

Roma 1566.

I collegi gesuiti alle origini del teatro barocco

Cristiano Casalini, Luana Salvarani

Università degli Studi di Parma
Dipartimento A.L.E.F.
Borgo Carissimi, 10 - 43121 Parma
cristiano.casalini@unipr.it
luana.salvarani@unipr.it

Un umanista francese in fuga e uno scandaloso professore spagnolo si incrociavano, in quegli anni cruciali, a Roma. Un reticolo di strade disordinate attorno alle grandi chiese, cupi palazzi in stile fiorentino, fontanelle e vespasiani all'angolo di case fatiscanti: uno spazio con tanti istinti e moti scenografici che si spegnevano nell'assenza di un piano. Pittori e decoratori manieristi avevano un bel contorcere e giocare di simbologie finto-egizie, tra grottesche ed obelischi: ma l'emozione non si accendeva. C'era bisogno di grandi gesti per polarizzare le energie; di un'estetica non di riuso né di nicchia; e di passioni nuove e diverse dall'eterna ritualità delle processioni e degli allestimenti liturgici (le scritte sui muri dei lanzichenecchi in furia qualche dubbio l'avevano pur insinuato).

Quella scena non era ancora stata allestita. E probabilmente, Muret e Venegas, maestri di retorica e maestri di teatro, ebbero più responsabilità di quanta non sia mai stata riconosciuta loro nel trasformare quella scena mal apparecchiata nel più grande teatro del mondo. O meglio, nel generare quella sete romana, di popolo e

di *élite*, che solo l'acqua barberiniana avrebbe placato mezzo secolo dopo: sete di teatro, sete barocca.

Molto prima che le vigorose pianificazioni dei grandi architetti rendessero visibile la Roma del Seicento, la scena barocca andava creandosi in uno spazio di poche centinaia di metri, nel triangolo delle grandi istituzioni della formazione romana. Quando Muret, francese dagli allievi illustri, giunse a Roma, scese da cavallo a Sant'Eustachio: era lì per insegnare alla Sapienza, *Studium Urbis* la cui "dignità" era stata stabilita per decreto da Bonifacio VIII, ma che rimaneva ancora distribuito tra palazzacci e vecchi appartamenti del quartiere. Giacomo Della Porta, incaricato della fabbrica, vi avrebbe riprodotto, trent'anni più tardi, le maschie simmetrie della Sapienza pisana, una geometria alloctona mai veramente radicata nello spirito romano, sfuggendogli però uno stretto lembo fuori simmetria, perfetto per indurre l'erezione borrominiana del nevrotico razzo di sant'Ivo. A pochi passi, due severe sentinelle gesuitiche erano appena sorte: il Collegio Romano, oltre il Pantheon, e il *Germanicum*, dietro la curva di Piazza Navona. Proprio là, coi suoi faldoni di drammi manoscritti¹, sempre pronto alla prossima cacciata per immoralità, Miguel Venegas aveva fatto una prima brevissima tappa, che tuttavia avrebbe lasciato un segno profondo.

¹ «Yet there does seem to be a close correlation between Venegas's itinerary during the years (1563-67) when he was being sent from town to town and from college to college while his superiors decided whether or not they could afford to keep him in the order, and the places where manuscripts of his works have been identified. This may be an indication that he took with him on his travels copies of his plays and poems. We know that his plays were, on occasion, staged in colleges in Germany and Italy» (Griffin, *Lewin Brecht, Miguel Venegas, and the school drama: some further observations*, in «Humanitas», 35-36 [1983-1984], p. 34).

Questa sincronia tra due maestri d'eloquenza perseguitati dalle accuse di sodomia proditoria², tra il Muret umanista della *Pléiade* (ma con il gusto per il periodare solenne delle discipline giuridiche) e il Venegas, mago del trimetro giambico e del monologo strappalacrime, accese la miccia del teatro romano. Lo fece all'interno dei collegi della Compagnia e nei cortili di Sant'Eustachio. Lo fece con gli studenti dei collegi come interpreti, e con autorità sempre più numerose come pubblico.

Delle prime rappresentazioni nei collegi gesuiti a Roma si hanno pochi dati certi: i copioni rimanevano per lo più manoscritti, ed è dalle intestazioni di questi manoscritti (sparsi tra biblioteche e collezioni private nel mondo) o da notizie in lettere e testimonianze che possiamo conoscere date, luoghi e circostanze degli spettacoli. La letteratura è unanime nel sostenerlo: il primo dramma gesuita documentato a Roma è un *Saul* andato in scena al Collegio Germanico nel 1566. Non è stato però notato, se non *en passant* da Nigel Griffin, che il *Saul* in questione è il *Saul Gelboaeus* di Miguel Venegas, seguito (o preceduto di pochi mesi, perché la documentazione è ambigua) dall'*Achabus* dello stesso Venegas, sempre al Collegio Germanico. Approda così a Roma una tradizione teatrale iniziata al collegio di Guyenne a Bordeaux con i maestri umanisti Muret e

² Non erano ancora i tempi della moda caravaggesca, quella «openly homosexual subculture in Rome; sophisticated, confident and wealthy enough to indulge in its fantasies and to develop its own codes and ironies» (Margaret Walters, *The Male Nude*, London, Paddington Press, 1978, p. 188) che avrebbe celebrato i propri fasti nel gran salotto artistico del cardinale Scipione Borghese, e, più avanti, nelle veglie danzanti *en travesti* dei nipoti Barberini.

Buchanan,³ che, come ci testimonia Montaigne, lasciarono traccia nel ricordo degli allievi soprattutto con i loro drammi e le messe in scena da loro coordinate. Quando André de Gouveia, principale del collegio, portò con sé a Coimbra quel prestigioso gruppo di maestri (Muret rimase però in Francia) e le loro prassi didattiche, importò quella medesima tradizione, che i Gesuiti acquisendo il collegio fecero propria fin dalla prima generazione, quella di Alvares il grammatico, Soares il retorico e Miguel Venegas. A Roma il Muret, che aveva riparato in Italia prima presso la bottega dei Manuzio e poi presso il Papa, si ricongiunse con l'eredità culturale dei propri colleghi, partecipando così indirettamente alla nascita di un teatro gesuita "internazionale", in anticipo su quello del messinese Stefano Tucci, che non comparve sulle scene romane prima del 1574.

Le rappresentazioni del *Saul* e dell'*Achab* innescano una storia dei primi decenni del teatro gesuita a Roma completamente dominata dal Venegas e dalla discendenza artistica di Muret: Francesco Benci suo allievo prediletto, e poi Bernardino Stefonio allievo di Benci. Un fascicolo romano di copioni manoscritti conservato alla Biblioteca Nazionale (e già utilizzato da Gualtiero Gnerghi per le sue pionieristiche ricerche⁴) accosta al *Saul* quell'*Eustachius* che era stato messo in scena nel 1566 assieme all'*Achab* di Venegas (secondo la testimonianza di Polanco⁵), al *Triphon* di Benci e al *Christus Nascens* del Tuccio. Presenta un indice quasi identico, se non ne è una copia, un manoscritto (appartenuto a

³ Cfr. Montaigne, *L'Educazione (Essais 25-29)*, a cura di C. Casalini e L. Salvarani, Roma, Anicia, 2011, pp. 109-110.

⁴ Gualtiero Gnerghi, *Il teatro gesuitico ne' suoi primordi a Roma*, Roma, Officina Poligrafica, 1907.

⁵ Cfr. *infra*, n. 18.

Scipione Bargagli, traduttore in versi italiani dello *Iefte* di Buchanan) posseduto da Sir Richard Heber Esq. e battuto all'asta nell'Ottocento⁶: testimonianze di una tradizione drammatica che aveva messo a fuoco i propri "pezzi forti" e li riproponeva, accanto ai drammi composti volta a volta dalle classi di retorica, nei propri collegi sparsi per l'Europa. Sappiamo da Nigel Griffin che i drammi di Venegas vennero ripresi più volte tra Francia, Germania e Italia durante le sue peregrinazioni. Ed è certo che le repliche continuarono ovunque ci fossero suoi copioni manoscritti: forse, nel remoto Est dell'Europa, anche dopo la cacciata dall'Ordine che, nel 1567, cancellò Venegas dalla storia dei Gesuiti, senza però interromperne la carriera di docente.

A Roma, l'assenza di una tradizione teatrale locale in lingua latina e, in generale, del teatro tragico-pastorale maturato nelle piccole e medie corti, fornisce un ambiente ideale, un contesto di purezza da laboratorio, alle sperimentazioni del teatro di collegio, non a rischio di concorrenza con le salaci commedie aretinesche in volgare.

Il primo teatro gesuita a Roma nasce, con combinazione inedita e in parte fortuita, dalla convergenza tra la dimensione "reservata" della retorica umanistica e quella ricerca in grande stile degli estremi della scala affettiva e sensoriale, che verrà poi detta "barocco". Dimensioni e tensioni che ci si è troppo a lungo abituati a leggere come opposte e in rapporto di mutua esclusione, quando furono invece, in quella fortunata transizione, solo diverse accordature del medesimo strumen-

⁶ *Biblioteca Heberiana. Catalogue of the Library of the Late Richard Heber, Esq., part 11th, manuscripts, 1834.*

to, bizzarro e astorico parto delle menti di alcuni talentuosi maestri di retorica.

In effetti, è solo la *retorica applicata* dei collegi e la strenua disciplina della disputa, reagendo con la sofisticata *Affektenlehre* scelta dalla Compagnia di Gesù come proprio campo d'azione, a consentire ed incoraggiare la convergenza di stili apparentemente opposti, deprivati del loro colore storico e riportati allo status di codice. La dimensione didattica è la "terza forza" che risolve un problema linguistico non certo limitato al campo del teatro o più in generale della poesia neolatina. Passato e in qualche modo acquisito (anche se non ovunque accolto) il salto di paradigma del primo umanesimo, la ricerca artistica che ne derivava si trovava a un bivio. O la ricercatezza sempre più estrema, con la rinuncia programmatica ed orgogliosa alla decifrabilità fuori dall'*hortus conclusus* degli estimatori; oppure, e sarà questa la via vincente, operare un salto di scala: rendere *seriali* le scoperte umanistiche, accettando la sfida delle grandi proporzioni e degli affetti ed effetti senza freno, e delineare così un concetto prima sconosciuto, quello di *grande pubblico*⁷.

⁷ Una realtà non facile da gestire, nei suoi umori, agli inizi della prassi teatrale collegiale. Secondo Villoslada, nel febbraio del 1566 era scoppiato un tumulto in seguito alla rappresentazione al Germanico del dramma *Santa Caterina Vergine e Martire*, «con grande apparato scenico. Presenti molti Cardinali e gli ambasciatori di Spagna, Portogallo e Venezia. Il pubblico si mostrava molto commosso allo spettacolo. Un capitano del Papa con un picchetto di cavalleria proteggeva l'entrata, ma era tanta la folla riunita all'ingresso che, forzata la porta, riuscì in parte a penetrare nella sala, lanciando insolenze e turbando lo spettacolo. Borgia ordinò che da quel momento tali spettacoli non furono più pubblici, decisione che provocò scontentezza e dolore, specialmente tra i convittori italiani del collegio» (Riccardo G. Villoslada, *Storia del Collegio Romano dal suo inizio (1551) alla sop-*

Cos'era, quindi, questa operazione a livello di codici, se non la medesima in cui la Compagnia andava riuscendo suo malgrado, ovvero l'imprevisto farsi carico dell'educazione delle classi dirigenti, che già all'altezza del 1566 aveva generato un numero di collegi così vasto da turbare seriamente i Prepositi Generali? La selettività in ingresso degli aspiranti studenti – noti i test di ammissione presso il Collegio romano, che diverranno norma nella *Ratio studiorum* – servì come palliativo per la domanda crescente (e come stimolo pubblicitario a provocare una domanda ancora maggiore), fossero giovani inquieti in cerca di esotici martiri oppure probi figlioli dell'aristocrazia di corte, o scaltri mercanti intercontinentali. Si trattava di *élite*, ma di una *élite mondiale*. E questa vasta clientela aveva esigenze formative impellenti, misurabili, spendibili nel mondo; e ne avrebbe chiesto conto ai rettori gesuiti. Si trattava di capacità come il carisma di conquistare le anime al cattolicesimo, l'abilità diplomatica e il fiuto politico dell'uomo di corte, il dominio di sé necessario a concludere un contratto. Il materiale didattico a disposizione dei maestri gesuiti era quello comune a tutti gli educatori del tempo. Torcere le sottigliezze di una astratta speculazione e le maniere vacue di una retorica emulativa ai fini pratici di un Cortegiano sempre più *businessman*: questa fu la sfida ed insieme il successo della formazione gesuita.

Non si spiega l'attrazione che i collegi della Compagnia esercitarono sulle classi dirigenti, se non con la riuscita in questa de-strutturazione e sintesi delle culture universitaria e umanistica in *pattern* seriali rigorosamente finalizzati e traducibili come sapere pratico.

pressione della Compagnia di Gesù (1773), Roma, Università Gregoriana, 1954, pp. 76-77).

L'esercizio eccede l'interesse per il testo e il processo sovrasta il contenuto, perché lo studente deve essere attrezzato a riuscire in società, a essere, propriamente, *uomo di mondo*. L'uso della parola è la chiave di questo successo, e il suo potere deve agire su una pluralità di registri, estendersi a un pubblico più vasto di quello, tipicamente umanista, costituito da un pugno di pedanti dediti a dotti *conversari* in villa.

L'insegnamento della retorica lavora, di conseguenza, più sulla composizione delle fonti che sulla loro selezione, più sulla intensificazione e amplificazione degli effetti – anche psicologici, come la suscitazione controllata di memorie – che sulla ricerca dell'eufonia e della proprietà. E i classici di riferimento non possono più essere conosciuti, studiati e venerati, *more humanitatis*, nella loro ampiezza e complessità, nella loro varietà di proporzioni, con tutta la loro dovuta estensione di materiale “inutile”. Solo nello spazio linguistico che seziona e centona i testi, li esemplifica e raccoglie in prontuari e manuali – avendo in mente però non il rito funerario e autoreferenziale dell'apprendimento scolastico, ma la sfida del pulpito e del palcoscenico –, si riescono a sintetizzare Cicerone e Virgilio, Seneca e Quintiliano in un'unica materia sfolgorante e multicolore, vivificata dalla lacca lucida di un'eco lucreziana onnipresente: dimenticati pessimismo e materialismo, ovunque risplende l'intonazione eroica e il fascino arcaizzante dell'esametro del *De Rerum Natura*.

La rinuncia ai contenuti di Lucrezio non è, evidentemente, solo un fatto ideologico e di censura religiosa, è il fenomeno forse più macroscopico di quello scollamento tra oggetti linguistici e contenuti che costituisce il lato più sorprendente della ricerca gesuita. Il risultato è un verso il cui eclettismo non è segno di mancanza di rigore, ma di precisa scelta estetica e

compositiva, e che troviamo già perfetto nel padre fondatore di tutta questa storia, il Muret del *Julius Caesar* che Montaigne recitò al collegio di Bordeaux:

D. BRU.

Magnanime Caesar, quod tibi verbum excidit?
Tene potuisse Barbarorum copias,
Nil mente mota, fortiter contemnere,
Non posse nunc temnere mulieris somnia?
Ubi pectoris vis illa praecellens tui est,
Quam sensit olim, quique septeno videt
Nilum per arua profluentem gurgite,
Quique glaciali colla suppositus polo,
Concreta pigro maria sulcat marmore,
Et quos rapaci Rhodanus unda verberat,
Galli feroces? [...]

Maestosi paesaggi, ablativi a fine verso a volontà, costruzioni parallele, chiasmi modali e sintattici come se piovesse: sarà pure la penna di un giovane maestro che voleva dimostrare il suo possesso del trimetro giambico, ma la direzione è già quella che si dispiegherà nel verso neolatino barocco maturo, attraverso la mediazione, come vedremo, degli altrettanto vari ed acrobatici trimetri di Miguel Venegas. E ritroviamo puntualmente la stessa eloquenza “neo-lucreziana”, in dimensioni da *kolossal*, nei tanti monologhi, canti e orazioni che punteggiano il *Quinque Martyres*, poema epico-sacro di Francesco Benci, allievo gesuita di Muret⁸. Qui un’ autorità sacerdotale invita le folle ad ono-

⁸ Il forte legame tra Muret e il suo allievo Benci rafforza l’ipotesi di una collaborazione frequente dell’umanista francese con il Collegio Romano. Il Collegio ne ricevette in lascito una cospicua somma e tutta la biblioteca muretiana, per testamento di un “omonimo nipote”, morto sedicenne, che viveva col Muret e che ne aveva ereditato il patrimonio (Villoslada, *op. cit.*, pp. 58-59).

rare il rito funebre per Rodolfo Acquaviva, il cui fere-tro sfila nella notte tropicale di Goa, in un gran corteo pagano, quasi identico a quello delle mariniane esequie d'Adone:

Ferte Deo fetus ovium divina propago:
Ferte Deo, & sacras mactandos sistite ad aras:
Ferte Deo cum laude preces: persolvite honorem:
Carminibus celebrate Deum: sancta atria circum
Ture flagrent, resonent votis, & sanguine fument.
Auditis? Deus insonuit: vocem aequora caeli
Accepere: leues turbarunt protinus undae.
Pro quanta in voce est virtus? quantum instar in ipsa est?
Scilicet aëriam potis est excindere cedrum,
Cedrum quae Libani sublimi in vertice, quantum
Ad caelum ramis alte surgentibus exit,
Tantum etiam terris late diffundit odorem.
Sensit, & himmuleo similis qui territus antrum
Deserit, ignotasque fugax aufertur in oras,
Exiluit Sarus & Libanus, tonitruque remugit,
Quod micat & rutilas iaculatur ab aethere flammis.
Ecce autem horrisono miscetur terra fragore
[...]

Questo stile si colloca ovviamente al di fuori e oltre gli schemi rinascimento/barocco, oppure atticismo/asianesimo, appiccicati di volta in volta a questo o quell'autore (a questa o quella prassi) *malgré lui*. Una *lingua eroica* di sintesi, comune all'oratoria tragica e al teatro, che consente l'innesto tra memorie letterarie diverse: la fioritura viene favorita dalla presenza di un terreno espressivo particolarmente fertile. La tradizione "senecana"⁹ cinquecentesca perde, già in Muret, il

⁹ Il "senechismo" muretiano, e poi gesuita, indulge meno di quanto si crederebbe negli effetti cruenti e macabri cari allo Speroni e al Giralaldi Cinzio. Non il nero e rosso del senechismo cinquecentesco,

proprio colore umanistico, quando è lo strumento che consente *tours de force* ad effetto come questo del monologo di Calpurnia:

CAL. Cæsar meus, nutrix mea, heu, Cæsar meus,
Meus ille Cæsar, quo mea innixa est salus,
Mihi visus ulnas inter effusus meas,
Iacere multo sanguine, et tabo fluens,
Multisque plagis pulcra fossus pectora...

che ritroviamo stilisticamente identici in certe scene madri del gran Venegas:

I. Alterius alter aequa sit merces amor.
D. Amo te amandi quanta vis mihi est data.
I. Certamen aliud non erit tecum mihi,
In amando vinci non patiar a te David...

Ma al di fuori della norma umanistica sta il risolversi dell'energia nera delle immagini e del denso metallo retorico non nella catarsi, stoica e monumentale, della morte dell'eroe, ma nell'inaspettato lieto fine, col trionfo di Cesare portato in cielo.

Muret ci offre un esempio precocissimo della tipica situazione barocca in cui drammaturgo e pubblico sono portati ad identificarsi con l'eroe negativo, o con l'antagonista, salvati all'ultimo da un *deus ex machina*, dal soprannaturale sovvertimento delle leggi di natura, o, in contesto gesuita, direttamente dalla mano di Dio. La meraviglia, evidentemente, non va tanto per il sottile in questioni di morale, la "morale della favola". Ed è interessante e sconcertante assieme vedere come Buchanan, compagno di Muret nell'avventura teatrale del collegio di Bordeaux, ove mise in scena appunto il

ma l'oro e i colori vivi dei costumi esotici, è il colore di fondo della tragedia gesuita.

dramma morale di Iefte, non capisca o *non voglia* capire il protagonismo di Cesare, assassinato per sua libera scelta, e – presentando il dramma nei distici celebrativi che aprono gli *Iuvenilia* muretiani – affidi la prima parte a Bruto:

Quanta in magnanimi consedit pectore Bruti,
Pro patria virtus cum pia tela daret,
Tanta animo, Murete, tuo sese intulit, ore
Altiloquo Bruti dum pia facta canis.
Ergo licet claris rarò non invida coeptis
Fortuna Aemathio sparserit ossa solo,
Ille iterum surgit per te post funera maior,
Crescit & ingenio laus rediviva tuo,
Et magis illustri gaudet decorata trophaeo,
Quam si Pyramidum contegat ossa labor.

Nessun monumento funebre, nessuna arca di pietra nel teatro muretiano, che alla solennità memoriale delle piramidi preferisce lo splendore di un'apparizione di Cesare in gloria, fissando un modello che verrà ripreso e ampliato infinite volte nelle apoteosi del teatro gesuita (culminanti nella *Apotheosis sive consecratio SS. Ignatii et Francisci Xaverii*, con le musiche di Kapberger, 1622). Si conferma lo scarto di prospettiva del *Julius Caesar* di Muret rispetto alla tragedia regolare: l'autore non ha alcun reale interesse per Bruto tirannicida. Cesare *c'est lui*. Non solo perché l'execrazione di Cesare è, nella tragedia, più legata allo *status* di sodomita passivo (*pathicus*) che propriamente politica, sulla traccia delle accuse che inseguivano lo stesso Muret¹⁰:

¹⁰ La scelta di *pathicus* invece di *cinaedus* o altri sinonimi non è neutra per il Muret, commentatore di tutto Catullo, che certo aveva in mente il carme 112: *Multus homo es, Naso [...] Naso, multus es et pathicus*. A rigore il Muret non aveva fama di *pathicus*, semmai stava

O rem pudendam! mollis & vix vir satis,
Regit Quirites Martis ortos sanguine,
Totumque nutu pathicus orbem temperat¹¹;

ma anche perché il trionfo finale di Cesare, con la dichiarazione che i tirannicidi hanno potuto dilaniarne solo il simulacro, solo l'*ombra* («*Simulacra tantum nuda dilaniata sunt: | Nec ipse cecidi: umbra cecidit tantum mea*»), è ripreso tal quale in un distico amoroso in prima persona compreso negli epigrammi del Muret, e dedicato, con tradizionale gesto di depistaggio, ad un'amica lontana¹².

Quando Miguel Venegas giunge a Roma nel 1562 – in uno dei continui spostamenti di sede, coi quali l'Ordine cerca di sedare gli scandali che lo inseguono, senza rinunciare al suo talento – porta con sé i copioni delle grandi tragedie conimbricensi: *Saul Gelboaeus*, *Achabus*, *Absalon*. Da viaggiatore forzato qual è, Venegas è inseguito dal demone dell'oblio, dall'esigenza di lasciare un segno: è terrorizzato dall'idea che i suoi libri vadano perduti. E, ovunque si fermi, ne fa fare una copia¹³. Così avviene anche al Collegio Germani-

dall'altra parte («sed quia primae nobilitatis filios volebat comprehendere, ideo fugit Romam»; Scaliger, *Scaligerana Secunda*, s.v. Muret, p. 464, cit. da Giovanni dall'Orto).

¹¹ «Quale vergogna! un uomo a malapena / Regge i Quiriti, prole del fier Marte; / Il cenno d'una checca muove il mondo».

¹² «Extinctum toties sit fas occumbere. Iam sum | Non ego, sed tantum corporis umbra mei» (*Ab amica procul positus, ob idque noctu quiescere non valens, mortem precatur*).

¹³ Il Manareo, scrivendo a Borgia nel 1564, in un *post scriptum* riferiva: «Maestro Vanegaz prega de suoi scritti che ne sta maniconico». L'anno dopo (26 novembre 1565), Borgia scriveva a Venegas, evidentemente in ambasce per non aver ancora ricevuto i suoi scritti: «quanto a los scriptos de Vuestra Reverencia, el Tramezino nos afirma que de Venetia se embiaron en Leon, y de nuevo se haze diligencia

co, che nel 1566 (in preparazione di un ritorno del Venegas che probabilmente non ci fu mai¹⁴) può organizzare quella messa in scena del *Saul* da cui si fa iniziare la storia del teatro gesuita a Roma.

La sintesi, già muretiana, di esasperata tensione emotiva e congegni retorico-espressivi da manuale, trovò in Venegas la temperatura perfetta per diventare modello facilmente campionabile e riutilizzabile nella prassi didattica, senza mai perdere il fascino della parola *maravigliosa*. Testa da maestro di scuola e temperamento da regina della scena si intrecciano in questo stile inconfondibile, capace di trasmettere gli accenti della passione “sublime” tra Davide e Jonathan (come nelle scene madri del *Saul*) e assieme proporre instancabilmente i giochini retorici “da premio di fine anno”¹⁵ come la rima interna, i versi monosillabici, i

para entender quien los llevo, y adonde enderazados, y al padre emondo se le encomienda la diligencia en buscarle, que podria ser un dia se hallassen, pues no es cosa che facilmente otros podrian robar». (cit. in N. Griffin, *Lewin Brecht, Miguel Venegas, op. cit.*, «Humanitas», 35-36 [1983-1984], p. 35).

¹⁴ Richiamato a Roma da Parigi e mandato ad imbarcarsi ad Anversa, il Venegas cercò di evitare lo sgradito rientro peregrinando per la Germania, poi da Genova a Marsiglia e Avignone per infine approdare a Barcellona. Non si sa se nel periplo passò effettivamente da Roma, né se si trovava nella capitale al momento della cacciata dall'ordine l'anno successivo (*ibid.*, pp. 41-42).

¹⁵ In una stampa (1591) del *Philotimus* del Benci, riferita alla messinscena del dramma *in distributione praemiorum* (Calende di gennaio 1590, Collegio Romano), si dà conto dei premi assegnati e dei versi recitati dai premiati in ogni singola classe: classe di Retorica, di Umanità e prima classe di Grammatica, ciascuna con tre prove – prosa (*solutae orationis*), composizione in versi e epigrafi in greco –, mentre è prevista una sola prova per le classi seconda, terza e quarta di Grammatica. In ciascuna prova si forma un podio composto da primo, secondo e terzo premio, e il premiato recita alcuni versi (per lo più un distico elegiaco o una strofe saffica) che commentano il libro vinto, al-

chiasmi sintattici in parallelismo semantico e viceversa, gli adorati polittoti o le allitterazioni più spudorate. Già Muret giocava con i tempi e modi verbali in un luogo focale come la dichiarazione d'intenti dei tirannicidi:

Immo audeamus magnum aliquid & nos quoque:
Mactatus hacce dextera tandem *cadat*,
Qui, quandocunque *ceciderit*, sero *cadet*.
Pro patria conflagrare, augurium optimum est.

Molto più in grande stile il Venegas nel finale dell'*Achabus*:

Jor.
Lacrymae minus
Prosunt inanes, flere non tamen iuvat.
Och.
Magna est voluptas flere, flendo fugit dolor.
Jor.
Fleamus ergo, si quis est flendi modus,
Casum ne durum patris, an patriae fleam?
An omnia simul? omnibus perijt simul.
Mihi perijt uni saepe, non solum semel
Flebo omnia semel, saepe sum flendus mihi
Ubi sunt relata spolia? victrices ubi
Palmas relinquis? regia ne nullo stetit
Cruore caedes, tam brevi emerent Syri
Mercede Regem, Tyrius hoc vidit Baal!
[...]
Jor.

tamente esemplificativi della tipologia di giochi retorici che i vincitori dovevano esibire. Non sempre banale l'offerta di testi in premio: agli ovvi Virgilio, Cicerone e Seneca tragico e ad autori interni all'ordine (la Retorica di Padre Perpiña) si affiancano lo stesso Muret, ma anche umanisti più rari d'area medicea, come Pietro Angeli da Barga, e opere ricercate – e care alla futura estetica barocca – come gli *Emblemata* dell'Alciato (Francesco Benci, *Philotimus Drama*, Roma 1591, pp. 67-74). Cfr. R. G. Villoslada, *op. cit.*, p. 70.

Non moritur ille, quem Deus iubet mori,
Ut vivat animo parte meliori sui.
Och.
Spem in genere, et opibus, robore, et sceptris loca
Fera mors genus, opes, robur, et scepra locant
Nihil in te pulchrum cinerem praeter feres.

Questo pensiero teatrale, reso possibile dalla prassi didattica, si declina fin da subito in due dimensioni: quella delle piccole pastorali mitologico-allegoriche “per uso interno” (Benci ne compose due, il *Philotimus* e l'*Ergastus*) e quella delle grandi tragedie sacre con musica e balletto destinati allo spettacolo di fine anno. Ed è quest'ultima dimensione del teatro di collegio a ricadere in prospettiva sul grande teatro barocco, mettendo a punto congegni spettacolari in grado di ricodificarsi anche fuori dalle aule, nel campo assai più minato (e molto più costoso) del teatro professionistico.

Già le primissime messe in scena a Coimbra del teatro di Venegas, come quella del 1559 dedicata al Saul¹⁶, prevedono un apparato scenico e multisensoriale che al palco centrale (lo spettacolo si svolge a cielo aperto, in un chiostro¹⁷) e alle *mansions* tipiche del teatro medievale e nordico, accosta la fastosità dei costumi e la presenza della musica polifonica (*canto de órgano*), in una direzione barocca di “opera d'arte totale”

¹⁶ Cfr. C.-H. Frèches, *Le théâtre néo-latin au Portugal (1550-1745)*, Paris-Lisbonne, Nizet-Bertrand, 1964, p. 187.

¹⁷ Altra caratteristica delle rappresentazioni che si svolgono in chiostrini o cortili interni è la possibilità, per il pubblico sulle balconate o finestre del secondo piano, di vedere il palco dall'alto; il maestro di scena può quindi comporre figure disponendo opportunamente comparse o coristi. Ne ritroviamo testimonianza, p. es., nei bozzetti di scena per il *Crispo* di Stefonio, riportati nel contributo di M. Fumaroli per *Les fêtes de la Renaissance, III*, Paris, éditions du CNRS, 1975.

che andrà sempre più arricchendosi con l'aggiunta del balletto e delle macchine sceniche. Il momento degli intermedi allegorici con musica e danza, luogo chiave della transizione tra la tragedia umanistica e l'Opera, è presente fin dai primissimi spettacoli del Collegio Germanico:

Innanzi quaresima, per allegrare il collegio, et diuertir molti di fuori da altri passatemi meno honorati, si rappresentarono nel collegio germanico due attioni fatte da persone della Compagnia. Una tragedia d'Acab, et una comedia d'Eustachio. Le quali, si per esser in se molto buone et ben rappresentate, come per le uistosi intermedii, piacquero notabilmente a gli spettatori, fra i quali furono 7, o uero 8 cardinali, e molto numero di prelati: et contentaronsi tanto, che fu bisogno ripetere le attioni piu d'una uolta, per questi et per quelli altri che ne faceuano instanciam; et benche sia grande il cortile del collegio, doue si rappresentarono, nondimeno ci era che far assai in difendersi con le porte chiuse da quelli che uoleuano intrare [...] ¹⁸.

Un meccanismo spettacolare e pubblicitario, un'industria del palcoscenico – di cui fanno parte sia le messinscene sempre più fastose e costose, sia le repliche, sia i rendiconti, più o meno esagerati o inventati, di repliche fastose e costose – che va perfezionandosi lungo le prime tre generazioni del teatro di collegio gesuita a Roma, da Venegas a Francesco Benci, allievo di Muret, al Bernardino Stefonio, allievo di Benci, che con il *Crispus* (1597) e la *Flavia* (1600) fissa il nuovo standard del teatro gesuita. Forse è sfumato un poco il talento espressivo e la musicalità (volta a volta insinuante o pomposa, fiorita o martellante) dei versi del maestro Venegas; in compenso il dominio dei tempi

¹⁸ Polanco, Epistola 119 *Universae Societatis*, in *Monumenta Historica Societatis Jesu - Polanci Complementa*, Madrid, 1916, Tomus Primus, p. 533.

scenici e l'immaginazione visiva sono al loro culmine di maturità.

Sono tempi e dinamiche estreme, ma del tutto familiari ai frequentatori del melodramma e dell'oratorio barocco. Il fatto che si tratti di teatro *didattico* e *di testo*, concepito e composto come esercitazione retorica, non deve fare dimenticare che composizione e struttura sono *pensati in scena*, per quegli spettacoli pubblici da cui dipendevano prestigio, visibilità e attrazione di finanziamenti per quei collegi di costo enorme, che la Compagnia offriva "gratuitamente" ai regnanti con il facile e immediato obiettivo di distruggere la concorrenza. Forse anche per questi motivi, all'altezza del *Crispo*, il teatro di collegio fronteggia la sua prima polemica in grande stile. All'improvviso, tutto appare "troppo". Il protagonista è troppo virtuoso, troppo perfetto; la tragedia è troppo lunga, troppo lenta, indifferente agli standard aristotelici; le emozioni troppo esagerate; troppe apparizioni infernali in scena, e teologicamente discutibili; troppa musica; troppa danza... Penne abilmente orchestrate (e c'è materia per uno studio a parte), ma non sufficienti a fermare la storia, fanno esplodere il caso del teatro di collegio come sentina di immoralità¹⁹.

La questione si trascinerà per oltre trent'anni, almeno fino al trattato di Gian Domenico Ottonelli S.J., *Della Christiana moderazione del teatro* (1632), opera in forma di "supplica", dall'interno della Compagnia,

¹⁹ Ne risentirà la stessa *Ratio studiorum*, che nella versione del 1599 disciplinerà l'esercizio del teatro dopo un cinquantennio di libere sperimentazioni (e altrettanti scandali): «Tragoediarum et comoediarum, quas non nisi latinis ac rarissima esse oportet, argumentum sacrum sit ac pium; neque quicquam actibus interponatur, quod non latinum sit et decorum, nec persona ulla muliebris vel habitus introducatur».

affinché il teatro gesuita torni sulla retta via²⁰. Il poderoso tomo è una sequenza di argomentazioni e motivazioni per lo più esilaranti, come la pericolosità fisica delle messinscene (storie *pulp* di giovani volti fusi assieme con le maschere in spaventosi incendi, invero all'ordine del giorno), oppure il fatto che la continua visione di giovinetti danzanti o attori travestiti induceva dignitosi prelati a sogni sconvenienti e confessioni in punto di morte ancor più sconvenienti. Il *Crispo* di Stefonio, *ça va sans dire*, ha gran parte in questa requisitoria, non si sa se espressione di un dibattito interno all'Ordine o più semplicemente cortina fumogena per i detrattori. Certo è che l'Ottoneilli era anche l'autore, con Pietro da Cortona (che accettò di condividere la responsabilità della firma, se non realmente la stesura) del celebre *Trattato della pittura e scultura, uso et abuso loro*, manifesto della pittura religiosa e "di storia" proposta dall'Accademia di San Luca. Il trattato andò a stampa nel 1652: si era già in epoca post-barberiniana e accodarsi a una certa aura di restaurazione, morto il papa filofrancese e in disgrazia i nipoti mecenati e gaudenti, pareva buona cosa ad artisti e maestri.

Intanto il teatro barocco con tutti i suoi eccessi, *sub specie melodramatica*, aveva già vinto da un bel po'. Quanto questa vittoria debba al teatro gesuita di collegio, ce lo spiega un maestro del Collegio Romano di "quarta generazione": Tarquinio Galluzzi, allievo di Bernardino Stefonio, che nella *Rinovazione dell'antica tragedia e difesa del Crispo* (1632) mette in piedi la più sensazionale "poetica" barocca dopo la celebre let-

²⁰ Il tradizionale rimando al *mito delle origini* è in questo caso ancora più paradossale, dal momento che gli spettacoli gesuiti dei primi decenni furono i più sperimentali, i più arditi e fin dall'inizio suscitatori di inquietudini, quando non di vere e proprie sommosse.

tera del Marino a Girolamo Preti (1624). Galluzzi, però, fa risalire certe tecniche e invenzioni non alla maniera nuova della poesia, bensì al teatro gesuita, che settant'anni prima aveva iniziato a calcare le scene a Coimbra col *Saul* di Venegas. Il trattato, nella sua potenziale assurdità, è incredibilmente persuasivo e tutto da leggere: dall'insistenza sulla teoria umorale (quella elaborata da Huarte nel suo *Examen de ingenios* e "gesuitizzata" da Possevino) con la lunga descrizione del suo maestro Stefonio come *colerico adusto*, alle pagine e pagine in cui espone una sua teoria e celebrazione del "rubare" artistico, evidente furto e parafrasi dell'originale mariniano (e intanto il Galluzzi – con sublime *tour de force* metalinguistico – celebra il furto palese nell'atto di commetterne uno celato); alle ricostruzioni fantasiose di complesse scenografie e macchine del teatro greco, tratte, secondo l'autore, da Scaliger.

Ma il corpo dell'argomentazione è la difesa del teatro di collegio gesuita come autentico teatro d'ispirazione antica perché modellato non su Aristotele, ma sulla lezione di Platone: lo scopo della tragedia non è la catarsi, bensì l'*amplificazione dimostrativa* delle passioni, a scopo di educazione politica; essa è il prodotto di società libere che vanno formate nel disprezzo della tirannide, da cui il diritto del drammaturgo a farsi, nella Repubblica ideale, governatore al pari del filosofo. Si rivendica, per i personaggi della tragedia, il diritto di essere *estremi* sia in malvagità che in bontà, al di là di ogni indicazione aristotelica, che secondo il Galluzzi²¹ va fatta risalire a una "dissimulazione onesta" da parte del filosofo, in quel periodo dipendente di Alessandro Magno; verità non certa ma probabile, argo-

²¹ Il quale a sua volta ruba, ma dichiarandolo, l'argomentazione a Sperone Speroni.

menta il Galluzzi, e in quanto tale più che sufficiente²². Il gran trattato verrà dedicato dall'autore a Francesco Barberini, suo ex allievo, che non perse tempo nel comprendere e assimilare quell'estetica, producendo proprio nel 1631 il primo di una lunga serie di melodrammi sacri, il *Sant'Alessio*, su libretto del futuro papa Rospigliosi per le musiche di Landi.

La gran macchina dell'Opera si prenderà, storiograficamente, il merito della transizione verso il Barocco maturo, e farà dimenticare le origini oratorie e testuali di quel teatro; non le scorderanno però i francesi che, sviluppando il balletto scenico come arte a sé già in epoca barberiniana, erano pronti a ridistillarne la parte letteraria, creando così senza fatica e d'un sol colpo (nelle mani di drammaturghi che avevano tutti studiato dai Gesuiti) il severo e celebrato teatro "di parola" del *grand Siècle*.

Riferimenti bibliografici

Francesco Benci, *Philotimus Drama*, Roma, 1591.

Id., *Quinque martyres*, Roma, 1592.

Biblioteca Heberiana. Catalogue of the Library of the Late Richard Heber, Esq., part 11th, manuscripts., 1834.

Biblioteca Vittorio Emanuele di Roma, Fondo Gesuitico, MS GE0024.

Tarquinio Galluzzi, *Rinovazione dell'antica Tragedia e Difesa del Crispo*, Roma, Stamperia Vaticana, 1632.

Hispanic Society of America, *Liber Tragaediarum: & aliorum carminum*, MS HC 411-53.

Marc-Antoine Muret, *Iuvenilia*, Parisiis in clauso Brunello, 1553.

Id., *Orationes XXV*, Parisiis Locqueneux, 1578.

²² Quanto alla "sconveniente" dimensione pubblica della passione incestuosa che fa da perno alla storia, non è altro, sostiene il Galluzzi, che ricostruzione di un'epoca in cui il pubblico adulterio e le "famiglie allargate" non davano fastidio ad alcuno.

- Gian Domenico Ottonelli S.J., *Della Christiana moderatione del teatro*, Roma, 1632.
- Bernardino Stefonio, *Crispus*, Roma, 1601.
- Casalini, C., *Aristotele a Coimbra*, Roma, Anicia, 2012.
- Chiabò, M. - F., Doglio (a cura di), *Convegno di studi: I Gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa, Roma, 26-29 ottobre 1994, Anagni, 30 ottobre 1994*, Viterbo, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1995.
- Dejob, C., *Marc-Antoine Muret. Un professeur français en Italie dan la seconde moitié du XVI^{me} siècle*, Paris, Thorin, 1881.
- Filippi, B., «... *Accompagnare il diletto d'un ragionevole trattamento con l'utile di qualche giovevole ammaestramento...*». *Il teatro dei Gesuiti a Roma nel XVII secolo*, in «Teatro e Storia», vol. XVI, 1994, pp. 91-128.
- Frèches, C.-H., *Le théâtre néo-latin au Portugal (1550-1745)*, Paris-Lisbonne, Nizet-Bertrand, 1964.
- Fumaroli, M., *Le Crispus et la Flavia du P. Bernardino Stefonio S.J. Contribution à l'histoire du théâtre du Collegio Romano (1597-1628)*, in J. Jacquot - E. Königsson (eds.), *Les fêtes de la Renaissance*, III. *Actes du 15^{me} colloque internationale d'études humanistes*, Tours 10-22 juillet 1972, Paris, éditions du CNRS, 1975, pp. 505-24.
- Gnerghi, G., *Il teatro gesuitico ne' suoi primordi a Roma*, Roma, Officina Poligrafica, 1907.
- Griffin, N., *Lewin Brecht, Miguel Venegas, and the school drama: some further observations*, «Humanitas», 35-36 (1983-1984).
- Id., *Miguel Venegas and the Sixteenth-century Jesuit School Drama*, in «Modern Language Review», LXVIII (73), n. 4, ottobre 1973.
- Id., *Two Jesuit Ahab Dramas*, Exeter, 1976.
- Lukács, L. (ed.), *Monumenta Paedagogica Societatis Jesu*, III (1557-1572), tomi 1 e 2, Roma, IHSI, 1974.
- Miranda, M., *A tragédia de Acab de Miguel Venegas*, in «Humanitas», XLVI (1994).
- Monumenta Historica Societatis Jesu - Polanci Complementa*, Madrid, 1916.
- Oldani, L.J. - V.R., Yanitelli, *Jesuit Theater in Italy: its Entrances and Exit*, in «Italica», 76, 1 (1999), pp. 18-32.
- Salvarani L., *Venegas e gli altri. Il teatro nella prassi pedagogica gesuita del Cinquecento*, in «Educazione. Giornale di pedagogia critica», I (2012), n. 1, pp. 5-22.

Villoslada, R.G., *Storia del Collegio Romano dal suo inizio (1551) alla soppressione della Compagnia di Gesù (1773)*, Roma, Università Gregoriana, 1954.

Wetmore, K.J., *Catholic Theatre and Drama: Critical Essays*, Jr Jefferson (North Carolina), Mc Farland, 2010.

Zanlonghi, G., *La psicologia e il teatro nella riflessione gesuitica europea del Cinque-Seicento*, in «Memorandum», 4, 2003, pp. 61-85.

νῦν οὖν, ὧ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, πολλοῦ δέω ἐγὼ
ὑπὲρ ἑμαυτοῦ ἀπολογεῖσθαι, ὡς τις ἂν οἴοιτο,
ἀλλὰ ὑπὲρ ὑμῶν, μὴ τι ἐξαμάρτητε περὶ τὴν
τοῦ θεοῦ δόσιν ὑμῖν ἐμοῦ καταψηφισάμενοι.
ἐὰν γάρ με ἀποκτείνητε, οὐ ῥαδίως ἄλλον
τοιούτον εὐρήσετε, ἀτεχνῶς – εἰ καὶ
γελοιότερον εἰπεῖν – προσκείμενον τῇ πόλει
ὑπὸ τοῦ θεοῦ ὥσπερ ἵππῳ μεγάλῳ μὲν καὶ
γενναίῳ, ὑπὸ μεγέθους δὲ νωθεστέρω καὶ
δεομένῳ ἐγείρεσθαι ὑπὸ μύωπός τινος, οἷον δὴ
μοι δοκεῖ ὁ θεὸς ἐμὲ τῇ πόλει προστεθηκέναι
τοιούτον τινα, ὃς ὑμᾶς ἐγείρων καὶ πείθων καὶ
ὄνειδίζων ἕνα ἕκαστον οὐδὲν παύομαι τὴν
ἡμέραν ὅλην πανταχοῦ προσκαθίζων.

[*Ἀπολογία Σωκράτους*, 30d e - 31a, ed. J. Burnet, 1903].