

Associazione degli Italianisti
XIV CONGRESSO NAZIONALE
Genova, 15-18 settembre 2010

LA LETTERATURA DEGLI ITALIANI

ROTTE CONFINI PASSAGGI

A cura di ALBERTO BENISCELLI, QUINTO MARINI, LUIGI SURDICH

Comitato promotore

ALBERTO BENISCELLI, GIORGIO BERTONE, QUINTO MARINI
SIMONA MORANDO, LUIGI SURDICH, FRANCO VAZZOLER, STEFANO VERDINO

SESSIONI PARALLELE

Redazione elettronica e raccolta Atti

Luca Beltrami, Myriam Chiarla, Emanuela Chichiriccò, Cinzia Guglielmucci,
Andrea Lanzola, Simona Morando, Matteo Navone, Veronica Pesce, Giordano Rodda

Adonia

Carmela Citro

Nella storia della tradizione teatrale italiana sempre estremamente conflittuale è Teatro-Chiesa. La Chiesa cristiana, sin dai primordi, osteggiò l'arte della rappresentazione e, a partire dall'ultimo decennio del VII sec., pose ufficialmente al bando ogni forma di spettacolo che potesse minimamente contrastare i principi cristiani. Dalla Chiesa il teatro veniva guardato come fonte di oscenità e di calunnia nei propri confronti, e quindi come assolutamente nocivo per le coscienze, come fenomeno pericoloso per la società civile.

La polemica della Chiesa contro le istituzioni teatrali si acuì durante il periodo della Controriforma, quando l'esperienza teatrale fu investita da un impetuoso processo di sviluppo, in quanto proprio tra il Cinquecento e il Seicento, si assistette alla nascita e al trionfo del teatro moderno e all'affermazione del fenomeno teatrale quale realtà sociale autonoma.

Nel periodo umanistico-rinascimentale, infatti, il teatro era passato da una forma incerta e sperimentale a una istituzione codificata, consapevole della propria specificità, che si proponeva come un'esperienza pari alle altre pratiche culturali, dotata di una precisa peculiarità. Si era giunti alla piena consapevolezza che il teatro fosse un'arte visiva, in cui la parola veniva pronunciata e gestualizzata e l'azione era rappresentata con abiti, scenografie e luci. Fu proprio tale processo di emancipazione dell'attività teatrale, che si affermava quindi come arte laica, ad indurre la Chiesa, per una propria difesa, a radicalizzare ancor di più i toni della sua polemica. Le accuse mosse dai teologi riguardavano tutto il teatro pubblico, sia quello delle corti e delle accademie che quello della Commedia dell'Arte, in quanto esso, divenuto forma d'arte autonoma, moltiplicò i momenti rappresentativi, che non rimasero relegati solo a eventi festeggiati in particolari momenti dell'anno, ma vennero offerti a un più ampio pubblico pagante, aumentando in modo esponenziale quegli effetti di dissoluzione morale di cui, secondo la Chiesa, l'arte teatrale era portatrice. L'istituzione cristiana, non potendo arginare questo fenomeno decise di limitarlo e in qualche modo di appropriarsene.

I padri teologi avevano ben intuito le potenzialità comunicative e persuasive del teatro, rilevando come esso esercitasse un fascino costante sugli spettatori, commovendoli, eccitandoli e coinvolgendoli più intensamente rispetto a qualsiasi altro strumento comunicativo. Lo scopo da raggiungere fu, quindi, quello di ricondurre questa capacità, riconosciuta al teatro, a una sana finalità, che sarebbe stata quella della diffusione delle fonti sacre, dell'esaltazione delle figure dei martiri cristiani, garantendo, in tal modo, una profonda penetrazione dei dettami ecclesiastici nella

società civile. Questa intuizione porta man mano alla spettacolarizzazione di molti eventi sacri. L'organizzazione di quelle che potremmo definire 'le grandi feste controriformistiche' fu affidata ai nuovi ordini religiosi post-conciliari; e tra questi quello più pronto a dotarsi dell'arma spettacolare fu la Compagnia di Gesù, che inizialmente se ne servì per organizzare grandiosi feste, fra cui anche quella legata all'Ufficio delle Quarantore, e che in seguito introdusse nei propri Collegi, frequentati dai rampolli della nobiltà e dell'alta società, la pratica teatrale come disciplina di studio.

Le scuole gesuitiche divennero, per quanto riguarda il teatro, centri di produzione e di consumo di un'attività realizzata in modo regolare, con scadenze periodiche ben precise. Solitamente si rappresentavano due tragedie l'anno, una durante il Carnevale e l'altra in agosto, alla fine dei corsi. L'attività teatrale svolta dai gesuiti può essere considerata come l'esempio positivamente risolto della polemica che la Controriforma sollevava contro l'istituzione teatrale. I Padri, impegnando gli allievi nelle rappresentazioni sceniche, non facevano altro che proseguire con forza la loro azione pedagogica, fondata su un progetto di conquista, di controllo e di formazione delle coscienze. La didattica stabilita dalla *Ratio studiorum*, un insieme di regole che disciplinavano l'ordine degli studi all'interno dei collegi, consentiva ai padri, con l'allestimento di spettacoli nelle loro scuole, di dimostrare l'acquisita capacità degli allievi di usare l'arte oratoria.

A preparare i giovani convittori per gli spettacoli era il professore di retorica quasi sempre autore dei testi e regista della messinscena. Il corso di studio, nei collegi gesuitici, in verità, comprendeva anche esercitazioni di canto, di danza e di arti cavalleresche: lo scopo da un lato era ottenere una perfetta padronanza della voce, dall'altro era quello di far sì che, attraverso gli esercizi coreografici, si sviluppasse nell'allievo agilità, eleganza, esattezza nei gesti e nell'atteggiamento. In sintesi con i sei anni di corso sull'apprendistato dell'actio retorica e con lo studio delle discipline collaterali si giungeva, nella formazione dell'allievo, alla realizzazione della giusta armonia tra la parola e il gesto, che trovava poi, la sua naturale espressione nella rappresentazione drammatica.¹

Dell'attività teatrale gesuitica sono testimonianza le innumerevoli tragedie conservate ancora oggi manoscritte nelle Biblioteche delle diverse città che ospitarono i collegi, in quanto troppo carenti sono gli studi su questa produzione, ed in particolare sul il teatro gesuitico a Napoli, maggiormente trascurato rispetto a quello di altre parti d'Italia. Scarse sono ancora oggi le notizie sull'attività drammatica dei Padri, le cui opere, provenienti dal Collegio dei Nobili di Napoli, si conservano manoscritte nella Biblioteca Nazionale della città.

La tragedia, di cui tratteremo in questa sede, l'*Adonìa. Rappresentanza scenica sacra in versi latini*, recita il frontespizio, è un lavoro inedito, di autore anonimo, ritrovato tra i manoscritti conservati nella Biblioteca Nazionale di Napoli, proveniente probabilmente dal Collegio dei Nobili della città..

¹ Cfr. FRANCESCO ZUCCARONE, *Il Leone Armeno*, a cura di Rosanna Spirito, Salerno, Edisud, 2007, pp. 7-19.

Dall'analisi dell'opera in esame si evince che presumibilmente essa sia stata composta e utilizzata allo scopo di valutare l'avvenuto apprendimento da parte degli allievi di un cospicuo apparato citazionale, nonché le loro acquisite capacità oratorie, rispondendo appieno questo testo drammatico all'intento pedagogico contemplato nei collegi gesuitici, in quanto esso presenta ricche tirate retoriche, ammonimenti religiosi, e sottolinea l'importanza dello studio e della cultura nella vita dei giovani convittori, che in futuro avrebbero ricoperto cariche prestigiose nelle amministrazioni della società.

Il fulcro dell'azione drammatica, tratto dal terzo libro dei *Re* contenuto nella Sacra Bibbia, su cui s'innesta l'intera vicenda, gira intorno all'ambizione di Adonia, discendente della casa di David, di diventare re d'Israele. Adonia, dopo il decesso dei fratelli Ammon ed Assalonne, era diventato l'erede "naturale" al trono dello sterminato Regno di Giuda e di Israele, ma Davide, suo padre, illuminato da Dio, gli preferì Salomone, figlio di Betsebea. Tuttavia egli, con il padre moribondo, si fece proclamare re con l'appoggio del sommo sacerdote Abiatar e di Gioab, figlio di Sarvia e capo dell'esercito, celebrando, addirittura, con un banchetto di festeggiamento, l'avvenuta nomina. Tutto questo, però, non fu condiviso da gran parte delle milizie israelite e, soprattutto, dal profeta Natan, fedele suddito del re David. Proprio in virtù della sua inestimabile devozione al re, Natan consigliò Betsabea, moglie di Davide e madre di Salomone, di perorare la causa del figlio, quale successore al trono, presso il marito morente. Lo stesso Natan si recò al capezzale del moribondo per rammentargli la solenne promessa fatta, che dopo di lui avrebbe regnato Salomone per volere di Dio. David, sdegnato dall'indegna ribellione di Adonia, ordina a Sadoc, Natan, Banaia e a tutti i suoi servi di condurre, sopra una mula, alla fontana di Gibon Salomone, affinché fosse incoronato nuovo re di Israele.

Il clamore immenso dell'avvenuta consacrazione del nuovo re giunse ad Adonia e ai suoi invitati, i quali, spaventati, lo abbandonarono. Rimasto solo Adonia, assalito dalla paura, andò a nascondersi presso l'altare, da dove non uscì fino a quando il figlio di Betsabea non gli assicurò salva la vita. Tuttavia l'usurpatore non si rassegnò e, in seguito, chiese alla madre di Salomone di intercedere presso il figlio, affinché gli concedesse in moglie la sunnamita Abisag, concubina del vecchio David. Questa richiesta, secondo gli usi del tempo, equivaleva a un tentativo di riprendere le pretese del trono, essendo le appartenenti all'harem del re defunto proprietà del successore. La richiesta, logicamente, non fu gradita a Salomone, il quale lo fece giustiziare.

Questo è il soggetto biblico da cui diversi padri gesuiti attinsero, nel lungo arco di vita della Compagnia di Gesù, per le loro rappresentazioni teatrali, considerando la storia della persecuzione di Dio contro la casa di David, contenuta nei tre libri dei *Re*, una inesauribile miniera di contenuti drammatici.

La stesura della tragedia di cui trattiamo, risale, presumibilmente, ai primi anni del '600, e fu scritta da un padre gesuita rimasto anonimo. Una tragedia in latino con questo titolo, scritta dal padre Giuseppe Enrico Carpani, venne stampata a Roma nel 1737 tra gli *Arcadi: Thyrrus Creopolita*, preceduta da un *Argumentum* in prosa e da un *Prologus* in versi. Insieme alla tragedia furono stampati, sempre a Roma nel 1737, gli *Intermezzi in musica da cantarsi nella tragedia latina l'Adonia*. Di essa ne fu redatta anche una libera traduzione spagnola dal padre gesuita I. Company. Anche il gesuita Tiberio Roberti, detto il bassanese, scrisse la tragedia *Adonia* nel 1757, ma non volle che fosse stampata, non ritenendosi un autore tragico.

Nell'opera dell'ignoto gesuita presa in esame mancano, nel manoscritto, indicazioni circa una effettiva messinscena, anche se Francesco Colagrosso, uno dei primi studiosi di teatro gesuitico, facendovi riferimento, parla di una tragedia recitata.² Per le caratteristiche che essa presenta, possiamo dire che probabilmente era destinata alla festa del Carnevale, in quanto costituita da tre atti e due intermezzi, poiché quelle ideate per la festa di fine corso, ad agosto, erano composte in cinque atti inframmezzati da quattro intermezzi, che coinvolgevano un maggior numero di allievi. Quasi sempre quest'ultime presentavano un argomento iniziale, che descriveva in modo riassuntivo le scene, redatto in volgare e distribuito prima della rappresentazione; esso costituiva una sorta di guida allo spettacolo, ponendo in risalto i nodi centrali della vicenda, e serviva d'ausilio, soprattutto, a quegli spettatori che poco comprendevano la lingua latina.

All'Argomento seguiva, generalmente, la pagina con l'elenco degli *Interlocutori*, cioè i personaggi della tragedia. Nel nostro caso la pièce presenta tre atti in lingua latina, ognuno formato da tre scene e un coro, e tre argomenti posti ciascuno all'inizio di ogni atto, due tramezzi e l'epilogo finale scritti, invece, in lingua volgare. Manca l'elenco degli *Interlocutori*, presenta invece il classico Prologo iniziale, che, però, niente ha in comune con quello delle tragedie in cinque atti, che è di spessore più elevato e solitamente di carattere spiccatamente spettacolare al fine di coinvolgere lo spettatore già ad apertura di scena.

Il prologo in esame, invece, descrive in modo molto semplice e decoroso il contenuto della tragedia che, tratto da una fonte biblica, come è consuetudine nel teatro gesuitico, si discosta dalla vera storia di Adonia. Da essa trae solo l'aspirazione del protagonista alla successione al trono.

L'evento drammaturgico si chiude con un lieto fine, procedura anche questa abituale nelle tragedie gesuitiche, in quanto il racconto termina con la proclamazione di Salomone quale sovrano del Regno di David, e con il perdono che egli concederà al fratello usurpatore. Anche la tematica dello scontro che avviene tra due fratelli per la successione al trono, è ricorrente nei testi gesuitici, come,

² FRANCESCO COLAGROSSO, *Saverio Bettinelli e il teatro gesuitico*, Firenze, Sansoni, 1901, pp. 30-36.

ovviamente l'intento morale della pièce, volto a innestare nell'animo dei giovani la nobiltà degli affetti e a far recepire l'importanza di una preparazione culturale.

L'opera può essere considerata, dunque, un tipico esempio di messinscena ideata per la festa carnevalesca, recitata dai *secundani*, allievi delle classi inferiori, e per la struttura estremamente lineare e per l'assenza di qualsiasi forma spettacolare.

L'azione, del primo atto si apre con la congiura di Adonia e dei suoi fedeli seguaci per l'usurpazione del regno paterno. Adonia viene mostrato come un giovane fiero, dal carattere forte e impetuoso, figlio ribelle alla volontà del padre Davide, come si evince dai versi che egli pronuncia: *Ergo ne florentes traducam inglorius annos? Subditus ergo feram duri mandata parentis?*³ Nel contempo questo ardito giovane è fortemente dominato dalle autorevoli presenze di Abiatar e di Gioab, che con forbita ricchezza elocutiva tessono le sue lodi, sottolineando la sua grande capacità nell'abile uso delle armi, e mostrandolo come un uomo cui nulla manca per essere definito perfetto. Essi sono i veri registi dell'azione, in quanto con le loro ammalianti e carezzevoli parole accrescono nel giovane, ancor di più, il desiderio di rivolta contro la volontà paterna, incitandolo nella sua bramosia di gloria e inducendolo a considerare questo suo insano desiderio come del tutto naturale. Alla fine del primo atto il coro, nella sua funzione di testimone morale, spiega quanto siano illusori e fallaci gli onori conquistati senza alcun affanno, sottolineando come una corona regale richiede grossi sacrifici e tormentosi travagli: *Molte cose brillano, ma non è tutt'oro ciò che brilla. Siamo ingannati dalle false apparenze.*⁴

La vicenda continua a dipanarsi, nel secondo atto, con un tono medio, senza grandi risvolti drammatici; ci viene proposta la preparazione di una controffensiva, e un secondo gruppo di personaggi si contrappone a quello del primo atto.

L'intera azione è affidata alla parola narrativa; una battuta del Nunzio recita: *Narrerò qualsiasi particolare che ho bevuto con gli occhi e con le orecchie.*⁵ Anche in questo atto la retorica è profusa a piene mani. Degna di nota, perché in questo caso si esce fuori da quelli che sono i canoni del testo gesuitico, la presenza di una figura femminile: Betsabea. E' risaputo che in siffatto teatro non erano contemplati i ruoli femminili, soprattutto dopo la divulgazione della *Ratio studiorum* del 1616, a meno che non si trattasse della Vergine, o di donne particolarmente virtuose o sante. Tali figure, del resto, interpretate dai giovani allievi, apparivano sulla scena non in modo diretto, ma occultate da velari.

³ Fors'io dovrei trascorrere in maniera ingloriosa gli anni giovanili? Dovrei, dunque, tollerare, da sottomesso gli ordini del severo genitore?, (trad. it. Gabriella Carrano).

⁴ Molte cose brillano, ma non è tutt'oro ciò che brilla. Siamo ingannati dalle false apparenze, (trad. it. Gabriella Carrano).

⁵ Narrerò qualsiasi particolare che ho bevuto con gli occhi e con le orecchie, (trad. it. Gabriella Carrano).

Nel caso della figura di Betsabea, il padre gesuita, la prevede presente direttamente sul palcoscenico perché ella, con il suo garbo, riesce a rimarcare il contrasto tra gli affetti virili, così profondamente espressi nell'episodio biblico, e quelli che una figura materna rappresenta, vale a dire gli affetti umani più intimi e delicati che scaturiscono, appunto, dalle donne, "fonti naturali" di tali sentimenti. Anche in questo secondo atto abbondano gli ammonimenti religiosi: *l'Onnipotente sia presente nell'impresa [...] Dio che fa girare gli astri e scuote immense distese di terra [...] senza che nessuno combatta, sconfiggerà i nemici [...] se viene invocato per giuste cose [...] l'Onnipotente non permetterà che il figlio regni contro il volere paterno.* – alla fine il coro aggiunge – *Dio dall'aula celeste dona tutti i sommi privilegi a chi li merita.*⁶

L'Argomento del terzo atto ci conduce alla serena conclusione della tragedia, Salomone sale sul trono d'Israele tra il tripudio della folla e perdona suo fratello Adonia. In quest'ultimo atto, anch'esso intriso di retorica e di ammonimenti cristiani, i protagonisti sono Salomone, suo fratello Adonia e il profeta Natan. Ancora una volta la storia procede per narrazione e questo determina una caduta in spessore drammatico.

Il personaggio di Salomone appare completamente privo di quella sete di potere che, invece, ha animato l'ardimentoso Adonia; sembra essere immerso completamente in una sorta di misticismo ascetico, predisposto al perdono e non vede altro che il trionfo di Dio. Il trono per lui non ha attrattive particolari, vi rinunciarebbe volentieri a favore del fratello; dice, infatti: *Regni Adonia.*⁷ Solo dopo molte insistenze accetta di buon grado, ma quasi passivamente, il titolo che gli viene affidato, e lo fa unicamente in virtù dello scopo da perseguire, cioè edificare il tempio del Signore: *dal momento che esiste l'indiscussa volontà di Dio [...] in nulla mi oppongo.*⁸

Una figura quella di Salomone, tratteggiata in modo autonomo dalla fantasia dello scrittore, poiché nella Bibbia egli è giudice e vendicatore delle colpe del fratello e dei suoi seguaci. Del resto, anche il giovane Adonia, forte e impetuoso, pronto a sfidare il padre e il fratello nel primo atto, subisce un innaturale cambiamento, in quanto, si sottomette a Salomone senza colpo ferire, quasi perdendo, man mano che si giunge alla fine dell'opera, ogni forza e ogni ardimento, fino a prostrarsi docilmente ai piedi del fratello divenuto re: *Quale errore, o inclito Re, un tempo mi ha trascinato! Ti sarà servitore Adonia [...] solamente abbi pietà di me.*⁹

⁶ L'Onnipotente sia presente nell'impresa [...] Dio che fa girare gli astri e scuote immense distese di terra [...] senza che nessuno combatta, sconfiggerà i nemici [...] se viene invocato per giuste cose [...] l'Onnipotente non permetterà che il figlio regni contro il volere paterno. – alla fine il coro aggiunge – Dio dall'aula celeste dona tutti i sommi privilegi a chi li merita, (trad. it. Gabriella Carrano):

⁷ regni Adonia (trad. it. Gabriella Carrano).

⁸ Dal momento che esiste l'indiscussa volontà di Dio [...] in nulla mi oppongo, (trad. it. Gabriella Carrano):

⁹ quale errore, o inclito Re, un tempo mi ha trascinato! Ti sarà servitore Adonia [...] solamente abbi pietà di me, (trad. it. Gabriella Carrano).

Nella parte finale del lavoro riemerge un motivo già presente nel Prologo iniziale, quello di ammonimento agli studenti che frequentano i Collegi Gesuitici, affinché essi possano apprezzare appieno l'importanza dello studio e della cultura, armi indispensabili per gli eventuali successi nella loro vita futura. Viene affermato, difatti, che l'unico dono che un fanciullo e un giovane possano desiderare sia quello della sapienza, e che questo immane tesoro è custodito nella cultura trasmessa dai grandi maestri romani e greci.

L'araldo, a conclusione del terzo atto, prima dell'epilogo finale, rivolgendosi all'auditorio dirà: *Vengano avanti gli uomini letterati e gli ignoranti se ne vadano lontano [...] Qui c'è posto solo per la letteratura.*¹⁰

L'epilogo prosegue sulla stessa tematica ed è affidato a uno studente che lamenta il fatto di non aver ricevuto un premio, le finali di alcune parole che egli pronuncia vengono echeggiate, creando, così, un momento di divertimento per gli astanti. All'elogio degli studi letterari segue, dunque, la lamentela dello studente negligente, timoroso di presentarsi al cospetto del genitore che tanti sacrifici ha fatto per mantenerlo agli studi. L'eco, che gli fa il verso, dice: *ora [...] ito [...] arare.*

Nella stesura delle tragedie gesuitiche molta importanza veniva affidata agli *Intermezzi*, un fenomeno teatrale non classificabile in un preciso modello, in quanto possibilmente intercambiabile per adattarlo alle esigenze specifiche del momento, e il più delle volte usato come momento e luogo per delle vere e proprie sperimentazioni scenografiche.

Solitamente gli *Intermezzi*, che inframmezzavano gli atti della tragedia, consistevano in brevi rappresentazioni, che svolgevano un unico tema diverso per argomento da quello della tragedia o con esso apparentato da un sottile legame. Loro peculiarità l'esibizione al loro interno di balletti, particolarmente gradita agli spettatori. Il balletto poteva avere un carattere semplicemente decorativo oppure essere parte integrante dell'azione che in essi si svolgeva.

Nel nostro caso, i due *Tramezzi*, in volgare, intercalati fra i tre atti della tragedia, non presentano alcun riferimento che possa ricondurci alla concreta possibilità che vi fossero contemplate delle danze. L'anonimo scrittore nella scelta del tema si è rivolto, ancora una volta, a episodi biblici, che si riallacciano in modo flebile al contenuto del testo, ma, al pari della storia principale, li ha rimaneggiati in modo molto personalizzato, privilegiando una loro specifica componente epidittica.

Il primo *Tramezzo*, tratto dal libro dell'*Esodo*, narra la rivolta del popolo ebraico contro Mosè, mentre il secondo *Tramezzo*, tratto dal primo libro dei *Re*, descrive il duello tra Davide e il gigante Golia. La scelta di questo episodio forse è da ricondurre alla volontà dell'autore di presentare il re David in tutta la sua forza e il suo coraggio, qualità che ben poco si evidenziano nella storia narrata nella tragedia. Tenui, come già detto, i legami dei due tramezzi col testo drammatico, rintracciabili

¹⁰ Vengano avanti gli uomini letterati e gli ignoranti se ne vadano lontano [...] Qui c'è posto solo per la letteratura, (trad. it. Gabriella Carrano):

probabilmente nel tema della ribellione, presente nel primo tramezzo, e in quello della sconfitta dell'usurpatore, motivo che ben si coglie nel secondo.

E' risaputo che l'antica tragedia gesuitica non rispettava sempre le tre famose unità aristoteliche, poiché i padri consideravano il dramma come un sogno in cui non ci si doveva meravigliare di vedere in poche ore eventi accaduti in un lungo arco di tempo,¹¹ mentre altra caratteristica costante era la presenza di un copioso numero di partecipanti, consuetudini queste che cambieranno soprattutto nel Settecento per l'influsso che su di essa ebbero le drammaturgie di Corneille, Racine e in seguito Voltaire. Così, il numero dei personaggi, un po' per volta, diminuì sensibilmente, l'azione diventò più semplice, e le tre unità vennero maggiormente rispettate.

Nel testo drammatico esaminato palese risulta la mancanza delle unità e il numero dei personaggi è notevole se si annovera anche quello dei cori e dei tramezzi, caratteristica questa che è un'altra chiara indicazione del carattere pedagogico di tale esercitazione, che doveva prevedere la partecipazione di tutti gli allievi alla messinscena.

Inoltre, l'opera studiata presenta scarsa originalità, in quanto l'autore nella scrittura procede per citazioni dai classici latini, ma l'analisi effettuata, si è rivelata, comunque, molto interessante, in quanto il testo rappresenta un vivo *exemplum del modus operandi* adottato dai padri gesuiti nei loro collegi.

È da considerare, fra l'altro, il peso non di poco conto dell'opera di questi religiosi nello sviluppo del teatro perché, sostenendo a gran forza l'utilità dell'azione teatrale nella formazione dei giovani, non solo hanno forgiato la personalità culturale di molti artisti, basti pensare che figlio dei loro insegnamenti è stato Carlo Goldoni, ma sono stati anche propulsori di uno straordinario sviluppo scenotecnico.

L'aver ridato vita a un piccolo tassello dell'immenso patrimonio gesuitico, ancora sconosciuto, custodito negli archivi delle nostre biblioteche, è stato per noi un modo per comprendere che l'antico può inabissarsi, essere sepolto o stipato per lungo tempo, ma poi ritorna, perché è là che affondano le radici della nostra storia, e della nostra cultura.

¹¹ FRANCESCO ZUCCARONE, *Il Leone Armeno*, a cura di R. Spirito, cit., pp. 13-18.