compositori»)¹⁰³

Gli Agghiacciati, dunque, disponevano delle singole parti su cui prima, probabilmente, lavorare da sé per poi farle confluire tutte in sede di prova (che si effettuava nella medesima «stantia»¹⁰⁴ nella quale si sarebbe tenuto poi lo spettacolo, oppure in altra da stabilire, purché sempre in città), confortati dalla presenza di un accademico che – forse anche in veste di rammentatore – può attingere, leggendolo, dal testo integrale (debitamente illuminato con candele, come abbiamo letto in un documento) e quindi costituirsi a supervisore dell'insieme nella prova stessa; funzione che avrebbe supportato anche la rappresentazione pubblica. A conferma della necessità di tale adesione al testo, come abbiamo visto più sopra gli accademici stabiliscono sanzioni economiche significative per quanti non lo avessero imparato perfettamente a memoria; un rischio che infatti implicava che lo spettacolo dovesse essere annullato, determinando per l'accademia un danno finanziario e, c'è da ritenere, anche di prestigio. Era elevato l'onere assegnato alla memoria degli attori dal principe, il quale «darrà et ordinerà alli ditti [...] personi» che imparassero e tenessero a mente tutte le opere – tragedie sacre e morali e commedie – che erano state

¹⁰¹ Atto del 13 maggio 1622 in R. Starrabba, *Dell'Accademia palermitana detta degli Agghiacciati*, cit., p. 183.

¹⁰² Si veda *supra*.

¹⁰³ M. La Farina, *Discorso della tragedia*, cit., p. 58.

¹⁰⁴ In C. Pasculli, *Il teatro in Sicilia*, cit., doc. II, p. 110.

recitate e che ancora si sarebbero recitate nel corso di quella stagione teatrale. Un intero repertorio, dunque, quello da tenere a mente e che, come abbiamo visto, poteva constare di quattro o cinque testi drammatici. Potevano essere coinvolti anche attori bambini: e in questo caso era il padre a essere responsabile che il figlioletto ottemperasse alla esigenza di apprendimento della parte, nonché a subentrargli nel pagamento dell'ammenda, in caso di inadempienza.¹⁰⁵

In seno agli Agghiacciati, gli attori a cui Tantillo rende omaggio nell'*Oratione* e dei quali descrive – mediante parole più autorevoli di quanto non avrebbero potuto essere le sue soltanto – l'altissima qualità della performance tragica, sono dunque attori che studiano la loro parte, e studiano forte; e che nondimeno, nel fare questo, sono incalzati dalla minaccia di una sanzione che si realizza (legittimata in sede contrattuale) in primo luogo nel mostrarsi inadempienti rispetto a un compito precipuo dei buoni recitanti (nell'*Oratione* Tantillo presenta gli Agghiacciati come una «adunanza di virtuosi spiriti» riunita «per mettersi a memoria alcuna opera sacra»)¹⁰⁶ e poi anche per il fatto di essere causa della cancellazione della recita: evidentemente gli Agghiacciati non prevedevano soluzioni di ripiego allo scopo di andare in scena a qualunque costo. Ci troviamo di fronte a una prassi recitativa, qual era quella tragica, del tutto opposta a quella che governava la commedia all'improvviso e che forse gli spettatori erano in grado di apprezzare per la disciplinata, rigorosa esecuzione che, conformandosi al testo scritto, rivelava e rendeva tangibile anche la dimensione autoriale, la presenza occulta del poeta.

La S. Agatha di Scammacca era stata presentata l'anno precedente alla *Oratione* nella medesima sala degli Agghiacciati alla Kalsa. Era ritenuta la migliore delle tragedie di Ortensio Scammacca, «come la sperienza nelle scene tante volte ha mostrato»,¹⁰⁷ secondo quanto si legge nella edizione a stampa del 1633. Il terreno in cui l'allestimento ricordato da Tantillo si colloca è certamente quello degli estimatori di Scammacca, legato quindi, con ogni probabilità, anche alla Compagnia di Gesù, gli scolari del collegio palermitano – attori a propria volta, come è noto, e interpreti anche di opere scammacciane¹⁰⁸ – e ai loro familiari, come ai membri delle congregazioni mariane tipiche di questo istituto religioso e altri seguaci delle sue attività e della sua spiritualità. Oltre che questi, fra il pubblico dovevano esserci nobili, come erano i dedicatari dei quattordici volumi di tragedie di Scammacca, e rappresentanti dell'ambiente intellettuale, quale – per intenderci – quello letterario ed erudito da cui provenivano lo stesso

¹⁰⁵ Ivi, doc. II, pp. 110-111.

¹⁰⁶ A. Tantillo, *Oratione*, cit., c. [4r.]

¹⁰⁷ M. La Farina, *Dedicatoria* in [O. Scammacca], *Delle tragedie sacre e morali*, cit., t. II, p. [IV].

¹⁰⁸ Cfr. O. Scammacca, *Prologo fuor della tragedia*, in [Id.], *Delle tragedie sacre e morali*, t. V, cit., pp. 25-27.

Tantillo (che certo vi assisté) o come gli autori delle parti teorico-pratiche presenti nelle opere di Scammacca, i vari *La Farina*, *D'Arezzo*, *Mugnos*. Forse, anche in quella circostanza, non mancarono fra gli spettatori i vertici cittadini, il cardinale, il senato, il pretore. Niente sappiamo del pubblico appartenente ai ceti inferiori, che pure doveva esserci, stante la differenza di costo dei tre tipi di biglietto in funzione della comodità dei posti, opzione certamente offerta per soddisfare anche chi disponeva di una ridotta capacità economica.

La si deve immaginare, la *S. Agatha* del 1621, allestita con scena prospettica dipinta, il palcoscenico chiuso da una cortina, la quale – come per solito a quel tempo – si faceva cadere al momento di svelare la scena retrostante. Davanti al sipario si recitava il prologo, come attestano i due composti da Scammacca,¹⁰⁹ da pronunciarsi prima dell'avvio dell'azione. Nella *S. Agatha*, inoltre, era previsto il personaggio di un santo – Pietro – che alla martire restituisce miracolosamente il seno amputato:¹¹⁰ per l'apparizione di questo genere di figure, ancora *La Farina* propendeva per l'uso di particolari risorse scenotecniche (di cui sappiamo che anche gli accademici erano dotati), poiché consentivano «quelli artificij co' quali si rappresentano alcune operationi [...] che sono fuori del corso naturale». Ma più in generale *La Farina* avvertiva che «l'apparato» doveva rappresentare «convenevolmente il luogo dell'attione» e «havere splendore e magnificenza, qual si richiede alla maestà delle persone et alla grandezza delle azioni».¹¹¹ Tale lo possiamo immaginare anche nel caso di questa *S. Agatha*, la cui «scena si finge il pretorio di Catania»,¹¹² ché anche qui, «altramente, s'avvilisce la maiestà della scena», come scriveva l'intendente nel suo *Avvertimento*: cosicché in particolare raccomandava che le cose naturali dovessero essere imitate dall'artificiale e che mai si sarebbero dovute introdurre sulla scena «l'istesse cose che per imitatione si fingono», mai alberi, fiori o piante veri.

Allo stesso modo andava rispettata la «regola universale intorno alle vesti, la quale è che si dee fuggire come cosa vituperosissima il modo di vestire che si usa nei nostri tempi» poiché, egli afferma, imitando nei costumi le vesti abituali non si «genera negli animi degli spettatori veruna meraviglia, la quale è cagion del diletto, ma più tosto un disprezzo, parendo loro di stare nella piazza e divedere huomini e cose ordinarie.»¹¹³ Sappiamo che gli Agghiacciati tenevano nella guardaroba costumi e attrezzeria per vari ruoli

¹⁰⁹ In [O. Scammacca], *Delle tragedie sacre e morali*, t. V, cit., pp. 21-27, e in O. Scammacca, *Delle tragedie sacre e morali*, t. X, cit., pp. 1-6. Entrambi si intitolano «Prologo fuor della tragedia».

¹¹⁰ Cfr. O. Scammacca, *La S. Agatha*, cit., a. II, pp. 49-53.

¹¹¹ C. Pasculli, *Il teatro in Sicilia*, cit., doc. I, pp. 105-107.

¹¹² M. La Farina, *Discorso della tragedia*, cit., p. 46.

¹¹³ O. Scammacca, *La S. Agatha*, cit., p. 4 («Argomento dell'Agatha»).

¹¹⁴ An., *Avvertimento d'uno intendente*, cit., p. 17.

e che – lo si legge in uno dei loro documenti – si doveva disporre di «tutti quelli vestiti finti che saranno di bisogno per le loro rappresentazioni, tanto per li recitanti come per li musici e per l’officiali muti, eccettuando però cappelli, sversi, tila, tochi, gippuni, attuvagli, causetti e scarpi».¹¹⁴ Tranne alcuni capi, dunque, dovevano essere tutti ‘vestiti finti’, cioè costumi teatrali visibilmente tali: come per esempio «vesti di angelo di tila infornati di plattina falsa», «quattro trofei di carta infornati di tiliglia falsa», «un paro di calsi di tersanello torchino racchamati di menza lama falsa», «un trofeo di tersanello verde racchamati di argento falso», «un vestito della morte coi suoi inguanti», «dui para di calsoni et un petto di diavolo», «quattro para di mascaroni», «quattro armetti et un d’arceri di carta pista», «4 morriuni di carta pista», «un giglio», «tridici barbi», «cinco cappillieri con soi diademi», «dieci cappillieri di cannavo», dardi, bordoni, spade, spadoni, scimitarre «di legno», «una mascara di diavolo», «una padella di carta», «sei pari d’ali di cartuni acolorati» (gli angeli del coro della *S. Agatha* sono «un leggiadro stuolo di puri giovanetti in bianca vesta»,¹¹⁵ certamente alati), «dui cavalli di carta». Colpisce in queste voci tratte dall’elenco delle «robbi»¹¹⁶ dell’Accademia la sottolineatura dell’apparenza di realtà mediante materiali finti, che rendono gli oggetti inatti all’uso loro effettivo, ma perfettamente confacenti alla simulazione teatrale: carta, cartapesta, canapa, legno, lamine di metallo e colori.

D’altronde, l’intendente concludeva il suo *Avvertimento* scrivendo «che tutto quello che si vede nella scena dee essere finto, che al vivo rappresenti la cosa che imita. Et in questa guisa cresce la maiestà della tragedia.»¹¹⁷ Il contrasto fra realtà (nel mondo circostante e nella mente degli spettatori) e finzione (sulla scena), l’irriducibilità dell’una all’altra sono dunque essenziali alla efficacia teatrale della tragedia: «di questa», scrive Leodegario d’Arezzo nella dedicatoria del X tomo scammacchiano, «gli huomini si sono mostrati appetentissimi», senza paragone con nessun altro teatro, quando è «artificiosa e ben recitata, con l’avanzo del profitto che si cava dalle sue moralità.»¹¹⁸

L’artificio, la competenza dell’arte e la sua applicazione, scrive ancora l’intendente, è dunque il segreto della tragedia cristiana; ed è una elaborazione selettiva, dove «tutto» – vale a dire soltanto – «l’buono et il bello si rappresenta», già armoniosamente, proporzionatamente, unitariamente predisposto dal drammaturgo perché sia verosimile, e dove

¹¹⁴ In C. Pasculli, *Il teatro in Sicilia*, cit., doc. VII, p. 119.

¹¹⁵ O. Scammacca, *La S. Agatha*, cit., a. v, p. 128.

¹¹⁶ C. Pasculli, *Il teatro in Sicilia*, cit., doc. I, pp. 105-107.

¹¹⁷ An., *Avvertimento d’uno intendente*, cit., p. 19.

¹¹⁸ L. D’Arezzo, *Dedicatoria*, cit., p. [IV].

l'abbondanza delle «belle apparenze» di scene e costumi si uniscono all'intrico, agli «atti ricercati dalla istessa favola nelle perfette attioni».¹¹⁹

Gli argomenti dell'*Oratione* sulla disciplina recitativa combinata con l'esito drammatico richiamano infatti anche tale questione centrale, il fatto cioè che la stessa presenza dell'attore colpisce gli spettatori poiché non appartiene alla misura dell'ordinario. La rappresentazione, nel chiuso della sala, nella frontalità oppositiva di scena e pubblico (secondo la separazione assiomatica di estrazione umanistico-rinascimentale), ambigualmente unificata solo dalla continuità dell'illuminazione, determina in loro una modificazione sensoriale e percettiva che contrasta con la casualità e la mancanza d'ordine del quotidiano: è necessario mettere lo spettatore in condizione di cogliere la forza e l'efficacia della scena mediante una esperienza essa pure regolata, deprivata di ogni immediatezza e spontaneità, consegnata unicamente alla vista e all'udito, i due sensi della relazione teatrale, configurata nella distanza tra attori e spettatori, nell'alienazione del tatto, dell'odorato, del gusto. Questa alterazione visiva e uditiva, rispetto al reale e noto, equivale alla identità non ordinaria del personaggio: attori e spettatori sono della medesima natura teatrale, concepiti insieme.

Nel lavoro dell'attore c'è un processo di riflessione, di studio, di scomposizione e montaggio che determina esiti radicalmente diversi da quelli che si producono negli atti correnti della vita; la finzione, che ne è il risultato, ha una natura singolare: il personaggio si sostanzia di una verità propriamente teatrale, ed è a questa verità che lo spettatore crede. Da un punto di vista fisico o astrattamente illustrativo il legame tra la rappresentazione e il suo modello reale può essere, allora, molto debole. Se una fanciulla come Agata è recitata da un uomo, un ragazzo probabilmente, come a quest'epoca è nel teatro dei dilettanti; se l'attore dell'Agata degli Agghiacciati lo si deve immaginare con indosso un costume caratterizzato da «un petto di incarnatura con li minni» e da «cappilleri di donna» e una «para di triezi»,¹²⁰ come quelle presenti per le parti femminili nella medesima lista delle 'robbe' di proprietà dell'accademia nel 1622, il segno risulterà debolissimo, e la corrispondenza tra il giovane interprete della santa vergine recitata, tra il potere di seduzione che il personaggio muliebre esercita, tra ciò che gli altri personaggi in scena dicono della sua attrattiva femminile e quel che al di fuori della scena tragica sono le donne vere (comprese le ormai rinomate attrici dell'Arte), con quel che si tramanda e si sa o si immagina della figura

¹¹⁹ An., *Avvertimento d'uno intendente*, cit., p. 11; in questo quadro l'autore parla anche dei pregi del «verisimile» (al proposito cfr. M. Sacco Messineo, *Il martire e il tiranno*, cit., pp. 15-31 e *passim*, riguardo alla complessità e ambiguità della nozione di verosimile e al dibattito sviluppatosi intorno a essa nell'ambiente classicista palermitano a cui appartengono Scammacca e gli autori degli interventi teorici raccolti con le sue tragedie).

¹²⁰ C. Pasculli, *Il teatro in Sicilia*, cit., doc. I, pp. 106-107.

dell'Agata storica o leggendaria, è quasi una negazione. Ma in ciò che si vede in lui, con la sua parrucca a trecce e il busto con le poppe, e si ascolta dalla sua voce artefatta e impostata, la caratura teatrale (la 'maestà' della tragedia avrebbero detto i teorici) è alta, evidente: ed è appunto la qualità teatrale del legame tra spettatore e attore che consente di percepire la non ordinarietà del personaggio, la sua coerenza e compiutezza, la sua inflessibile resistenza all'ovvio, al consueto, al contingente; la sua esemplarità, in fine, pertinentemente con le aspirazioni morali della tragedia cristiana, innestata felicemente nella concezione recitativa classica riguadagnata alle teorie teatrali di età moderna. Un risultato per il cui raggiungimento è necessaria l'abilità degli attori di modellare ad arte corpo, voce, sguardi, respiro, espressioni, gesti, andatura... tutto ciò che fa di loro - come dice Tantillo dell'Agata eccellente - la sintesi memorabile dell'ideale vivente, così della santa come dell'attore.