

La didattica delle passioni. Peculiarità e paradossi del teatro gesuita delle origini¹

Luana Salvarani

1. *Sperimentalismo e militanza, da Coimbra a Roma*

Nella lunga storia del teatro di collegio gesuita, come strumento pedagogico e come luogo d'arte, i caratteri peculiari dei suoi primi decenni di vita meritano di essere enucleati ed evidenziati. Ben lungi dall'essere un abbozzo immaturo che prelude a più gloriose realizzazioni successive, il teatro gesuita nasce già adulto e completo, frutto bizzarro ma raffinatissimo di una lunga gestazione all'interno della pedagogia umanistica, della drammaturgia neolatina e della Sacra rappresentazione. La grande maggioranza della produzione teatrale a noi pervenuta tramite copioni e *Argomenti* sia a stampa che manoscritti, che si colloca tra i decenni centrali del Seicento e la soppressione della Compagnia, ci parla di un teatro ricco e solido, ma anche imbrigliato nelle convenzioni progressivamente più rigide di un mestiere rodato e di un linguaggio che si faceva sempre più inattuale. Quasi tutti gli studi complessivi sul teatro gesuita, proprio in ragione della reperibilità dei materiali, si attestano su questa produzione "matura", lasciando indietro il repertorio più interessante e sperimentale dei decenni precedenti. Il presente articolo si focalizza su questo repertorio, in particolare nella linea che va da Coimbra (con Miguel Venegas) a Roma (con Francesco Benci, allievo di Muret e formatosi negli anni del successo romano di Venegas, e Bernardino Stefonio, allievo di Benci ed ideale chiusura di questa fase)², e sulle particolari istanze pedago-

¹ Questo articolo riprende e amplia la comunicazione *The Didactic of passions*, presentata al Meeting annuale della Renaissance Society of America (New York City, 26-28 marzo 2014) nell'ambito del panel *Theatre, Power and Religion on Italian Stage (1400-1600)*, organizzatore e chair Gianni Cicali (Georgetown University), che qui ringraziamo. La comunicazione è da considerarsi come un modulo di un dittico: l'altro modulo, *The Didactic of principles*, è stato presentato da Cristiano Casalini nel medesimo panel. Sulla *didactic of principles* torneremo anche nell'edizione della *Tragedia intitolata Libero Arbitrio* di Francesco Negri, a cura di Casalini e Salvarani, di prossima pubblicazione.

² I testi citati provengono dalle seguenti fonti: Miguel Venegas, *Saul Gelboaeus e Absalon: LIBER TRAGAEDIARUM et aliorum carminum* [Coimbra? ca. 1561] mss. HC:411/53, Hispanic Society

giche che esso esprime, destinate a mutare sensibilmente o a scomparire nel successivo sviluppo del genere, sotto la pressione di nuovi standard e di qualche autocensura.

In questi primi decenni, l'identità della Compagnia andava sottilmente deviando da quella di un ordine militante e missionario a quella di una pervasiva presenza politica ed educativa nella classe dirigente europea, in una costante azione di contrasto alla Riforma, di cui i Gesuiti vedevano chiaramente l'immenso potenziale in termini di alfabetizzazione di massa e formazione civica.

Tra gli strumenti educativi della Riforma vi era naturalmente il teatro, ed è in consapevole opposizione a quello protestante che il primo teatro gesuita forgia i propri mezzi e la propria fisionomia culturale.

Il contesto scolastico dei Paesi di lingua tedesca, all'alba della Riforma, utilizzava già in maniera diffusa il dramma didattico, come evidenziano numerose *Schulordnungen* dei primi anni del Cinquecento. Lutero, da parte sua, pose l'accento sull'importanza del teatro nella battaglia culturale e religiosa della Riforma e lo promosse costantemente, sia nella forma umanistico-collegiale latina, sia in tedesco:

[...] nam et ego non illibenter videram gesta Christi in scholis puerorum, ludis seu comediis latine et germanice, rite ac pure compositis, representari propter rei memoriam, et affectum junioribus augendum³.

Quando Lutero scriveva *germanice*, anche parlando di testi didattici "rite ac pure compositis", faceva implicitamente riferimento all'antica forma, civica e popolare, del *Passionspiel* (sebbene Lutero ne contestasse l'aspetto sentimentalistico/superstizioso) e del comico *Fastnachtspiel* in tedesco, il cui gradimento da parte di vasti strati della popolazione era uno strumento di cui la Riforma non poteva certo fare a meno, pur regolandolo con una serie di raccomandazioni e prescrizioni. Il teatro popolare protestante ha continuato, fino ad oggi, a cementare le comunità e a fare presa su un vasto pubblico con le

of America, NY; Miguel Venegas, *Achab*: N. Griffin, *Two Jesuit Ahab Dramas*, University of Exeter, 1976 (trascrizione critica del testo dal medesimo mss. HC 411/53 con l'indicazione di riscontri e varianti); Francesco Benci, *Baal eversus/Hiaeus*: Mss Ges. 24, Biblioteca Vittorio Emanuele di Roma, Fondo Gesuitico (il mss., di difficile leggibilità, contiene anche una copia del *Saul* di Venegas e dei due drammi pastorali del Benci. L'identificazione dello *Hiaeus* col *Baal eversus* è fornita da Fidel Rädle nell'art. cit. a n. 11); F. Benci, *Ergastus* e *Philotimus*: FRANCISCI BENCI ab Aquapendente e Societate Iesu Carminum libri quatuor, eiusdem Ergastus et Philotimus Dramata, Ingolstadt 1592; B. Stefonio, *Crispo*: CRISPVVS TRAGOEDIA Bernardini Stephonii Sabini Presbyteri e Societate Iesu, Roma 1601; *Crispo Tragedia*, vers. anonima italiana in versi a stampa, s.l., s.d. [1620?]. Per una ricognizione dei copioni contenuti nei mss. Ges. 24 e 142, cfr. J.-Y. Boriaud, *La poésie et le théâtre latins au Collegio romano d'après les manuscrits du Fondo gesuitico de la Bibliothèque nationale Vittorio Emanuele II*, «Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée», t. 102, N°1. 1990. pp. 77-96.

³ Lutero, lettera del 2 aprile 1530, cit. in Thomas I. BACON, *Martin Luther and the Drama*, Amsterdam, Rodopi, 1976, p. 29.

sue caratteristiche fondanti: semplicità di lingua, ritualità accentuata, grande ricorso al comico con una preferenza per il basso-corporeo.

Il rapporto di amicizia con Melantone, parente del drammaturgo in latino Johann Reuchlin e autore in prima persona di testi per la sua *schola privata*, rafforza l'interesse pedagogico di Lutero per il teatro latino, in particolare per la messinscena di commedie plautine e terenziane. I costanti ammonimenti contro le eccessive oscenità dei *Fastnachtspiele* popolari rivelano quanto Lutero fosse cosciente del fatto che, se si ammettono le licenziosità e gli scherzi dei commediografi latini, non c'era ragione di ripudiare il repertorio civico germanico. La storia deciderà in questo senso: Niklaus Manuel⁴, primo grande drammaturgo riformato, pittore, militante e amico di Zwingli, scrisse soprattutto *Fastnachtspiele* d'intonazione popolare, in cui condannava dogmi e abusi della chiesa romana, e divenne un modello per tutta la drammaturgia riformata nelle lingue nazionali.

Parallelamente, il teatro latino dei collegi protestanti, di derivazione umanistica come sarà quello gesuita, mise a punto una linea più colta (per esempio con Sixt Birck, o alla latina Xystus Betuleius), che programmaticamente si distingue dal teatro popolare per la sobrietà della messinscena, ed è lecito supporre che il messaggio veicolato e la cura stilistica dei testi, non la spettacolarità, fossero percepiti come i valori fondanti di questo teatro. Di grande rilievo nel mondo protestante, infine, è la produzione dialogica semiteatrale, riservata alla lettura privata o alla recitazione in circoli ristretti, che deriva da esperienze della pedagogia umanistica come i dialoghi teatrali del Ravisius e dello stesso Erasmo, esemplificata nel contesto italiano dalla semiclandestina *Tragedia intitolata Libero Arbitrio* di Francesco Negri.

Nei confronti di questo "teatro concettuale", dello stile severo dei collegi protestanti e della povera ma vivace scena degli *Spiele* popolari, il teatro di collegio gesuita si pone in diretta opposizione estetica – nella sua doppia funzione di strumento educativo e forma di autopromozione nel contesto cittadino tramite le rappresentazioni pubbliche. Alla potenziale democratizzazione dei messaggi e al rischio di un livellamento al gusto popolare, esso opponeva un rinnovamento dell'umanesimo cattolico in chiave aristocratica, senza risparmio nello splendore scenico e spettacolare, in quel trittico inseparabile di cultura letterario-filosofica, arti musicali e visive "ad alto costo" e discipline del corpo⁵ che già fu della Firenze medicea di Lorenzo, Poliziano e dell'Accademia platonica (tutti modelli, come vedremo, fortemente operanti nella sinopia culturale e morale del primo teatro di collegio). Tuttavia, se la prospettiva formativa del primo teatro gesuita guardava a una ristretta cerchia di iniziati,

⁴ Sulla figura di Manuel e sulla scena teatrale riformata zwingliana, cfr. G. Ehrstine, *Theater, Culture, and Community in Reformation Bern, 1523–1555*, Brill, Leiden, 2002.

⁵ La disciplina del corpo rimarrà uno dei tratti caratterizzanti della pedagogia gesuita, pur allontanandosi progressivamente dall'impostazione umanistico-platonica originaria per assumere un carattere più pratico e operativo. Cfr. C. Casalini, *Active Leisure. The Body in Sixteenth-Century Jesuit Culture*, in «Journal of Jesuit Studies», vol. 1 (2014), n° 3, pp. 400-418.

la prospettiva della presenza pubblica guardava oltre la cerchia cittadina per estendersi sulla scena del mondo. Proprio per questo, il linguaggio del teatro gesuita si modella, fin dai primi testi degli anni Cinquanta, sulle grandi proporzioni, sulla multisensorialità e sugli espedienti retorici che andranno a costituire il futuro ma già incipiente gusto barocco.

Qui si incontra un problema (e una possibile soluzione) finora tacitamente evitato nella vasta letteratura che evidenzia le funzioni educative ed edificanti del teatro gesuita, per lo più a detrimento o limitazione del suo valore e qualità propriamente letterario o teatrale. Non ci occuperemo qui di una rivalutazione tecnico-estetica del primo teatro gesuita, convinti come siamo che i copioni di Venegas e di Stefonio si difendano benissimo da soli. Il punto è piuttosto nell'individuare le autentiche ragioni per cui questo teatro non solo godeva di grande successo anche ben al di fuori della cerchia collegiale⁶, ma era vissuto da chi vi prendeva parte come un'esperienza personale altamente qualificante ed emotivamente forte, riverberando la potenza di tali emozioni sul pubblico (unanimi in questo senso le relazioni degli spettacoli, ivi comprese quelle di penna esterna all'Ordine; e rilevanti le conseguenze tecniche di tale successo, come l'esecuzione degli spettacoli all'aperto per accogliere il numerosissimo pubblico cittadino o l'organizzazione di recite specifiche per il pubblico femminile). Le motivazioni "ufficiali" proposte dagli stessi apologeti gesuiti per tale impatto emotivo, come l'estrema virtù e santità dei protagonisti, non possono convincere se applicate a un pubblico cittadino generale; né convince del tutto l'assunto pedagogico per cui il teatro gesuita si baserebbe sull'applicazione teatrale dell'autodisciplina interiore promossa dagli *Esercizi spirituali* di Loyola, con l'esito di una maggiore intensità e verosimiglianza dei personaggi. Rimane il fatto che i copioni constavano di migliaia di trimetri giambici latini, per lo più composti da un mosaico di *loci* virgiliani e senecani assemblati con la tecnica del centone e impreziositi, nei punti più rilevanti, da giochi di parole a base grammaticale come quelli proposti dalla *Grammatica* gesuita ufficiale del Cinquecento, quella dell'Alvares. A uno spettatore moderno medio, non avvezzo al teatro Nō giapponese o all'opera minimal contemporanea, rimarrà oscuro come questo tipo di testi, recitati da attori ben formati ma non professionisti lungo spettacoli la cui durata si aggirava sulle cinque-sei ore⁷, potesse indurre nel pubblico – a maggior ragione in quello

⁶ J. Bloemendal, *Receptions and Impact: Early Modern Latin Drama, its Effect on the Audience and its Role in Forming Public Opinion*, in D.-P. Ford (eds.), *Neo-Latin Drama: Forms, Function, Receptions*, Olms, Hildesheim, 2006, pp. 1-22.

⁷ La testimonianza è dello stesso Stefonio che parla di una durata di sei ore, intermedi compresi, per la messinscena del suo *Crispus* (come riferisce M. Fumaroli, *Le Crispus et la Flavia du P. Bernardino Stefonio S. J. Contribution à l'histoire du théâtre au Collegio Romano (1597-1628)*, in J. JACQUOT-E. KONIGSON (eds.), *Le Fêtes de la Renaissance, Actes du quinzième colloque international d'études humanistes* (Tours, 10-22 juillet 1972) Paris, Éditions du CNRS, 1975, pp. 505-524. Dalla lunghezza dei copioni è lecito attendersi durate ancora maggiori per le tragedie del Venegas.

non letterato – reazioni emotive diverse dalla noia. Per spiegare il fenomeno sarebbe necessario stabilire ed enucleare una diversa estetica ed antropologia non solo teatrale, fortemente legata al potere incantatorio dell'*oratio* e al valore magico-sciamanico di una lingua latina imperfettamente compresa, non dissimile da quella che decretava il successo dei grandi predicatori e alla base della stessa *meraviglia* barocca. Qui ci basti mettere a fuoco le chiavi dell'impatto emotivo e morale di questo teatro su chi lo scriveva, lo portava in scena e lo fruiva da spettatore consapevole: i docenti e studenti del collegio, a cui, di fatto, era rivolto l'interesse formativo dei drammi. Nei confronti del pubblico cittadino, lo splendore dei costumi, della messinscena, delle musiche e l'aura del prestigio di una istituzione legata ai massimi poteri temporali e spirituali poteva, nel caso di copioni deboli o malamente recitati, bastare ai fini autopromozionali e d'immagine della Compagnia.

2. In medio non stat virtus: l'ideale eroico e i quattro furores platonici

La prima caratteristica che colpisce nella drammaturgia gesuita delle origini è l'assenza di dichiarazioni di principio e del repertorio di massime e adagi normativi che normalmente costituiscono (e andranno a costituire) la vera ragion d'essere di ogni teatro pedagogico e di propaganda. Lo stesso Erasmo esaltava i valori formativi del teatro, soprattutto quello di Terenzio, nella sua ricchezza di adagi e proverbi⁸, e di tali dichiarazioni sono colmi i "dialoghi" semi-teatrali della pedagogia umanistica e protestante, tra cui quelli di Ravisius Textor, probabile radice e ispirazione nascosta (perché di parte riformata) del lessico enciclopedico-erudito e del ritmo versuale del primo teatro gesuita latino:

He practises the art of *contaminatio*, by picking a *hapax* and enriching old topics in order to create sophisticated lines based on relevant Classical allusions.⁹

Va ribadita qui la decisa scelta del teatro gesuita, rispetto alle proprie eredità umanistiche, verso il teatro "agito" con tutti gli strumenti dell'immedesimazione e dell'illusione scenica. Questa scelta suggerisce di presentare ideali e principi, piuttosto che attraverso la forma intellettuale e mediata della parola razionale, con l'evidenza visiva del personaggio allegorico: virtù e vizi personificati prendono piede nel teatro gesuita secentesco e coloniale¹⁰ e caratteriz-

⁸ Cfr. H. B. Norland, *The Role of Drama in Erasmus' Literary Thought*, in R. J. Schoeck (ed.), *Acta conventus Neo-latini Bononiensis (26/8-1/9 1979)*, Medieval & Renaissance Texts & Studies, Binghamton, New York 1985.

⁹ Ol. Pédeflous, *Ravisius Textor's school drama*, in P. Ford. A. Taylor (eds.), *The Early Modern Cultures of Neo-Latin Drama*, Leuven University Press, 2013, p. 29.

¹⁰ Un esempio di tale procedimento è stato fornita, in una comunicazione presentata al meeting RSA di cui alla nota 1, da Brandan GRAYSON nella sua analisi della *Tragedia intitulata Oçio* di Juan Cigorondo, che intendeva promuovere la cultura del lavoro, se necessario a

zano particolarmente quel teatro gesuita francese che, attraverso il collegio di Clermont, formerà il gusto della drammaturgia del *Grand Siècle*. L'espedito del personaggio allegorico è però relativamente raro nei copioni gesuiti più antichi ed è generalmente limitato al Prologo, con un procedimento comune alla tragedia regolare cinquecentesca e al futuro oratorio barocco. L'intento dei primi drammaturghi gesuiti, viceversa, è quello di promuovere sentimenti e comportamenti estremi ma realistici, seppure "al limite", tramite l'emulazione di personaggi "veri" facile oggetto di identificazione da parte degli attori e del pubblico collegiale: nel caso degli eroi, giovani maschi colmi di ambizioni virtuose e di temperamento eroico; nel caso degli antagonisti, grandi e affascinanti malvagi o più spesso donne mature e regine pagane cariche di peccati, destinate a suscitare ammirazione e perturbanti *transfert* (su cui torneremo più avanti) prima della prevista e pedagogica (ma quanto controllabile?), reazione di repulsione e di rifiuto. Per questo i personaggi di Venegas, Benci o Stefonio hanno la mobilità scenica e la carnalità di uomini e donne in carne e ossa (ivi compresa la più che carnale Ombra di Fedra che apre il *Crispo* di Stefonio, schiacciata dal *furor* amoroso) seppur nel contesto del codice tragico che pone limiti precisi alla loro umanità e fallibilità. Costituisce un'eccezione a suo modo isolata, e che non ha avuto una ricaduta immediata sul genere nonostante il suo meritato successo, il teatro del siciliano Stefano Tuccio nella celebre terna *Christus (Nascens-Iudex-Patiens)*, che in virtù della scelta del tema, eccezionalmente tratto dal Nuovo Testamento e scevro di riferimenti espliciti alla tragedia classica, sceglie l'estetica allegorica e processionale ancora oggi presente nel teatro agiografico e popolare della sua terra, disponendo il suo dramma come una sacra rappresentazione idealmente senza tempo né spazio, se non quello dei luoghi deputati (anche se questa struttura non è del tutto estranea al teatro del Venegas), a volte deludendo una committenza che si attendeva il fasto più sensuale del teatro classico cristianizzato.¹¹ La scuola del Tuccio, viceversa, riemergerà potente nella fase barocca del teatro gesuita, centrata sulle vite dei santi – presenti ma minoritarie in questa prima fase – e inaugurata in Italia dalla vasta opera drammatica di un altro gesuita siciliano, Ortensio Scammacca¹².

detrimento del tradizionale *otium cum dignitate*, nella missione gesuitica di San Jerónimo nella Nuova Spagna.

¹¹ "Der bayerische Herzog sei so fasziniert von der Gestalt dieser christlichen Herrschers, daß er bei dem Jesuiten in München für das folgende Jahr ein großes Konstantin-Schauspiel in Auftrag gegeben habe. [...] In Rom bemühte man sich zunächst eifrig um ein solches Drama, aber schließlich brachte auch dort niemand etwas zustande, und man schickte als Ersatz das Spiel über das Jüngste Gericht, den "Christus Iudex" des Stefano Tucci. Der Herzog wollte aber von diesem Stück nichts wissen und bestand auf ein Konstantin-Drama, das schließlich überstürzt von einem, wie sich erst jetzt nachweisen ließ, Ingolstädter Jesuiten verfaßt werden mußte" (F. Rädle, *Italienische Jesuitendramen*, in R. J. SCHOECK (ed.), *Acta conventus Neo-latini Bononiensis* cit., p. 304).

¹² Le tre grandi tragedie del Tuccio sono disponibili in edizione moderna con traduzione a fronte: Stephanus Tuccius S.J., *Christus Nascens, Christus Patiens, Christus Iudex tragoediae*,

La preferenza del Venegas va a un Saul crudele, una corrotta Jezabel o un Absalon bello e arrogante; quella del Benci ai personaggi sontuosamente pagani e malvagi del *Baal eversus* – a sua volta tratto dall'*Achab* del Venegas, eseguito a Roma nel 1566-7, quando un Benci ventiquattrenne e già favorito del Muret iniziava il percorso che lo avrebbe portato a entrare nella Compagnia pochi anni dopo –; nel Crispo di Stefonio, la “quasi-santità” dell’eroe eponimo lo porta a non essere quasi mai in scena, a tutto vantaggio dei “cattivi” Fausta, Costantino minore e dell’insinuante Eunuco. Tale atteggiamento affonda le proprie radici nell’eredità senecana e nella sua elaborazione a opera del se-nechismo umanistico cinquecentesco, che amplifica costantemente il ruolo del male fino al compiacimento nell’orrore fisico, come in alcune riletture del *Tieste*, o morale, come nella celeberrima *Canace* dello Speroni e nell’*Orbecche* del Giraldi Cinzio; particolarmente importante, per gli autori citati, la mediazione del *Julius Caesar* muretiano. Ma la violenza estrema del male nelle tragedie senecane aveva un inequivoco fine catartico ed era controbilanciata dalla presenza del Coro che evocava una sana, stoica morale del distacco e del giusto mezzo:

Cette philosophie du “juste milieu” convient admirablement aux choreutes, qui représentent la foule des mortels incapables de s’élever jusqu’aux plus hautes valeurs morales, qui sont celles du stoïcisme. Elle offre l’image d’une félicité aisément accessible, qui se définit surtout par des refus: refus de l’ambition, de la cupidité, de toutes les passions qui troublent l’âme et la conduisent à sa perte¹³.

Ora, nulla più lontano dal *juste milieu* nei modelli proposti dal primo teatro gesuita. La ricerca degli estremi propone, non solo nel vizio ma anche nella virtù, comportamenti e temperamenti decisamente “fuori scala”: la visionarietà sciamanica del profeta Elia (*Achab* di Venegas), l’estasi amorosa di David, pronto a sacrificare il regno e la fama in nome della passione per l’amico Jonathan (*Saul* sempre di Venegas), l’atassia aliena, straniante di Crispo (Stefonio), la fiammeggiante retorica di Giovanni Evangelista di fronte a Vespasiano e Domiziano (*Flavia* di Stefonio). Un tema certamente da approfondire, nella costruzione di questi personaggi, è l’applicazione della teoria temperamentale galenica così come rielaborata da Juan Huarte e posta alla base della pedagogia gesuita da Antonio Possevino¹⁴, riprendendone consapevolmente i gradi più estremi e pittoreschi. Certo l’argomento dovette essere oggetto di dibattito, dal momento che Tarquinio Galluzzi, allievo di Stefonio, ancora una

a cura di M. Saulini, “Monumenta Historica Societatis Jesu”, Roma, Institutum Historicum, 2011. Su Scammacca cfr. M. Sacco Messineo, *Il martire e il tiranno: Ortensio Scammacca e il teatro tragico barocco*, Roma, Bulzoni, 1988.

¹³ P. Grimal, *Les tragédies de Sénèque*, ne *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, actes du colloque de Royaumont, mai 1962, Paris, éditions du CNRS, 1973, p. 4.

¹⁴ Cfr. C. Casalini e L. Salvarani (a cura di), Juan HUARTE de San Juan, *Essame degl’ingegni*, Roma, Anicia, 2010, e Antonio POSSEVINO S.J., *Coltura degl’ingegni*, Roma, Anicia, 2008.

trentina d'anni dopo dedica buona parte della sua *Difesa del Crispo*¹⁵ ad argomentare la liceità dei personaggi estremi, ancorché non conformi alla dottrina aristotelica della catarsi tragica che richiederebbe personaggi medi, in grado di suscitare partecipazione e pietà nel pubblico: la tragedia gesuita, sostiene Galluzzi, rinnova l'antica tragedia pre-aristotelica, di tradizione platonica, il cui scopo non era la purificazione delle passioni ma l'incitamento alla virtù e l'odio verso i tiranni. Il messaggio è chiaro e la scelta ha un preciso fine pedagogico. Già il Muret imitatore di Seneca, maestro di retorica nella Roma in cui si formava il Benci, raccomandava la lettura e lo studio dei modelli antichi come fonte di ispirazione eroica (e non per la ricerca dell'*aurea mediocritas*), dal momento che "excitant in animis nostris igniculos gloriae". Né il *juste milieu* né la saggezza stoica erano obiettivi formativi sensati per un Ordine che si votava fin dall'inizio a costruire un proprio mito eroico, a formare aspiranti missionari in terre esotiche, diplomatici e agenti segreti con licenza di uccidere, consiglieri di corte abili a muoversi tra congiure e veleni, predicatori capaci di sommuovere o placare la temibile forza delle folle: tutte carriere in cui una psicologia ai limiti dell'autoesaltazione e della mitomania è strumento indispensabile non solo al successo ma alla sopravvivenza. Vedersi come martiri, certo, ma non martiri che devono morire giovanissimi e ancora innocenti: piuttosto per alimentare, con la prospettiva del martirio glorioso, una lunga vita di esperienze e di abilità accumulate e affilate *ad maiorem Dei gloriam*.

La costruzione di una personalità eroica non è certo un processo che si esaurisce nell'esperienza teatrale, che tuttavia unisce ai benefici del "processo" i vantaggi d'immagine del "risultato": lo spettacolo diviene così un vero e proprio manifesto, non solo della qualità della didattica del collegio, ma anche dei valori educativi fondanti, molto oltre la semplice affermazione di un cattolicesimo a tutta prova. Non basta mettere in scena "eroi e oratori" pronti a battersi contro il nemico o a offrirsi in sacrificio per un ideale, perché i rampolli di un'aristocrazia europea spesso infiacchita da un'educazione cavalleresca ridotta a rituale cortigiano – e geneticamente indebolita dalla prassi dell'endogamia – divengano all'improvviso degli Aiaci. È necessario agire su leve psicologiche più sottili. I primi drammaturghi gesuiti non hanno dubbi: i sentimenti da promuovere sono l'ambizione e il desiderio di fama e la fedeltà all'Ordine intesa come solidarietà tra compagni anche contro il volere della famiglia. La forma più eccelsa di tale solidarietà prende la forma dell'amore socratico o eroico, il quarto e ultimo gradino dell'ascesa dei quattro *furores* platonici¹⁶ e l'unico possibile accesso alla virtù: il modello dimostra chiari punti di contatto con l'ideale formativo del *Convivio* come proposto da Ficino

¹⁵ T. Galluzzi, *Rinovazione dell'antica tragedia e difesa del Crispo. Discorsi all'emin. mo. et reverend. mo. Card. Barberino*, Roma 1633.

¹⁶ Una esposizione completa del modello, con una interessante applicazione al *Paradise Lost* di Milton, in M. Fixler, *Plato's Four Furors an the Real Structure of Paradise Lost*, "PMLA", vol. 92, n. 5 (oct, 1977), pp. 952-962.

nel *De amore*, finalizzato alla conoscenza perfetta e all'unione con Dio, ma anche all'utilità nell'ambito della vita civile.

Per la qual cosa [l'anima] come per quattro gradi discende così è necessario che per quattro salga. El furore divino è quello che alle cose superiori ci innalza, come nella diffinitione sua fu manifesto. Quattro adunque sono le spetie del divino furore, el primo è el furore poetico, el secondo misteriale, cioè sacerdotale, el terzo la divinatione, el quarto è l'affecto dell'amore. [...] Voi mi domandate a che sia utile l'amore socratico, io rispondo che è prima utile a sé medesimo assai a ricomperare quelle alie con le quali alla patria sua rivoli; oltr'ad questo è utile alla patria sua sommamente ad conseguitare la honesta e felice vita. La ciptà non è facta di pietre ma d'uomini, gli huomini si debbono cultivare come gl'alberi quando sono teneri e dirizzare ad produrre fructi.¹⁷

Questo ideale assume, nei copioni gesuiti, la forma specifica della messa in discussione dell'autorità paterna: nella forma più coraggiosa, la sfida (David e Jonathan, nel copione di Venegas, sfidano apertamente Saul che si oppone al loro rapporto) o nella forma più velata della protesta implicita (la sottomissione di Crispo, che accetta la sentenza di morte ingiustamente comminata ma in questo modo evidenzia ancora di più "per i posteri" i disastri di un'autorità paterna passivamente accettata). Nel *Saul*, ciò che la "pia fides" tra i due amici suggerisce è esplicitamente considerato lecito e naturale, anche *invito genitore*:

[...] redde complexus mihi,
Et expetitos accipe: invito id licet
Genitore facere pia quod hortatur fides¹⁸

Nel Crispo, il "deus ex machina", che arriva troppo tardi per evitare la tragedia ma in tempo per riabilitare l'eroe, è appunto Ablavio, il compagno d'arme e amico fedele, che molto più del padre è in grado di conoscere la virtù e difenderla. Mentre il padre, come ammonisce il Coro, concentra in sé potere esecutivo e giudiziario per commettere la più barbara delle ingiustizie:

CHO. Imo, quod ipse tu te mireris magis,
Ipse Actor, ipse est Quaestor, & Iudex Pater¹⁹.

Un padre crudele, stupido ed accecato fino a sopprimere il proprio figlio, è il degno compagno di Fausta, "mater execrabilis" certo per la colpevole passione verso Crispo, ma anche per essersi piegata ai consigli dell'invidioso Costantino minore e dell'Eunuco.

[MALUS DAEMON] Haec impudicae mentis instigat nefas:
Haec sancta casti foedera exsolvit thori:

¹⁷ M. Ficino, *El libro dell'Amore*, a cura di Sandra NICCOLI, Olschki, Firenze 1987, Oratione VIII, capp. 13-16.

¹⁸ M. Venegas, *Saul Gelboaeus* cit., atto I, scena 2°.

¹⁹ B. Stefonio, *CRISPVS TRAGOEDIA* cit., atto IV, scena 5°.

Hinc luxus, hinc nutritus in luxu parens
 Scelerum cupido: coecus hinc mentis furor:
 Hinc insolentis carnis instinctus feri
 Alimenta sumunt: vincet hac Fausta impudens
 Phaedram impudentem²⁰.

3. *Relazioni virtuose, liaisons dangereuses*

Sulla scena gesuita, come si è visto, l'autorità genitoriale perde ogni credibilità e, di conseguenza, vengono messi in discussione tutti i legami di obbedienza familiare che reggevano da secoli la condotta dell'aristocrazia, dall'economia alle alleanze, ai matrimoni. Ciò che conta è il legame *che si è scelto*: cioè quello con i compagni e con l'Ordine. E di conseguenza, il consiglio politico da ascoltare è quello dell'Ordine, non quello della tradizione dinastica. Qui l'obiettivo formativo ha evidenti implicazioni politiche, rafforzate da un ulteriore meccanismo persuasivo: spesso non è neppure l'eroe in prima persona a decidere del proprio destino. Ancora nel *Crispo*, l'eroe eponimo è ben lungi dall'essere un *protagonista* in scena: non parla fino all'ultima scena del secondo atto, e lo conosciamo fisicamente in effigie, in virtù della statua di lui, eretta come oggetto di contemplazione della povera Fausta in una rassegna di ritratti d'eroi. Non ha alcun ruolo nello sviluppo emotivo della vicenda: arriva, appunto, a fine del secondo atto in un corteo di militi festanti, *a cose fatte*. Apre il terzo atto con un lamento in cui Fausta è già *o saeculi monstrum tui / Foemina Noverca peius, o labem, o luem*, per poi sparire di nuovo mentre Fausta, l'invidioso Costantino minore e l'Eunuco tramano contro di lui la falsa accusa, e ricomparire solo alla scena quarta del quarto atto, per poi correre veloce verso una nobile morte cristiana. Non è Crispo a dimostrare la propria innocenza e a ristabilire la giustizia ma Ablavio, semplicemente sottoponendo l'Eunuco alla pressione psicologica di un "interrogatorio all'americana", di fronte alla quale il servo (definito da Ablavio "callidum, astutum, vafrum", e quindi un avversario temibile) crolla:

[ABL.] Addubitat? haeret? pallet? hic, hic est scelus.
 Crimen pavor develat incertus color
 Vultu pererrat, proprius est servo metus.
 Natura mores sera dediscit suos.
 Bene est. Tenetur facinus, iterabo metum.
 Hac sequere tu me Fabricator facinorum²¹.

Correlativo naturale di questo sistema morale è la costante dell'odio per la donna, di cui l'*emasculatum* Eunuco è una possibile controfigura. *Impia*

²⁰ *Ibid.*, atto I, scena 1°.

²¹ *Ibid.*, atto V, scena 2°.

noverca è Fausta ma è anche Jezabel nel *Baal eversus* di Benci e nell'*Achab* di Venegas. Il fatto sarebbe in sé ovvio ma indubbiamente problematico, nella misura in cui – come ribadito dal Galluzzi nella *Difesa del Crispo* – anche questi personaggi, in quanto “estremi”, erano centrali e caratterizzanti; nel caso degli antagonisti femminili, veri e propri ruoli di *prima donna* certamente ambiti dagli studenti e assegnati solo ai più capaci. I primi drammaturghi gesuiti dovettero ritenere che il fascino di questi ruoli e la loro efficacia drammatica controbilanciassero i potenziali pericoli di un ruolo negativo troppo coinvolgente e per di più *en travesti*. Noto è il divieto della *Ratio studiorum* che dal 1591 proibì ogni ruolo femminile in scena; altrettanto noto è l'alto numero di eccezioni ricavabili dai copioni, senza contare che il permesso per i ruoli femminili tornò già nel 1600 per i gesuiti francesi e nel 1602, per opera di apposita commissione, per l'intero Ordine, purché le donne in scena fossero “oneste”, il che poteva anche significare in abito maschile²², come nell'*Hermenegildus* di Sforza Pallavicino e in tutta una prassi barocca del dramma gesuita secentesco – con un aumento esponenziale dell'ambiguità. Anche questo tema meriterebbe un approfondimento. Qui ci limiteremo a costruire un'ipotesi: nella prospettiva formativa del collegio gesuita, il grande personaggio negativo femminile permetteva di insistere sulla costruzione della personalità eroica, opponendo all'eroe un nemico degno di questo nome e rendendo molto più interessante la tensione della sfida (che diventa tensione tra i generi, e quindi tra Bene e Male, tra la creatura “a immagine e somiglianza di Dio” e il suo derivato femminile schiavo del Serpente); con l'ulteriore vantaggio di creare una “zona franca” dove l'ambiguità sessuale poteva esprimersi ed essere così “neutralizzata” o resa meno pericolosa per la tenuta sociale e la rispettabilità del collegio.

A questo proposito, è necessario tenere presente che i codici di corte della società cinquecentesca, a sua volta discesi dai codici militari, disegnavano un'idea di “rispettabilità” nei rapporti tra uomini molto diversa da quella poi messo a punto dalla società borghese ottocentesca e ancora oggi operante. Nel valutare i contenuti del teatro gesuita cinquecentesco, va considerato che il concetto di amicizia virile nel Rinascimento includeva ed accettava largamente aspetti e manifestazioni che, nel codice odierno, non esiteremmo a definire omoaffettivi.²³ Nell'impossibilità (e forse l'inutilità) di definire esattamente la collocazione dell'amicizia virile proposta come ideale dal primo teatro gesuita, resta la possibilità di indagare la raffinata rete di riferimenti relazionali che, nei drammi, sta attorno a questo tipo di amicizia e si propone di formare l'affettività degli allievi e, più di tutto, l'istinto di fedeltà e la costruzione dei punti di riferimento.

²² Cfr. L. Senelick, *The Changing Room: Sex, Drag and Theatre*, Routledge, London-New York, 2000, pp. 355-6.

²³ L'analisi più accurata del tema è quella proposta, anche se nel contesto del Cinquecento inglese, da A. Bray, *The friend*, University of Chicago Press, 2003.

In uno dei drammi pastorali del Benci, l'*Ergastus*, il maestro Trofimo si prende cura dei due "fratelli" Ergasto e Aristo; probabilmente "fratelli" non in senso anagrafico, dal momento che il maestro è ripetutamente detto "pater"; la fratellanza risale al fatto di avere un medesimo maestro e tutore, e allude quindi chiaramente alla comune appartenenza all'Ordine. Una controversia oppone il saggio e posato Aristo, "nato vecchio" secondo il fratello, al ribelle e irrequieto Ergasto, che il maestro invano cerca di volgere agli studi e alla ricerca di azioni virtuose. Dopo aver rischiato la vita in un burrone per aver seguito distrattamente nel bosco quello che credeva un "coro di fanciulle" (e non era altro che l'eco, che ripeteva le parti finali dei suoi discorsi, con espediente molto sfruttato dalla poesia pastorale e dalla madrigalistica cinquecentesca e poi barocca), Ergasto vaga oppresso e pentito per il bosco: il rifugio tra le braccia di Aristo, addormentato sotto un albero, è il segno del ritorno alla retta via. L'atto si conclude con l'esaltazione dell'amore virtuoso:

O quos Laudis amor tenet,
 Quois urget stimulis Gloria pectora,
 Et calcaribus incitat
 Virtutis rigidum scandere verticem²⁴.

Il fatto che l'amore che incita alla virtù non sia unicamente amore verso Dio, vissuto in isolamento ascetico dall'eroe, ma una relazione vissuta *nel mondo*, nella realtà umana e concreta del collegio gesuita, è uno degli espedienti più interessanti e più intelligenti che un Ordine militante poteva inventare, affinché la formazione religiosa non si incarnasse in una deriva monastico-ascetica lontanissima dagli intenti politici della Compagnia. La difesa teorica e sistematica di questo tipo di relazione non è rara nei Cori, ed è orchestrata in modo esemplare nel Coro del primo atto del *Saul* di Venegas, dove la voce del corago incita i giovani a seguire l'esempio di David e Jonathan e successivamente, rivolgendosi direttamente ai genitori, li rassicura del fatto che questo tipo di relazione non può che stimolare la competizione virtuosa e l'evoluzione personale. Tale procedimento è indice di una scelta di campo pienamente assunta, ma anche della consapevolezza che tale scelta può essere potenzialmente controversa. Non crediamo che essa sia stata alla base dell'espulsione di Venegas dall'Ordine, dal momento che i suoi drammi continuarono ad essere eseguiti, letti ed imitati per anni, citati con il solo titolo quando il loro autore era stato condannato all'oblio. Certo nel Seicento non saranno più frequenti passi ad alto tasso affettivo come il seguente (che si apre con un incastro di due celebri citazioni virgiliane, dove Jonathan è contemporaneamente, agli occhi di Davide, Didone innamorata e Venere), in cui il padre, lo ribadiamo, è *inimicus* di un amore i cui diritti sono *iura sacra*:

[DAV.] Agnosco Jonatham ab regio incesso meum.

²⁴ *Ergastus*, Coro finale dell'atto terzo, in Benci, *Carminum* cit.

Quid haec celeritas? quid hic adventus voluit?
 [ION.] Nexu mihi David invicte inextricabili,
 Individua pars pectoris David mei,
 Amore cuius iura naturae sacra
 Penitus refringens Regis inimicus patris,
 Patriaeque plane dicor oblitus domus:
 David David me charior David mihi [...]²⁵

Una quarantina d'anni dopo la prima messinscena del *Saul*, nel *Crispo*, una circostanza testuale certo non casuale riprende, anche se con più discrezione, il medesimo concetto: narrato nella prima scena del secondo atto il delirio amoroso di Fausta, l'Eunuco entra nella seconda scena comparandola esplicitamente a una baccante (“Euoè reclamans, Euoè, & thyrsos rotat”), con il modulo testuale della *Favola di Orfeo* poliziana. A un giovane o a uno spettatore imbevuto di cultura umanistica non poteva sfuggire che la furia omicida delle Baccanti colpisce Orfeo solo dopo la sua conversione all'amore socratico. Stefonio propone così un'interpretazione più ricca e più interessante della castità di Crispo, la cui conversione all'amore socratico, in ottica ficiniana, coincide con la conversione al vero cristianesimo. Per accentuare ulteriormente il fascino di Crispo e suscitare il desiderio di emulazione (o magari di compensare con azioni virtuose doti fisiche non altrettanto eccellenti) Stefonio insiste, apparentemente oltre il necessario, sulla bellezza fisica e sul temperamento “sanguigno” del giovane: l'oggetto della descrizione non è però il Crispo in carne e ossa ma la statua in avorio e oro – oggetto delle contemplazioni segrete di Fausta – che lo ritrae nell'atto di arrossire per il calore della battaglia o per un subitaneo pudore.²⁶ Splendida intuizione e *tour de force* di un'estetica barocca dell'artificio, in cui l'artefatto supera e sublima la materia corruttibile, da cui Marino, che conosceva bene Stefonio, trasse abbondante partito nell'*Adone*.

4. Dalla scena barocca al teatro edificante: il ritorno all'ordine

La frequenza, in testi della seconda metà del Cinquecento, di stilemi e forme ritenuti tipici delle scritture barocche vale a conferma della doppia tensione – artistica e didattica – del teatro gesuita: virtuosismo tecnico, al limite del campionario di effetti, ed edonismo espressivo si motivano come strumenti

²⁵ M. Venegas, *Saul Gelboaeus* cit., atto I, scena 2°.

²⁶ «Est in reducta sede penetralis thorax | Conclave tacitum Regiae longis retro | Porticibus actus: squalet hic auro locus, | Luxuque dives barbaro thalamus nitet: | Monumenta, series longa, stant veterum Ducum | Undique vel aere, lapide vel spirant senes, | Quicumque bello nomen, aut nomen toga | Peperere magum gentis Hectoreae decus. | In his ad unguem Crispus exactus nitet, | Sectoque Iuvenis candet elephanto decens. | Imitatur artus candicans veros ebur, | Et vivus ore certata efficto sibi: | Flavescit auro crinis illusus: genis | Lanugo vernat aurea: at colli nives | Pictor nitere passus in proprijs bonis | Humeros coruscae calmydis iniectus tegit: | Iuvenilis ardor igne simulato rubet, | Qualis ruberet ipse, si pugnae calor | Inficeret ora iuvenis, aut mentis pudor [...]» (B. Stefonio, *CRISPVVS TRAGOEDIA* cit., atto II, scena 1°).

per l'apprendimento e l'esercizio della retorica, e tuttavia costituiscono, a loro volta, una nuova estetica che costruisce in sé i propri punti di riferimento. Un sistema chiuso, dunque? Certamente no; come ogni esperimento artistico-didattico il teatro gesuita doveva continuare a confrontarsi con le sfide poste dal contesto sociale, culturale ed economico preesistente e solo in minima parte influenzato o determinato da esso. Tra queste sfide c'è, innanzitutto, quella della lingua; il raffinato latino neo-umanistico dei copioni, anche se nasceva da una scelta consapevole contro le lingue nazionali, ibridate di locuzioni popolari, del teatro protestante, avrebbe durato sempre più fatica ad imporsi sui palcoscenici cittadini, pur rimanendo l'esperanto culturale della classe dirigente. Man mano che parte o interi copioni, lungo il Seicento, vengono composti o proposti nelle lingue nazionali (ivi comprese le traduzioni-adattamenti di testi famosi di questa prima fase), il teatro gesuita si trova privo di quel travestimento aulico che consentiva anche ai suoi messaggi più raffinati o controversi di presentarsi con i più alti crismi istituzionali e culturali. Nella prassi didattica, teatro compreso, dei collegi gesuiti si va affermando un nuovo ruolo e un nuovo stile del latino:

The function of Latin language was no longer, as it had been previously, to offer a literary exemplar for inspiring a rarefied erudite elite. Instead, Latin was now being presented, albeit tacitly, as the vernacular of civic life in a meritocratic society, where free education financed by the city as a body politic offered its own sons, largely drawn from the artisan and lower merchant classes, the opportunity to rise into the professional and administrative class²⁷.

In questo passaggio del latino da codice riservato degli "happy few" a lingua franca della vita civile che coesiste sullo stesso piano con le lingue nazionali, anche il teatro gesuita si trasforma, mettendo a punto messaggi più diretti e modelli di virtù più semplicistici, in quella forma retorico-edificante che ne costituisce il volto universalmente noto. Ci sono pervenute alcune delle versioni in italiano del *Crispo* di Stefonio che il Collegio Romano continua a proporre lungo il Seicento, tra cui una a stampa, in ottimi endecasillabi sciolti, non datata (ma che Lucia Strappini, curatrice dell'edizione moderna italiana del *Crispus*, ritiene essere del 1620)²⁸. La versione italiana, oltre a una sensibile diminuzione d'organico (da 18 a 10 personaggi), forse dovuta a motivi pratico-organizzativi, registra l'abolizione di tutti gli elementi potenzialmente controversi, ma anche pedagogicamente qualificanti, del primo teatro gesuita "modello Venegas". Sparisce l'ombra di Fedra, conturbante e pagana *prima donna*

²⁷ J. Loach, *Performing in Latin in Jesuit-run Colleges in Mid-to Late-17th-Century France*, in P. Ford, A. Taylor (eds.), *The Early Modern Cultures of Neo-Latin Drama* cit., p. 138.

²⁸ Cfr. (anche per alcuni elementi sul confronto tra le due versioni) Lucia STRAPPINI, *Esercizi dello spirito: qualche nota sul teatro dei Gesuiti tra fine Cinquecento e metà Seicento*, in R. Paternostro - A. Fedi (eds.), *Paolo Segneri: un classico della tradizione cristiana*, atti del Convegno internazionale di studi (Nettuno, 9 dicembre 1994, 18-21 maggio 1995), New York, Forum italicum, 1999, pp. 243-278.

che apriva la scena al Primo atto; sparisce l'Eunuco, controparte diabolica e insinuante della *impia noverca* Fausta, sostituito da una più banale “nutrice”, comune a tutta la tradizione della tragedia regolare; sparisce soprattutto Ablavio, amico fedele di Crispo, e tutto il contorno paramilitare di soldati e pretoriani, con relativi cori e balletti (nella *Flavia* latina originale dello Stefonio, il balletto è invece di sedici nerissimi “efebi etiopi”, a cui si contrappone un balletto di primi cristiani, tutti in bianco). Fasto visivo, amicizie socratiche, ambiguità e complessità relazionale cedono il posto a un più semplice antagonismo tra vizio e virtù, dove una più umana Fausta esce direttamente in scena – il divieto sui personaggi femminili era quindi già del tutto disapplicato – e Crispo va incontro al martirio da solo, morendo cristianamente nell'ultima scena con una riflessione sulla vanità del mondo. Non si tratta, forse, solo di semplificare tempi e trame dell'azione per un pubblico forse non più avvezzo a spettacoli latini di sei-sette ore, ma di una parziale rinuncia alla “didattica delle passioni” in favore di una più spendibile precettistica morale.

Uno studio più generale sulla composizione sociale dell'utenza dei collegi potrebbe fornire ulteriori elementi e spiegazioni a questo fenomeno: certo è che il teatro gesuita secentesco, rispetto a quello del primo periodo, è molto più allineato con il training ordinario di un gentiluomo dell'aristocrazia europea, e il tentativo di modellare le passioni, fino ai limiti dell'inconscio, appare sempre meno praticato. La scommessa gesuita – rafforzare la tradizione umanistica ma facendola uscire dalla cerchia ristretta della corte, per proiettarla sulla scena del mondo – doveva necessariamente portare con sé aggiustamenti e diluizioni della struttura culturale originaria. L'ideale ficiniano della formazione, già nei primi copioni, doveva passare attraverso sentimenti che tutti sono in grado di comprendere, l'ambizione, la paura, l'amore, per essere compresa da un contesto ben più ampio e vario dell'Accademia platonica; e musica, scena, gesto resero possibile questo passaggio, costruendo l'ideale di un esoterismo temperato, di una perfezione *cultivabile*. Da questo punto di vista il teatro gesuita delle origini costituisce una testimonianza unica e non più ripetibile di una transizione culturale paradossale ma vitale. Del resto anche Possevino, negli ultimi anni del Cinquecento, poteva ancora parlare di “scuola del Mondo” come luogo in cui avviene l'autentica e finale “coltura degl'ingegni”: di lì a poco la “coltura” avrebbe preso a ritirarsi nel fortino assediato di un senile umanesimo passato al tornio della Controriforma, mentre il “mondo”, intanto, andava da tutt'altra parte.

Bibliografia

- T. I. Bacon, *Martin Luther and the Drama*, Amsterdam, Rodopi, 1976.
 F. Benci *ab Aquapendente e Societate Iesu Carminum libri quatuor, eiusdem Ergastus et Philotimus Dramata*, Ingolstadt 1592.
 A. Bray, *The friend*, University of Chicago Press, 2003.
 C. Casalini, L. Salvarani, *Roma 1566. I collegi gesuiti alle origini del teatro barocco*, in «Educazione. Giornale di pedagogia critica», II, 1, gennaio-

- giugno 2013, pp. 29-51.
- G. Ehrstine, *Theater, Culture, and Community in Reformation Bern, 1523–1555*, Brill, Leiden, 2002.
- M. Ficino, *El libro dell'Amore*, a cura di Sandra NICCOLI, Olschki, Firenze 1987.
- P. Ford, A. Taylor (eds.), *The Early Modern Cultures of Neo-Latin Drama*, Leuven University Press, 2013.
- M. Fumaroli, *Le Crispus et la Flavia du P. Bernardino Stefonio S. J. Contribution à l'histoire du théâtre au Collegio Romano (1597-1628)*, in J. J.-E. Konigson (eds.), *Le Fêtes de la Renaissance*, Actes du quinzième colloque international d'études humanistes (Tours, 10-22 juillet 1972), Paris, Éditions du CNRS, 1975.
- T. Galluzzi, *Rinovazione dell'antica tragedia e difesa del Crispo. Discorsi all'eminen.mo. et reverend.mo. Card. Barberino*, Roma 1633.
- N. Griffin, *Two Jesuit Ahab Dramas*, University of Exeter, 1976.
- R. J. Schoeck (ed.), *Acta conventus Neo-latini Bononiensis (26/8-1/9 1979)*, Medieval & Renaissance Texts & Studies, Binghamton, New York 1985.
- L. Senelick, *The Changing Room: Sex, Drag and Theatre*, Routledge, London-New York, 2000.
- [B. Stefonio], *CRISPVS TRAGOEDIA Bernardini Stephonii Sabini Presbyteri e Societate Iesu*, Roma 1601; *Crispo Tragedia*, vers. anonima italiana in versi a stampa, s.l., s.d. [1620?].
- L. Strappini, *Esercizi dello spirito: qualche nota sul teatro dei Gesuiti tra fine Cinquecento e metà Seicento*, in R. Paternostro, A. Fedi (eds.), *Paolo Segneri: un classico della tradizione cristiana*, atti del Convegno internazionale di studi (Nettuno, 9 dicembre 1994, 18-21 maggio 1995), New York, Forum italicum, 1999.
- Liber Tragaediarum et aliorum carminum* [Coimbra? ca. 1561] mss. HC:411/53, Hispanic Society of America, NY.