

Venegas e gli altri.  
*Il teatro nella prassi pedagogica  
gesuita del Cinquecento*

*Luana Salvarani*

Dipartimento di Scienze  
della Formazione e del Territorio  
Borgo Carissimi, 10 - 43121 Parma  
Università di Parma - luana.salvarani@unipr.it

L'esperienza del teatro è notoriamente un momento centrale della prassi pedagogica gesuita. Nel teatro di collegio tardocinquecentesco, in particolare, si riflette la fase più innovativa e sperimentale della pedagogia gesuita, che si trovava a concorrere con la cultura delle corti europee e a proporre alternative in gran parte affidate alla libera iniziativa, all'estro e alla sottigliezza dei singoli docenti e rettori, molto prima che lo sforzo normalizzante di Claudio Acquaviva traghettasse il tutto verso lo spirito di sistema della *Ratio studiorum*. Di questa fase sperimentale, il momento della scrittura, dell'elaborazione e della messinscena teatrale è quello che più riesce ad elaborare un linguaggio proprio, ricco di conseguenze sulla messa a punto della grande scena barocca (di cui è forse la vera e sotterranea origine), ma soprattutto capace di imporsi come lessico intellettuale della classe dirigente europea del tempo.

Studiando il teatro di collegio viene spontaneo dare per scontato che esso adotti un linguaggio di risulta, più o meno ricavato e ridotto da esperienze artistiche maggiori già mature e consolidate; e che esso implichi

gravi limitazioni nella qualità del testo, degli attori etc., per cui il messaggio dell'operazione viene automaticamente ricondotto alla trasmissione di contenuti e valori. Duplice e grave sbaglio di prospettiva, dovuto al fatto che il teatro scolastico moderno (fatta eccezione per la prassi teatrale di taluni *colleges* anglosassoni diretti eredi dell'esperienza gesuita), sceglie per lo più le modalità narrative del teatro ottocentesco e primonovecentesco, affidandosi così a linguaggi di risulta, e punta tutto sulla trasmissione di contenuti e valori specifici, spesso sulla corda del moralismo civile, condannandosi così all'inefficacia. Naturalmente, molto del repertorio gesuita di collegio, e la totalità di quello tardosecentesco e settecentesco (quando il teatro "maggiore", e più l'opera in musica, aveva ormai scavalcato e surclassato totalmente le innovazioni della scena gesuita), propone storie edificanti e personaggi monodimensionali: sarebbe assurdo attendersi da esso la forza dirompente del comico o il coraggio del relativismo etico. Su questo fatto accidentale tende a soffermarsi spesso l'indagine sul teatro di collegio, perdendo di vista che è sulle modalità di produzione e sullo sviluppo di abilità (ideative, oratorie, persuasive, di gestione della comunicazione corporea), e non sui contenuti che si gioca la sfida (vinta) del teatro gesuita. Un fatto esemplare: nessuno dei copioni attribuiti a Miguel Venegas, il drammaturgo gesuita di maggior successo negli anni Sessanta del Cinquecento, mette in scena un protagonista "buono". L'eroe è sempre un grande malvagio (Saul, Achab, Assalonne), e la gran parte del *plot* è affidata alla narrazione e descrizione delle epiche conseguenze di tutto ciò: discordie, guerre, carestie, con il loro contorno di spiriti maligni, dialoghi infernali, o esotiche incarnazioni femminili del male; oppure, come nel *Saul Gelboaeus*, la vicenda di Saul è solo un pretesto per

narrare la grande storia d'amore tra David e Jonathan, esplicitamente posta come modello di un legame sentimentale virtuoso e formativo. Contenuti forse controversi, e che comunque non associeremmo istintivamente alla produzione teatrale di un ordine religioso; e tuttavia elementi fondamentali dell'efficacia espressiva di quelle tragedie e della costante tensione alla spettacolarità, al gigantesco, alla *meraviglia*, che fa uscire il teatro gesuita dalle proporzioni anguste della recita scolastica per proiettarsi direttamente nelle necessità e nelle possibilità del grande teatro pubblico secentesco.

Tale tensione deriva, prima ancora che dalla passione e dal talento di singoli maestri, dall'incontro tra due circostanze apparentemente confliggenti, come la scelta a monte della lingua latina e la necessità pratica di una messa in scena in tempi brevi, con attori non professionisti e un "vero" pubblico: necessità, quest'ultima, che porta con sé istanze formali e scansioni dei tempi (interni e di apprendimento) del tutto specifiche, come ben sa chiunque abbia messo mano alla scrittura di un copione; e che la tragedia cinquecentesca regolare, umanistica e letteraria, non si trovò quasi mai ad affrontare.

Relations and friends of the actors and of their fellow students came to the plays, of course. The benefactors and patrons of the colleges and of particular performances were sure to be there. Ecclesiastics of various grades of dignity made it a point to attend. Similarly, noble and even royal guests appeared [...] Lastly, there were everywhere the townspeople of both middle and lower classes<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> H.W. Mc Cabe S.J., *An Introduction to the Jesuit theater*, The Institute of Jesuit Sources, St. Louis, Missouri, 1983. pp. 37-38.

Un discorso a parte andrebbe fatto per le modalità di fruizione della scena gesuitica da parte delle *lower classes*, che, non potendo seguire l'azione in latino, dovevano concentrarsi sullo splendore degli apparati e sulla forza emotiva di intonazioni e gesti degli attori (non diversamente, peraltro, da quanto accadeva assistendo alla liturgia cattolica). Ma anche il latino del teatro gesuita non era un latino qualsiasi, ovvero quella "lingua franca" accademica e internazionale che si esprimeva in una prosa bensì sostenuta (si cresceva a pane e Cicerone) ma limata dallo scorrere di tante lingue d'origine e dall'uso quotidiano a lezione, fino al totale appiattimento e insipidezza stilistica. Il latino del teatro non era evidentemente una lingua d'uso pratico, ma doveva inserirsi, come momento d'esercitazione, nell'apprendimento della retorica e dell'oratoria, e di conseguenza era quello sempre teso allo spasimo, fitto di effetti fonici e metaforismi mirabolanti, degli esempi dei trattati di retorica – e nello specifico, della *Rhetorica* di Cypriano Soarez.

Molte scene di teatro gesuita assomigliano alle sequenze ginniche dell'atletica olimpica: un succedersi, concentrato al possibile, di figure e acrobazie in cui autori e attori dimostrano il possesso dei più ricercati virtuosismi della lingua. Un gradiente retorico così elevato è conseguenza della torsione impressa alla lingua dalla necessità di esprimere emozioni forti – con l'esigenza dell'impatto scenico – in una lingua morta: e tuttavia promuove, per compensazione, quel passo smisuratamente ampio, quei monologhi di centinaia e centinaia di versi che trasformano questi copioni in una sfida artistica autentica e, nel frattempo, allenano gli studenti ad abilità non comuni nella memorizzazione e nella capacità di tenere calamitato un uditorio. Ne è ben consapevole il Venegas, che, chiamato a comporre un epi-

gramma di presentazione per l'edizione conimbricense (1562) della *Rhetorica* del Soarez<sup>2</sup>, promuove così l'utilità dell'opera:

*Quos Arabes, Persaeque legunt Oriente lapillos,  
Omnes una manus si tibi forte daret,  
Et quos gemmiferi praeceps alit aequoris unda,  
Et quos terra gravis parturit alma sinu,  
Nonne libens hilari caperes data munera vultu,  
Et tantas nolles spernere sanus opes?  
En tibi Rhetorices unus liber explicat omnes  
Thesaurus: ingens quod reperire labor:  
Ne te poeniteat lectas hinc sumere gemmas,  
Attica quas tellus, quasque latina tulit.  
Has virtute, velut fulvo si cinxeris auro,  
Aurea gemmato vox tibi corde fluet.*

Stampato dopo un epigramma di sei versi di Emanuel Alvarez, il pezzo del Venegas – oltre a far crudelmente risaltare, per contrasto, la mancanza di talento dell'autore della *Grammatica* – suggerisce esplicitamente di *indossare* le gemme splendenti dell'eloquenza antica, offerte, tutte in un colpo e in pratica sintesi, dal trattato del Soarez. E la metafora della virtù delle pietre, che fa fluire libera e preziosa l'eloquenza, quasi sparisce sotto la forte immagine di un gesuita in costume teatrale, carico d'oro, di pietre colorate e di adornamenti esotici, che intona in scena i frutti del suo apprendistato retorico, gemme d'Oriente che suggeriscono vaste distese marittime e tesori nascosti nelle viscere della terra. Spogliata d'ogni pretesa conoscitiva (restituirgliela sarà la controproposta del Bruno) e di

<sup>2</sup> *De Arte Rhetorica libri Tres, ex Aristotele, Cicerone & Quintiliano praecipue deprompti. Authore Cypriano Soarez Societatis Iesu, Mariz, Conimbricae, 1562.*

tutti gli orpelli morali attribuitile dall'Umanesimo, la retorica si propone come puro strumento d'incanto verbale, e corre libera alla ricerca dell'imitazione, non più della solita "natura" o dell'indefinibile "vero", ma dei voli più arditi di un'immaginazione sfrenata. Mentre, negli stessi anni, la tragedia umanistica era ancora lì a snervarsi nei dibattiti sulle unità aristoteliche, sul verisimile e sui metri ammessi (il teatro gesuita utilizza prevalentemente il classico trimetro giambico, ma nei cori naturalmente i metri ci sono tutti, sempre *ad usum exercitationis*).

Quando venne pubblicato questo epigramma, Miguel Venegas era all'apice della sua fama di drammaturgo e maestro di retorica, conquistata al Collegio di Coimbra, e all'inizio della sequenza di provvedimenti disciplinari (nello stesso 1562 verrà trasferito a Roma) che lo accompagneranno ancora per alcuni anni fino alla sua espulsione dalla Compagnia nel 1567<sup>3</sup>. Approfondendo la nostra ricerca su questo argomento, indagheremo se, dietro l'espulsione del Venegas, stavano motivi più sostanziali (o episodi più specifici) rispetto alla generica accusa di "condotta scandalosa", cioè di pratiche omosessuali con gli allievi più giovani (*trata sempre cum puti*), troppo esplicitamente esibite o indirizzate alle persone sbagliate, cioè rampolli di famiglie che temevano lo scandalo. Certo il teatro di Venegas non è povero di situazioni potenzialmente piccanti, considerando soprattutto la prassi didattica per cui il co-

<sup>3</sup> In questa sezione biografica dedicata al Venegas ci basiamo sulle ricerche di Nigel Griffin, in particolare sull'articolo *Miguel Venegas and the Sixteenth-century Jesuit School Drama*, in «Modern Language Review», LXVIII (1973), n° 4. Il Griffin trascrisse poi il testo dell'Achab in *Two Jesuit Achab Dramas*, Exeter, 1976.

pione non arrivava pronto e cucinato per essere appreso in tempi brevi, come nel teatro professionale, ma passava attraverso lunghe fasi di elaborazione, apprendimento e prova all'interno del collegio<sup>4</sup>; e parti come quella di Assalonne, dal corpo perfetto e le chiome fluenti, o della conturbante Jezabel, dovevano essere molto ambite e regalare a chi le otteneva un'indiscussa leadership, anche sessuale, nel gruppo. Ma non si tratta di situazioni anomale né di per sé preoccupanti negli ambienti colti del tempo, neppure in quelli religiosi. Per ora possiamo solo ipotizzare che sia stata l'elevata visibilità di Venegas a provocare la rimozione, tanto più che ogni trasferimento coatto si trasformava per lui in nuovi successi come didatta e come uomo di teatro.

Già docente di Retorica ad Alcalá, Miguel Venegas entrò nella Compagnia nel 1554, forse anche in cerca di opportunità professionali che non tardarono a venire. Segnalato fin da subito a Ignazio come 'muy excelente latino y rethórico', venne assegnato al Collegio Santo Antão di Lisbona e poi trasferito, nel 1559, al Collegio di Arti di Coimbra. Fu negli anni a Coimbra che produsse le sue tre opere teatrali maggiori tra le conosciute (i citati *Saul*, *Absalon* e *Achab*) e dove si guadagnò una fama che portò queste tragedie, composte per gli studenti di Coimbra e messi in scena in occasioni pubbliche specifiche, ad essere replicate in tutta Europa: abbiamo testimonianza di riprese del *Saul* al Collegio Germanico a Roma e dell'*Achab* a Magonza o Würzburg, ma di ciascuna tragedia ci sono pervenuti

<sup>4</sup> Abbiamo incontrato Miguel Venegas per la prima volta studiando la storia del collegio di Coimbra sui documenti dell'Archivio dei Gesuiti a Roma, proprio grazie a una lettera di Manuel Alvarez a Nadal (ARSI, Lus. 61.1562:14/1) in cui si fa cenno alle prove in corso di una "tragedia di P. Venegas" (che doveva essere l'*Absalon*, secondo la datazione proposta dal Griffin).

diversi manoscritti sparsi in diverse nazioni, prova del fatto che il copione era (appunto) stato copiato per l'uso sul posto. Allontanato da Coimbra, Venegas fu mandato in varie località della Germania e della Francia, poi a Parigi, dove divenne in breve tempo tra i più celebri maestri del Collegio di Clermont. Anche in questo caso, l'esigenza da parte dell'ordine di dotare i propri collegi dei maestri che ne assicurassero il successo, aveva messo da parte le *pruderies* morali. Nuovamente rimosso, il Venegas passò di nuovo di collegio in collegio, tra Anversa, Dillingen, Augusta e di nuovo Roma, fino all'espulsione definitiva e a una definitiva *damnatio memoriae*.

La sorte di Miguel Venegas fu comune ad altri maestri-drammaturghi gesuiti: per esempio, nel Seicento, Emanuele Tesauo (quello del *Cannocchiale Aristotelico*) fu a un passo dall'espulsione dall'ordine proprio in relazione alla sua attività teatrale al Collegio di Brera<sup>5</sup>; espulsione che il Tesauo, ben inserito nella rete della nobiltà piemontese (come non era per il *self-made* Venegas), riuscì a evitare uscendo dall'ordine "spontaneamente" e con onore. Ma non è questo l'ordine

<sup>5</sup> Il legame tra l'abbandono dell'ordine da parte del Tesauo e la sua attività teatrale traspare da diversi documenti, per esempio questa lettera del Vitelleschi al rettore Lambertengo: «... stante il parere di V.R., mi contento per questa volta che si reciti quella composta dal fratello Thesauro, usando particolar diligenza accioché per quanto sarà possibile non ne succedano rumori; e per amore del Signore mettiamo fine a simili attioni, perché non sogliono portare utile alla compagnia e possono fargli molto danno» (ARSI, *Med* 24, c 467v; cit. in A. Cascetta - R. Carpani (a cura di), *La Scena della gloria: drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, Milano, Vita e Pensiero, 1995, p. 488). La lettera è del 1621, e testimonia anche indirettamente del dibattito interno all'ordine sull'opportunità del teatro didattico che aveva già intaccato questa prassi, dopo i primi decenni di libera sperimentazione.

di motivi per cui solo una minima parte del teatro gesuita ci è pervenuta a stampa. In generale, il teatro faceva parte di una prassi didattica che si avvaleva solo eccezionalmente del testo a stampa: l'esempio del *Cursus*, il libro di testo stampato per il Collegio di Arti di Coimbra, rimase a lungo un caso isolato. I copioni non si davano come testi autonomi, ma come esito e documentazione di un processo che investiva l'intero curriculum di umanità e si estendeva alle esercitazioni dei corsi di filosofia. I materiali derivavano da uno spunto letto durante il corso di retorica, da una disputa ben riuscita, da un'idea rubata nelle lunghe sessioni mnemoniche dei corsi di grammatica. Si passava poi alla scrittura vera e propria (scrittura collettiva ma guidata, almeno nel caso del Venegas, da una mano sicura, perché l'uniformità stilistica dei testi è pressoché perfetta), allo studio delle parti, al *training* vocale e di pronuncia:

The fortnightly and monthly debates that were usual in the schools were an excellent antidote for muddled expression and for stage fright; constant drill in declamation must have led to some ease in voice control, some juvenile grace of gesture and carriage, and not a little education in emotional interpretation; the occasional dialogue and scene before audiences of their fellows would have developed in the boys an elementary grasp of stage behavior; and lastly, training in the actual composition of such scenes and playlets, even the planning of complete tragedies, would have awakened a sense of dramatic values<sup>6</sup>.

Il testo portava quindi con sé le tracce di un'elaborazione che riguardava specificamente quel gruppo di studenti e maestri, in quel tempo e luogo specifici, ed è indubbio che il successo di queste tragedie stesse

<sup>6</sup> W. Mc Cabe S.J., *Jesuit Theatre*, cit., pp. 34-35.

anche nella loro funzione identitaria rispetto al gruppo, che vi si riconosceva e ne ricordava le circostanze creative. Tutti valori che si perdono nella fruizione successiva, da parte di lettori estranei al contesto, in un testo stampato; lettori che peraltro non era logico presupporre sarebbero esistiti anni o secoli dopo. I motivi, insomma, pratici che presiedettero alla stampa del *Cursus conimbricensis* non sussistevano nel caso del teatro, esperienza che sul piano didattico non si ripeteva ma rinasceva nuova anno per anno. Nel caso di repliche di tragedie di particolare successo, era sufficiente spedire e far copiare il testo nel collegio di destinazione.

Di questa massa di copioni manoscritti, è difficile avere un'idea di quanto sia rimasto nei diversi fondi archivistici, di quanto si sia perso, smembrato o sia rimasto a uno stato di appunti così spinto (erano pur sempre bozze ad uso pratico) da renderne troppo difficile la decifrazione. Spicca allora l'eccezionalità del *Liber tragaediarum* di Coimbra, un grosso fascicolo manoscritto (176 carte) ora proprietà dell'Hispanic Society of America (New York)<sup>7</sup>, e che riporta tutte assieme – ma senza specificarne l'autore – le tre tragedie principali del Venegas e due dialoghi didattici (*Gratulatio* e *Gloria*) composti per occasioni festive specifiche. La grafia perfetta, da copista, e l'impaginazione accurata, con l'indicazione precisa a margine di alcune minute correzioni, fa pensare che non si tratti di un semplice copione d'uso: Américo da Costa Ramalho<sup>8</sup> ipotizza

<sup>7</sup> Citeremo dalla riproduzione del mss., fornitaci con cortesia e celerità dalla Hispanic Society.

<sup>8</sup> Américo da Costa Ramalho, *Um manuscrito de teatro humanístico conimbricense*, FLUC. Instituto de Estudos Clássicos, Coimbra 1962. Sulla base della sua ipotesi, il Ramalho data il manoscritto al 1561, il che non contrasta con la presenza nel copione dell'*Absalon* già completo, rappresentato poi nel 1562 secondo il Griffin.

che si tratti di una copia preparata per essere donata a un importante personaggio in visita, nella fattispecie il cardinale Prospero Santacroce, più noto per aver introdotto in Italia l'uso del tabacco ed averne avviato un florido commercio. Se questa ipotesi verrà confermata, il *Liber tragaediarum* testimonia a maggior ragione di quanto il teatro fosse ritenuto rappresentativo dell'attività e del prestigio di un collegio, già in anni pionieristici per la pedagogia gesuita. Sarà poi con Luís da Cruz<sup>9</sup>, allievo di Manuel Venegas e maestro-drammaturgo di spicco negli anni Settanta e Novanta (negli Ottanta il Cruz, che tra l'altro appoggiò pubblicamente il Priore di Crato, rischiò l'espulsione quanto il suo maestro), che convenzionalmente si fa iniziare la storia del teatro gesuita a Coimbra.

I testi integrali contenuti nel *Liber tragaediarum* permetteranno di ricostruire quanto l'opera di Venegas sia stata influente sia nello sviluppo della scena scenesca, sia più in generale nella formazione di uomini di Stato e di cultura che abbiano partecipato alle sue attività. E ancora di maggiore interesse sarà verificare l'impatto dei suoi successi didattici al Collegio di Clermont (poi Louis-le-Grand), a Parigi, sul futuro teatro del *grand siècle*, quello che nel Seicento surclasserà il teatro italiano e ne prenderà il posto sulle scene. Per ora è possibile dare un'idea dei meccanismi generali che presiedono al linguaggio teatrale del Venegas, e farne intuire con qualche citazione l'alto livello artistico e l'originalità rispetto alla tendenza umanistica *mainstream* del teatro neolatino.

<sup>9</sup> Manuel José de Sousa Barbosa ne ha studiato l'opera ed edito i testi teatrali.

Il punto di partenza e l'ispirazione dell'attività teatrale al Collegio a Coimbra è la prassi istituita, prima della cessione del collegio ai gesuiti, dai maestri che il principale André de Gouveia aveva chiamato da Bordeaux, tra cui spiccavano George Buchanan e Marc-Antoine Muret, ricordati anche da Montaigne che fu loro allievo. L'avventura personale di quell'eccezionale corpo docente, in odore di protestantesimo, finì con un drammatico processo e l'espulsione dal Portogallo (il Muret, da parte sua, vagava da tempo per tribunali con accuse analoghe a quelle che si abatteranno sul Venegas), ma non la loro eredità didattica, che i gesuiti adottarono senz'altro e perfezionarono con la determinazione che li contraddistingueva.

Il Griffin<sup>10</sup>, informandoci sulla prima messinscena del *Saul* di Venegas, accenna – nell'allestimento del palco – alla divisione in *mansions*, il che ci ricorda le Passioni e i *morality plays* d'area protestante; ed il tema è sicuramente da approfondire. Per ora si può notare una differenza fondamentale tra il teatro del Buchanan, il grande modello a cui tutti i maestri di Coimbra si sentivano in dovere d'ispirarsi, e l'elaborazione del Venegas. Il teatro del Buchanan, di cui possiamo prendere ad esempio lo *Jehphthes*, è propriamente di stampo umanistico colto, e deriva a sua volta dai grandi modelli teatrali classici, innanzitutto Seneca ed Euripide (di cui tradusse in versi la *Medea* e l'*Alceste*): eredità palese sul piano della lingua, delle proporzioni, della struttura, per cui già negli ultimi anni del Cinquecento Scipione Bargagli potrà comporre una traduzione in versi italiani dello *Iefte*, stampata a Venezia nel 1600<sup>11</sup>,

<sup>10</sup> *Op. cit.*, p. 802.

<sup>11</sup> *Iefte ovver voto, tragedia di Giorgio Bucanano scozzese, recata di Latino in Vulgare*. Venetia, Valentini, 1600.

in perfetto stile di tragedia umanistica regolare. Il Venegas ha l'intelligenza di non gareggiare con lo smisurato talento del Buchanan sul campo dell'eleganza letteraria, e forse di intuire la maggiore efficacia didattica di un diverso modo di procedere. In ogni caso, al talento del poeta subentra quello dell'uomo di scena. Il primo problema da risolvere è quello dell'evidenza linguistica, cioè far percepire non solo le emozioni (data per scontata la conoscenza della trama), ma anche semplicemente la scansione, le parole del testo, recitato in una lingua bensì "universale" ma che non era l'idioma naturale di nessuno, e destinato a non essere fruito sulla pagina scritta né tantomeno a essere interpretato da smalziate *star* della scena. Questa è la prima ragione della dismisura delle scene e dei monologhi, che lasciano la parola a un singolo personaggio per tempi molto più lunghi di quanto avvenga anche nelle più solenni tragedie regolari – compreso il *Torrismondo* del Tasso – ; tempi lunghi permettono ad attori inesperti di prendere il proprio passo senza giocare il tutto per tutto in poche battute, esercitano assai più la memoria e danno agli spettatori l'agio di capire ciò che può essere sfuggito in precedenza, dato che i concetti vengono ripresi e ripetuti più volte senza problemi lungo tutta la scena o monologo. In altre parole, ciò che nei grandi drammaturghi e oratori barocchi (dal Tesauro al Lubrano, per stare in contesto italiano) sembra derivare dalle categorie estetiche dell'eccesso e della dismisura, in realtà prende le mosse da qui, da questo codice teatrale basato su più concrete, più semplici esigenze tecnico-sceniche.

Anche l'espedito stilistico dell'enumerazione fitta, dell'accumulazione di parole con o senza climax interno, di solito associato esclusivamente al gusto barocco e al concettismo più radicale di pieno Seicento, si ri-

trova costantemente nel primo teatro gesuita. È un modo per dare evidenza alle parole in scena con un martellamento, anche ritmico, sullo stesso concetto; e assieme un piacere specifico della ricchezza multiforme del vocabolario, dello scrigno delle parole, per riprendere l'immagine delle gemme cara al Venegas. Così il monologo del profeta Elia nell'*Achab* (atto I) a un certo punto si impenna in un vero e proprio *showcase* lessicale, intessuto di ripetizioni:

*Habeat superbus scepra Dynastes sibi,  
Habeat clientum plurimas secum greges:  
Tyrio tegatur murice, et facto bibat  
Ebrius in auro, crescat et in auro sitis:  
Suaeque terras, aëra, et pontus gulae  
Servire videat, crescat et dapibus fames,  
Insana nitidis atria Smaragdis colat.  
Me culmina casae parva straminae tegant:  
Me tibi placentem summe terrarum pater,  
Et summe coeli, vita pauperior iuvat,  
Inops amictus, et torus, potus, cibus.*

Il monologo è una tessitura di luoghi classici, dall'Ovidio delle *Heroides*, "Laodamia a Protesilao" ("scilicet ipsa geram saturatas murice lanas", etc.) a Orazio, a cui Venegas ruba la chiusa "torus potus cibus". Il punto non è però tanto quello dei materiali, peraltro ovvi, ma dei motivi della scelta e della composizione. Nello specifico, la passione per le parole ripetute e le desinenze che rimano non viene dall'alta letteratura, ma dal primo libro che tutti i collegiali imparavano a memoria, la *Grammatica* dell'Alvares.

*En, dabitur neutris. Sed hymen, ren mascula sunt.  
Et splen, atque lien, atagen, cum pectine, lichen.  
Postulat Ar, neutrum, ceu par, cum nectare, bacchar.  
Er, maribus dona. Lauer hoc, cum tubere, poscit,  
Uber, iter, spinter, laser, cicer, atque papaver,  
Ver, siser, atque piper, cum verbere, necte cadaver.*

Queste filastrocche, contenute nell'ampia sezione *De generibus nominum, quae ex Positione cognoscuntur*, e composte "ufficialmente" per imparare appunto a distinguere i generi dei nomi latini, erano pervase da un gusto del lessico prezioso e inconsueto (quante volte, in una disputa in classe o in una conversazione con un compagno straniero, allo studente sarà accaduto di usare *siser* o *lichen*?), che si imprimeva per sempre nella memoria. E a volte il piacere delle desinenze greche dà esito a veri, splendidi *monstra* fonetici, che avranno una lunga storia nella poesia europea, fino a certi sistemi di rime usati da Mallarmé.

*Esto virile rudens, fons, pons, seps lethifer anguis,  
Mons, dens, atque chalybs: assis quibus addito partes:  
Et polysyllaba, ps. Forceps dematur adunca.  
X, dato foemineis. Sed Erix, grex mascula sunt,  
Et spadix, bombyx vermis, cum fornice, phoenix,  
Aetque calix, coccys, & oryx, varixque, calixque,  
Praeterea voluox, quincunx, septunxque, deunxque.*

Echi di questo procedimento punteggiano, come sottolineature, tutti gli snodi importanti delle vicende, come per esempio il primo incontro in scena di David e Jonathan, nel *Saul Gelboaeus*:

*D. O chare Ionatha, salvus, et felix veni.  
I. O chare David, salvus, et felix ades.  
D. Regia propago, pectoris Ionatha mei  
Pars singularis, dante quo vita frui  
Fas est Davidi, [...]  
I. Nexu Mihi David invicte inextricabile,  
Individua pars pectoris David mei,  
Amore cuius iura naturae sacra  
Penitus refringens Regis inimicus patris,  
Patriaetque plane dicar oblitus domus:  
David David me charior David mihi [...]  
Diadema, solium, sceptrum, fasces, purpura,  
Pax, bella, lux, nox, vita, mors, morbus, salus,  
Sita sunt potente regis aetherei in manu...*

Versi di per sé assurdi come *Pax, bella, lux, nox, vita, mors, morbus, salus*, hanno anche motivazioni ritmiche: il rapido addensarsi degli accenti tonici attira l'attenzione e aumenta il gradiente emotivo del discorso a prescindere dal significato delle parole. È un procedimento ben noto al teatro di tutti i tempi e magistralmente usato, oggi, nel *rap*. Il Venegas lo padroneggia molto bene sia, come qui, in senso propriamente retorico, sia in funzione più strutturale, come nel passaggio agli anapesti che, nel secondo atto dell'*Achabus*, segna l'arrivo in scena (*ex machina?*) dell'angelo che parla a Elia:

*Surge age venerande senex*  
*Trepida vates iactate fuga...*

A differenza del teatro umanistico, ossessionato dall'unità di luogo e dalla presenza di pochi personaggi in una scena statica, il teatro gesuita gioca liberamente con l'articolazione drammaturgica: si alternano dialoghi o monologhi lunghissimi con personaggi minori che hanno solo due o tre battute in tutta la scena (come il *Minister* che fa da spalla al monologo di Elia prima citato), evidentemente destinati agli attori più inesperti o più giovani. Il Venegas utilizza con molta fantasia anche interventi di uno o più *pueri cantores*, anche in piccolo coro, che muovono la scena e fanno ipotizzare l'utilizzo di uno spazio sonoro complesso, con balconi rialzati, cantorie e luoghi di emissione della voce "dietro le quinte", come nella musica del barocco maturo. In effetti abbiamo la certezza che le tragedie del Venegas, almeno in alcuni casi, venissero recitate con musica, e ci sono pervenuti i manoscritti delle musiche di

Francisco de Santa Maria per i cori dell'*Achabus*<sup>12</sup>. Anche questo è un argomento da approfondire.

È probabile tuttavia che le tragedie venissero composte, come avviene per il migliore teatro didattico, in modo da garantirsi una certa indipendenza drammaturgica, ed essere funzionali anche a recite in aula, in spazi non appositamente allestiti o quando non vi fosse la disponibilità di oggetti di scena, costumi o apparati scenografici. A questo motivo va ricollegata l'ampiezza straordinaria delle descrizioni di ogni genere nei copioni gesuiti di questo periodo, a sua volta memore della solenne descrizione virgiliana della bellezza di Enea, inclusa nella *Rhetorica* del Soarez in un capitolo che doveva essere molto studiato ai fini teatrali, il 38 della prima parte (*De amplificacione a similitudine atque exemplo*).

La passione per la descrizione di paesaggi, in particolare i notturni, è anch'essa legata ad esigenze sceniche: descrivere e indicare col gesto attorno a sé è un'operazione che riesce anche agli attori più inesperti e garantisce al pubblico la comprensibilità del testo recitato. E nominare parti del paesaggio ricorda e riprende il gesto, di per sé auratico, di Adamo che dà i nomi alle cose. Ma certo decisivo è il fatto che il primo esempio poetico proposto nella *Rhetorica* del Soarez è un paesaggio ovidiano:

*Est via sublimis coelo manifesta sereno,  
Lactea nomen habet candore notabilis ipso...*<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Il manoscritto è stato individuato e studiato da Owen Rees, cit. da Margarita Miranda, *A tragédia de Acab de Miguel Venegas*, «Humanitas», XLVI (1994) p. 354. L'articolo della Miranda ha il merito di soffermarsi sul testo con ampie citazioni, arenandosi però presto sul tema della "misoginia" del teatro gesuita.

<sup>13</sup> Soarez, *Rhetorica*, «De notatione», cap. 17.

Ecco allora che, per un più efficace aggancio al sistema di conoscenze degli attori (e del pubblico interno), il più intenso dialogo amoroso del *Saul Gelboaeus* – un capolavoro della penna del Venegas – raggiunga il suo apice di tensione in due tirate retoriche (una sequenza di *impossibilia* e una di paragoni iperbolici) entrambe tutte giocate sui luoghi classici di paesaggio e di natura.

*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.*  
*D. Quovis amare fide me Jonatha modo?*  
*I. Sine modo amare nobilis amator solet.*  
*D. Summo ante tellus ima coëat aetheri,*  
*Ardensque gelido flamma societur mari,*  
*Mare condat ursas ante parrhasias tumens [...]*  
*I. Dum rapidus altum fluvius in pontum ruat,*  
*Dum densa montes umbra lustres arduos,*  
*Convexa nitidus astra dum pascat polus...*

Certo, in una situazione così eroticamente compromessa, la fuga sulla corsa dei fiumi, il firmamento e le costellazioni ha anche la stessa funzione aulicizzante e depistante di una telecamera che si sposta sui campi circostanti, sul caminetto acceso o la finestra aperta, come nei film americani degli anni Quaranta. Del resto, l'appellativo con cui si apre l'invettiva di Saul contro Jonathan alla scena successiva ("Effoeminate!"), inesorabilmente comico in questa situazione, non pare esito della goffaggine involontaria di un tragico di scuola, ma effetto calcolato per immettere una goccia di dissolvente comico in una situazione troppo tesa. Anche ad una prima lettura appare immediatamente l'esistenza

di una raffinata rete psicologica<sup>14</sup> tesa tra attori e pubblico, la cui tessitura, al di là della percepibile qualità dei versi, è certo indice del talento del Venegas uomo di scena.

Subentreranno poi trame più avvincenti e alla moda, avventure esotiche di missionari o storie di martiri al limite del *pulp*, ma non muteranno gli strumenti proposti dall'originaria forza creativa del primo teatro gesuita; se ne perderà semmai la freschezza storica, mano a mano che le macchine sceniche messe a punto dal Venegas e dagli altri suoi contemporanei si trasformeranno in una maniera codificata, e passando dalla creazione in diretta ai libri di testo, fisseranno uno standard che, dalla metà del Seicento in poi, varrà solo come base per le grandi sperimentazioni del teatro pubblico e per il nuovo, *gran teatro* dell'oratoria sacra barocca.

### Riferimenti bibliografici

- Cascetta A. - R. Carpani (a cura di), *La Scena della gloria: drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, Milano, Vita e Pensiero, 1995.
- Da Costa Ramalho, A., *Um manuscrito de teatro humanístico conimbricense*, FLUC. Instituto de Estudos Clássicos, Coimbra, 1962.
- De Arte Rhetorica libri Tres, ex Aristotele, Cicerone & Quintiliano praecipue deprompti. Authore Cypriano Soarez Societatis Iesu, Conimbricae*, Mariz, 1562.
- Griffin, N., *Miguel Venegas and the Sixteenth-century Jesuit School Drama*, in «Modern Language Review», LXVIII (73), n. 4.
- Griffin, N., *Two Jesuit Achab Dramas*, Exeter, 1976.

<sup>14</sup> Questa direzione, ma con metodo diverso dal nostro, è indicata da tempo dagli studi di Giovanna Zanlonghi, di cui qui ricordiamo *La psicologia e il teatro nella riflessione gesuitica europea del Cinque-Seicento*. "Memorandum", 4, 2003, pp. 61-85.

- Iefte ovver voto, tragedia di Giorgio Bucanano scozzese, recata di Latino in Vulgare.* Venetia, Valentini, 1600.
- Miranda, M., *A tragédia de Acab de Miguel Venegas*, «Humanitas», XLVI (1994).
- Misrahi, J., *The Beginnings of the Jesuit Theatre in France*, in «The French Review», XVI (1943), n. 3, pp. 239-247.
- Mc Cabe S.J., H.W., *An Introduction to the Jesuit theater*, The Institute of Jesuit Sources, St. Louis, Missouri, 1983.
- O'Malley, J. (a cura di), *The Jesuits: Cultures, Sciences and the Arts (1540-1773)*, 2 voll., Toronto, University of Toronto Press, 1999-2006.
- Schnitzler, H., *The Jesuit Contribution to the Theatre*, in «Educational Theatre Journal», IV (1952), n. 4, pp. 283-292.
- 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», IV (2003), pp. 61-85.