

SAVERIO STAGNOLI SALESIANO

DON BOSCO E IL TEATRO EDUCATIVO SALESIANO

Estratto dall'Eco degli Oratori (1967 - 1968)
MILANO, VIA S. ANTONIO, 5

Premessa:

Limiti e ragioni di una ricerca su Don Bosco e il teatro educativo salesiano

Il presente lavoro si propone uno scopo essenzialmente illustrativo. Abbiamo voluto condurre infatti una ricerca sui primordi dell'attività teatrale salesiana nell'ambito dell'Oratorio di Torino (capitolo III), sul suo sviluppo nel primo collegio (capitolo V) e sulla sua espansione: oltre la cerchia di tali ambienti (capitolo VII), annotando come Don Bosco sia praticamente intervenuto con la sua attività diretta anche scrivendo testi teatrali (capitolo IV) e dettando le norme di un piccolo regolamento (capitolo VI). Per questo si è riconosciuta la necessità, anche a rischio di ripetere cose note e di allargare soverchiamente il quadro, di una conveniente introduzione ambientativa che tracciasse alcuni lineamenti di storia del teatro educativo giovanile fino a metà dell'Ottocento (capitolo I) e presentasse in termini riassuntivi il sistema educativo di Don Bosco, nel cui clima il teatro salesiano è nato e tuttora si esprime (capitolo II). Così pure, in naturale rapporto con l'introduzione, son venute disponendosi le conclusioni valutative che vogliono sottolineare quanto di tradizione è confluito nell'attività del teatro educativo di Don Bosco (capitolo VIII) e quanto di nuovo e caratteristico esso propone alla storia e alla vita (capitolo IX).

Al di là di ogni altra occasione e di ogni altro motivo contingente ci ha spinto a questa ricerca la constatazione della mancanza assoluta di un lavoro organico e sufficientemente completo sull'argomento ⁽¹⁾ e insieme la speranza che dalla nostra documentazione possano prendere l'avvio altre indagini più approfondite e più valide interpretazioni. Ma ci ha determinato soprattutto, e incoraggiato, l'intima convinzione, in cui ci siamo gradualmente confermati, del profondo rapporto intercorrente fra teatro ed educazione, fra teatro giovanile ed educazione giovanile.

Se su un piano teorico di idee l'avvio più perentorio alla nostra trattazione ci è venuto da alcune pagine del prof. Mario Apollonio sul teatro ⁽²⁾ e di alcuni studiosi salesiani per la pedagogia ⁽³⁾, la conferma pratica dell'azione di Don Bosco per un teatro educativo ci ha soccorso assidua e convincente.

Quando infatti si intende l'educazione come «il momento dell'incontro funzionale e intenzionale della natura dinamica del soggetto con gli influssi informativi dell'ambiente nel vivo dell'esperienza vissuta» ⁽⁴⁾ allo scopo di creare nello educando «la capacità abituale dell'agire moralmente retto» ⁽⁵⁾ e quando, d'altra parte, si ritenga come «essenziale al teatro il trasmettersi della proposta che un invisibile autore, di una immagine teatrale, mito o mimo che sia, fa ad un pubblico concretamente raccolto a riceverla, per mezzo di artisti che l'impersonano» ⁽⁶⁾, vengono fissate le basi più valide per poter parlare di teatro educativo giovanile in senso completo e sostanziale.

Di qui anche, per conseguenza, la possibilità di parlare di teatro educativo salesiano, di un teatro giovanile cioè che, sorto a metà dell'Ottocento nel primo ambiente educativo salesiano con l'opera direttamente determinante di Don Bosco, si intona con i principi fondamentali del suo sistema e ha nei suoi istituti educativi, dove si raccoglie un determinato pubblico giovanile, le maggiori possibilità di espressione.

(1) Nel corso delle nostre ricerche abbiamo incontrato, su questo tema, qualche articolo di periodico e alcune brevi accenni in opere di indole diversa; essi verranno sempre da noi citati.

(2) Intendiamo riferirci soprattutto alle pagine dell'Avvertenza introduttiva della Storia del Teatro Italiano (Firenze, 1938 sgg.) e a quelle di Storia dottrina prassi del coro (Brescia, 1956) e della voce Teatro in «Encicl. Cattolica», vol. XI (Città del Vaticano, 1953).

(3) Citeremo nel corso del nostro lavoro gli scritti di alcuni docenti del Pontificio Ateneo Salesiano (P.A.S.) fra i quali P. Braido, P. Gianola, M. Simoncelli, L. Calonghi.

(4) P. Gianola, Esperienza giovanile e educazione, prefazione a Educazione cinematografica in «Orientamenti pedagogici», rivista internazionale di scienze dell'educazione, Roma-Torino, 1960 n. 1, p. 6.

(5) P. Braido, Principi di filosofia dell'educazione, in «Educare», sommario di scienze pedagogiche, Roma, 1955. p. 36.

(6) M. Apollonio, art. Teatro in «. Encicl. Cattolica», cit., col 1819.

PARTE PRIMA - L'AMBIENTAZIONE

Capitolo I

LINEAMENTI DI STORIA DEL TEATRO EDUCATIVO GIOVANILE IN ITALIA FINO A DON BOSCO

1. Medioevo e Umanesimo: la tradizione remota del teatro educativo giovanile.
2. Rinascimento ed Età barocca: il teatro accademico-scolastico e quello filippino.
3. Il teatro dei Gesuiti e la « Ratio Studiorum ».
4. Il primo Romanticismo e la tradizione del teatro educativo giovanile.

CAPITOLO I

LINEAMENTI DI STORIA DEL TEATRO EDUCATIVO GIOVANILE IN ITALIA FINO A DON BOSCO

Il teatro Salesiano si inserisce in una solida tradizione di teatro educativo dalla quale trae motivi e spunti e alla quale porta un suo contributo sul piano teorico delle riflessioni e quello pratico delle realizzazioni sia attraverso la voce di Don Bosco autore e codificatore, sia attraverso quella delle sue istituzioni.

In sede d'ambientazione non possiamo quindi tralasciare di accostare l'argomento non solo perchè, dato il «fondamentale carattere pratico e attivistico della mentalità di Don Bosco educatore»⁽¹⁾, è proprio sul piano pratico dei contatti concreti che il Santo ha colto nel passato, come dimostreremo in seguito, vari elementi utili per la fondazione del suo teatro educativo giovanile, ma anche e soprattutto perchè egli, intuitivamente spesso, ha elaborato e fatta sua la tradizione perenne del teatro educativo cristiano.

Resta così giustificato, per questo secondo motivo, il primo paragrafo del presente capitolo sulla tradizione più antica del teatro educativo, mentre più evidente ancora risulta la giustificazione dei paragrafi che dedicheremo particolarmente allo studio del teatro dei Gesuiti, e di quello proprio delle istituzioni educative dell'Ottocento.

Non ci proponiamo una narrazione completa di una vicenda storica che, assiduamente approfondita ci porterebbe troppo oltre i limiti fissati al nostro lavoro.

Una storia del teatro educativo giovanile - inteso, tale teatro, nell'accezione illustrata in sede di premessa, e, tale storia, come narrazione del lento formarsi di un linguaggio drammaturgico proprio del coro attivo e responsabile dei giovani - non può certo essere svolta da noi, ora, in modo esauriente e completo e forse neppure delineata in maniera sufficiente; a quanto ci risulta anzi, nessuno l'ha fatto finora⁽²⁾. Infatti noi crediamo che a tracciare questa storia particolare si richieda una profonda conoscenza della storia generale del teatro (e di quello popolare e religioso in particolare che si ricollegano al giovanile propriamente detto) e una conoscenza parimenti approfondita della storia della pedagogia e dell'educazione intesa la prima come «storia della maturazione della riflessione umana intorno all'educazione» e la seconda parallelamente come «storia delle istituzioni e attuazioni educative». Fra la constatazione del poco che è stato fatto e del molto che si dovrebbe fare disponiamo alcune brevi osservazioni che speriamo sufficienti al nostro scopo.

(1) P. Braido, *Il sistema preventivo di Don Bosco*, Torino, 1955, p. 28.

(2) Ci pare che abbiano sfiorato solo marginalmente il problema coloro che si sono posti o sul piano della cronaca dello spettacolo scenico per ragazzi o su quello particolare dei testi per fanciulli o della storia del teatro esclusivamente scolastico. Cfr., per es., M. Signorelli, *Il teatro nella educazione dei giovani*, nel vol. *Il bambino e il teatro*, Bologna, 1957, pp. 7-26; C. Calò, *Il teatro e l'educazione del ragazzo*, in "Problemi dello spettacolo scenico per ragazzi", Firenze, 1955, pp. 13-23; G. Bitelli, *Il teatro dei ragazzi alla fine dell'Ottocento e all'inizio del Novecento*, pure in "Problemi", cito pp. 24-34; così anche Fanciulli sulla scena, in "Enciclopedia dello spettacolo", vol. V, 1958, coll. 3-10.

(3) M. Simoncelli, *Lineamenti di storia della Pedagogia*, in "Educare", cit., Roma, 1959, p. 81.

1 - Medio Evo e Umanesimo: la tradizione remota del teatro educativo giovanile.

Il teatro educativo giovanile appartiene alla storia dei tempi nuovi. Le sue necessarie premesse tuttavia possono forse essere colte, remotamente, nel mondo greco-romano proprio attraverso la notizia di certe forme teatrali e parateatrali di celebrazioni religiose e cittadine, aperte pure a una corale partecipazione giovanile. Ma questo può essere affermato solo per via di induzione, soprattutto in margine a considerazioni di teoria o di storia dell'educazione in riferimento a pochi accenni di documenti diversi ⁽¹⁾.

Analoghi aspetti teorici e pratici presenta la storia della Civiltà Romana se si pensa al motivo ispiratore dell'azione educativa ordinata a quella "humanitas" di cui l'ideale dell'orator ciceroniano e quintiliano è il riassunto più concreto e tipico.

Invece la premessa diretta e immediata del primo vero teatro educativo giovanile sta proprio nella drammaturgia medioevale che "attenta alle forme di collaborazione religiosa, e incapace di riassumere in unità di sistema le opposte proposizioni frammentarie dei mimi" ⁽²⁾ chiama il teatro ad una meditazione di tema religioso, quindi in sostanza alla sua primaria funzione essenzialmente educativa. Dalla Liturgia della Chiesa infatti, intesa come "un poema unitario che ha un limite superiore, carismatico, ed un limite inferiore teatrico" ⁽³⁾ prende l'avvio la drammaturgia del Medio Evo e ad essa costantemente e totalmente si riferisce: più valida nel cammino che va dal dramma liturgico (che «appare veramente l'universale teatro della comunità romano-cattolica dell'alto M.E.») ⁽⁴⁾ al teatro dei laudesi («intento a definire il sentimento operoso della riunione confraternale») ⁽⁵⁾ nello spirito nuovo di una religiosità laica desiderosa di una partecipazione più diretta e più intima alla vita della fede), più dispersiva e invadente quando scende nelle forme essenzialmente illustrative e spesso macchinose dei «Misteri» del teatro francese e delle «Sacre Rappresentazioni» del teatro regionale italiano, che fra incertezze e ripetizioni, testimonia l'interno e concorde mutamento degli spiriti verso l'evasione spettacolare e la distrazione disimpegnata.

Ora a noi sembra che proprio in questo teatro religioso medioevale, vario e unitario insieme, si debba trovare la prima indicazione per ricostruire una storia del teatro educativo giovanile; e questo diciamo non perchè sia possibile dimostrare come a tali forme di teatro medioevale di fatto talvolta prendano parte fanciulli, ragazzi e giovani come spettatori e anche come attori ⁽⁶⁾, ma soprattutto, perchè l'ispirazione fondamentale di tale drammaturgia religiosa è naturalmente ordinata all'edificazione e quindi propriamente all'educazione del giovane. S'aggiunga poi il tono "popolare" con cui sviluppa i suoi temi in una attenta preoccupazione didascalico-pedagogica (non si può dimenticare la connessione popolo-ragazzo di decisiva importanza ⁽⁷⁾; e infine si noti come anche certe strutture e forme espressive (si pensi alla drammaturgia corale della lauda e, in connessione, alla vita del gruppo che la giustifica, alla «vita di sodalizio, con le sue regole a feste, sotto la guida di assistenti ecclesiastici») ⁽⁸⁾ si ricolleghino allo spirito proprio di un teatro educativo giovanile.

Tale teatro sorge proprio in questo clima e percorrendo questa via. La conferma dei fatti subito ci soccorre se pensiamo che «già nella prima metà del Quattrocento numerose erano le istituzioni religiose, come le confraternite, che raccoglievano i fanciulli in compagnie di "pietà e devozione" per perfezionarli nella pratica del recitare e istruirli nei principi cristiani. Di tali compagnie se ne contavano molte a Firenze dove fioriva la sacra rappresentazione i cui attori erano di massima fanciulli ⁽⁹⁾. Si ricordano quelle di S. Francesco, di S. Bastiano o del «Fraccione», di S. Jacopo o del «Nicchio», di S. Alberto, di S. Nicolò o del «Ceppo», della Purificazione o di S. Marco, dell'Arcangelo Raffaele o «della Scala», dell'Agnese, dell'Orciuolo, del Pippione, di S. Giorgio, di S. Giovanni Evangelista o dell'Aquila (e proprio per gli "Aquilini", fra i quali erano i suoi figlioli, il Magnifico Lorenzo dei Medici scrisse la «Rappresentazione di San Giovanni e Paolo»). Erano composte di fanciulli e di giovani fino ai ventiquattro anni e trattandosi già di incipienti oratori e di scuole, approvati e guidati dai loro superiori, i giovanetti recitavano alla presenza di amici coetanei soprattutto, ma anche di familiari «a edificazione propria ed altrui»; le «annunciazioni» e le «licenze», delle Sacre Rappresentazioni che ci sono state conservate lo sottolineano, infatti, con molta frequenza.

Proponendo quindi una interpretazione a questi fatti così evidenti e così notevoli, a noi pare di poter affermare che proprio in questo tipo di teatro quattrocentesco può essere indicata la prima vera forma di teatro educativo giovanile, autentico teatro di giovani per i giovani che nella sua duplice disponibilità mistica e mimica riassume validamente gli acquisti vitali e le molteplici esperienze del Medio Evo e ci induce alle evasioni e ai rinnovamenti delle età successive.

Ma ad una conveniente comprensione di questo primo teatro educativo giovanile del Quattrocento gioverà senz'altro anche un'altra indicazione d'importanza decisiva, quella del fatto specifico dell'Umanesimo che, proprio nello spirito di un determinato atteggiamento culturale caratteristico ed inconfondibile, fonda nuovi criteri pedago-

gici, ispiratori di una più ponderata azione in rapporto alla formazione completa ed armonica dell'educando. Pur nei suoi limiti (quali il fondamentale di stabilire ambiziosamente a meta dell'insegnamento, su base essenzialmente classica, una formazione enciclopedica, e gli altri connessi, di una evidente tonalità aristocratica assegnata alla azione pedagogica e di una minaccia di puro formalismo letterario, insito nell'azione delle scuole e nei maestri educatori) la pedagogia umanistica porta più viva e concreta l'attenzione nel fanciullo e quindi, per riflesso, anche su quei mezzi che si giudicano più adatti e più validi alla tecnica dell'insegnare e dell'apprendere e all'accostamento e allo studio dei testi classici. Di qui l'affermazione nella scuola ("humanitatis officina") di nuove forme che giungono, attraverso la declamazione, anche ad un teatro di scuola, inteso anche come svago scolastico, caro ai teorici della pedagogia umanistica e ai maestri educatori del tempo (da Paolo Vergerio al Guarino Veronese e a Pomponio Leto⁽¹⁰⁾). Nasce la consuetudine di recitare le commedie latine, consuetudine che largamente si diffonderà nell'ultima parte del Quattrocento per opera di giovani attori dilettanti, soprattutto nelle università che diventano il luogo dove naturalmente queste invenzioni e queste rappresentazioni si dispongono «facendo sì che la loro consuetudine si prolunghi nel tempo e nello spazio».⁽¹¹⁾

Oltre il Cinquecento rifiorirà nel teatro di Collegio, particolarmente quello dei Gesuiti, lungo i secoli dell'età barocca.

E' evidente quindi che anche quel teatro che potrà poi essere catalogato come «umanistico-scolastico» si richiama al Quattrocento e si giustifica nell'ambito di una determinata cultura che muove proprio da quell'età. Con la sua singolare e ricca vitalità che si manifesta anche nella evidente tendenza a dar conferma scenica a tutte le sue esperienze, il Quattrocento ci sembra veramente il secolo che meglio riassume nei suoi termini di spazio la prima epoca del teatro educativo giovanile.

Nel mondo curioso e multanime dell'età quattrocentesca, che giudichiamo confuso e agitato perchè dispersivo e dalle contraddittorie parvenze, poteva ottenere possibilità di vita e conferma di vitalità la meno presuntuosa delle voci del dilettantismo presuntuoso del tempo: il teatro giovanile.

A noi anzi sembra che proprio anche attraverso le voci dei suoi giovani, coralmemente raccolti a celebrare la loro fede nella leggenda edificante o a ripercorrere la storia e la civiltà nei versi latini, il Quattrocento ci presenti quanto di meglio trasmetterà alle età successive.

(1) Nello spirito proprio della «paideia greca, Platone, nelle 'Leggi' dice che «tutti i bambini subito dopo i tre anni e fino a quando non siano giunti all'età di intervenire alle guerre dovranno partecipare a determinate processioni e preghiere pubbliche danzando e marciando ora più veloci ora più lenti». Per questo devono essere iniziati al canto e alla danza: «la musica per la serenità dell'anima» e «la danza... che rappresenta con la mimica le parole della poesia, strumento di sentimenti elevati e civili. Platone, Dialoghi; vol. VII, Le Leggi, a cura di Attilio Zadro. Bari, 1962. pp. 206-207. Del resto è certa la partecipazione di cori di fanciulli nelle «Grandi Dionisie» e nelle cerimonie misteriche. (Cfr. «Enciclopedia dello Spettacolo», loc. cit. col. 3).

(2) M. Apollonio, Storia del Teatro, cit., I, pp. 7-8.

(3) M. Apollonio, art. Teatro, in «Enciclopedia Cattolica», vol. XI, col. 1831.

(4) M. Apollonio, Storia del Teatro, cit., I, p. 47.

(5) M. Apollonio, Storia della Letteratura Italiana, Brescia, 1954, pp. 212-213.

(6) M. Signorelli in Il bambino e il teatro, cit., afferma: «Nel M.E. il teatro in tutte le sue forme, attira le folle, alle quali come è facile constatare da documenti figurativi, si mischiano come spettatori anche i bambini. Siamo certi poi che fanciulli partecipano anche come attori alle numerose figurazioni, necessarie per le fastose messe in scena. Esistono documenti di tal periodo che attestano la partecipazione di fanciulli e di fanciulle a spettacoli teatrali», (p. 9). Così nella «Enciclopedia dello Spettacolo» alla voce cit., col. 3 «I primi attori nella rappresentazione dei drammi sorti dalla Liturgia furono i ragazzi del coro: ad essi erano riservate anzitutto le parti di angeli... Durante tutto il M.E. i fanciulli erano, usati specie per rappresentare le «infanzie» dei personaggi... Scarse le testimonianze sulla partecipazione dei fanciulli a spettacoli profani...»

(7) Cfr. L. Santucci, Letteratura infantile, 2. ediz. Firenze, 1950, pp. 34 e 162.

(8) Cfr. M. Apollonio, art. Teatro in «Enciclopedia Cattolica» XI, col. 1833.

(9) «Enciclopedia dello Spettacolo», voce cit., col. 3.

(10) Di P. Paolo Vergerio è il caratteristico e festevole «Paulus - comoedia ad juvenum mores corrigendos». Cfr. M. Apollonio, Storia del Teatro, cit. I, p. 253) e a Pomponio Leto si può far risalire «la più antica filodrammatica del Rinascimento... che agiva nel Palazzo della Cancelleria a Roma» (A.G. Bragaglia, Piccola storia di dilettanti, relazione al Congresso di Bologna, in «Filodrammatica» 1947, n. 12, p. 2).

(11) M. Apollonio, Storia del Teatro, cit. p. 225, cfr. Enciclopedia Cattolica, loc. cit., XI, col. 1837.

2 - Rinascimento ed Età barocca: il teatro accademico-scolastico e quello dell'Oratorio filippino.

Un secondo tempo si apre con la crisi della cultura umanistica. Nel clima di una poetica che affiderà prevalentemente all'arte il territorio del meraviglioso, quasi scisso dalle celebrazioni razionali e morali ⁽¹⁾, il teatro, accanto alla corte e all'accademia, diventa la forma d'incontro più celebrata e più significativa. Le sue forme infatti che "dal Cinquecento si svolgono nella pienezza della cultura teatrale del Seicento e che nel Settecento si cristallizzano o si rifrangono" ⁽²⁾, accompagnano tutta la storia dei tre secoli; anche in Italia dove la decadenza politica trova schermo nella prevalenza delle attività artistiche e della cultura, esse denotano (presso di noi, non già presso le nazioni atlantiche) da prima lo sforzo di coordinare in sistema stabile e su canoni presuntuosi di classicità ordinata e coerente, la precedente e vitale tradizione d'arte rappresentativa, ma poi si adagiano nel celebrare l'evasione dello spirito e del senso nell'avventura mimica e musicale ed infine si trovano stabilizzate in un'unica generale consuetudine: quella del profano. ⁽³⁾

Anche il teatro dei giovani, nell'arco dei tre secoli, si richiamerà sostanzialmente e costantemente allo stesso cammino; perfino quando si proporrà di muovere in altra direzione, si ritroverà quasi sempre a percorrere la stessa strada, talvolta perfino riassorbito nel moto di quelle forme da prima respinte volentiersamente.

E ciò può avere valore d'ampia premessa che predisponga attraverso l'analisi delle occasioni, un utile sostare sulla drammaturgia nell'educazione durante l'età barocca. Ma noi, ponendoci di fronte al Cinquecento che apre questa "teatralissima età", non possiamo non notare subito, per il nostro argomento, un fatto di evidente importanza; quello dell'accresciuto convergere di interessi sul fanciullo. Certamente questo si inquadra negli sviluppi delle prospettive pedagogiche che dall'umanesimo rinascimentale muovono all'età successiva, in parte come reazione e in parte come continuazione e potenziamento di certe sue istanze.

Infatti, mentre la "humanitas" classica e rinascimentale proiettava nell'opera educativa l'ideale di perfezione propria dell'uomo adulto imponendole quella data caratteristica che si potrebbe dire di "adulterio", ora ci si avvia, per quanto lentamente, a una sempre maggiore adeguatezza e rispondenza alla psicologia del fanciullo sia nei criteri pedagogici che nei metodi didattici, cioè a una "pedagogia del fanciullo" ⁽⁴⁾.

Per conseguenza, in questa età che ama dimostrarsi in tutto ordinata e coerente più che avventurosamente e coraggiosamente inventiva, ecco sul piano delle istituzioni educative e nello spirito della Riforma Cattolica, l'attività dei Gesuiti, (la Compagnia di Gesù è la realizzazione più stabile e consistente dell'educazione umanistica), degli Scolopi, dei Filippini, e delle altre Congregazioni contemporanee dedite all'educazione cristiana e all'istruzione della gioventù: ecco, procedendo per cenni, le istituzioni ispirate al realismo empiristico (Comenius) e al disciplinarismo pedagogico (Oratoriani e Forterealisti), ecco infine l'opera dei Fratelli delle Scuole Cristiane alle soglie di una nuova età della storia della pedagogia.

Non sembri divagazione la nostra. Quanto siamo andati ora dicendo ci serve subito a sceverare ciò che in questi tre secoli è vero teatro educativo giovanile, da quello che, pur essendo in relazione coi giovani (quali attori, per esempio) non è affatto educativo. A noi pare di poter racchiudere in questo gruppo quel tipo di teatro che si potrebbe richiamare all'idea del "ragazzo-prodigio", caro tanto alla mentalità ingenua dello svagato Cinquecento quanto alla presuntuosa pedagogia illuministica desiderosa che le disposizioni del fanciullo si manifestassero il più possibile, o a quella, in parte connessa, del grazioso e bamboccesco che il manierato Settecento cortigiano con sussiego barocco amava contemplare sulle scene e nella vita. Alludiamo, procedendo per estremi, tanto all'episodio accennato dal Castiglione a Lodovico Canossa in una lettera del 1513 da Urbino ("Io non dico... nè come una delle commedie fosse composta da un fanciullo, recitata da fanciulli, che forse fecero vergogna agli provetti; e certissimo recitarono miracolosamente; e fu purtroppo nuova cosa vedere vecchietti lunghi un palmo servare quella gravità, quelli gesti così severi, parassiti, e ciò che fece mai Menandro..." ⁽⁵⁾, quanto all'affermarsi del primo professionismo degli attori fanciulli (l'origine del fenomeno risale al 1662 con la "Spinetta miracolosa" di J. B. Rassin, che diede l'avvio alle affermazioni dei «petits comédiens Dauphins»). Per circa due secoli la moda di questo "teatro in miniatura" si mantenne viva particolarmente in Francia ⁽⁶⁾: ci si muove, in tutti i casi, nell'ambito di un teatro ineducativo sotto tutti gli aspetti: teatro, quindi dimostrativo della decadenza di un costume che, nel migliore dei casi, giungeva a suggerire agli adulti una commozione di maniera per il fatto d'udire sentenze morali pronunciate dalle «labbra degli innocenti».

Il vero teatro giovanile di questa età è invece intimamente legato alle istituzioni educative del tempo. In esse si conserva, circoscritta nello spazio e nel tempo, ma pur sempre valida, la tradizione di un teatro umanistico e di un teatro sacro, che l'epoca non sa conservare ufficialmente; anzi si tenta più esplicitamente che altrove, nell'ambi-

to dell'azione della Controriforma, la coraggiosa fusione di classicità e di cristianesimo; tali istituzioni si stabiliscono quindi come ideale ponte di unione con la reviviscenza del teatro, dell'età romantica.

A documentare l'asserzione goveranno alcune indicazioni generalissime su alcune forme di teatro giovanile nelle istituzioni educative che si affermano in pieno '500. Alcune di esse possono servire da paragrafo: le altre si richiamano direttamente o indirettamente a quelle, e a noi basterà farne un accenno.

Primo va posto senz'altro il teatro dell'Oratorio anche perchè l'opera del fiorentino S. Filippo Neri, che da una parte prolunga la tradizione del teatro sacro medioevale e dall'altra dà l'avvio a tante esperienze musicali e sceniche delle età successive, sembra anche sotto questo aspetto la più importante. E' noto come il Santo, sempre pervaso da uno straordinario giovanile fervore d'opere nello spirito della rinnovata disciplina religiosa e liturgica della Controriforma, instaurasse nell'oratorio di S. Maria in Vallicella, l'uso di far precedere e seguire i sermoni suoi o di altri, da laudi cantate o da sacre rappresentazioni. Dal nome del luogo dove si eseguivano venivano chiamati sia «oratori» che «drammi sacri per la musica» e gli esecutori «oratoriani». «I giovani vi erano attori o cantori e sempre vi ebbero la maggior parte⁽⁷⁾»; il valido contributo dei migliori musicisti del tempo - dall'Animuccia, fiorentino come Filippo e il primo dei compositori dell'Oratorio, al grande Palestrina che «nel colmo della sua gloria (1571) prese l'ufficio di maestro di cappella»⁽⁸⁾, dal Padre Soto, attento e fedele nel raccogliere i libri di laudi, all'Ancina, all'Isorelli, all'Anerio - favorì certo la vasta e pronta accoglienza della nuova forma.

In margine a questi fatti, che naturalmente dovrebbero essere analizzati in modo più ampio, non può sfuggire una fondamentale considerazione: l'oratorio «nasce proprio con intento educativo e formativo altamente spirituale... nasce come opera giovanile, dei giovani e per i giovani, con limpida finalità pastorale».⁽⁹⁾ Le preoccupazioni educative del grande santo dei giovani, sempre sorretto da quel suo caldo ottimismo che concretamente vedeva e sapeva indicare al suo tempo la possibilità della pace col servire Dio in letizia, non sostano che occasionalmente sulle dispersive e svagate forme teatrali di un'età da rinnovare: muovendo da esse risalgono a ritroso fino a riconquistare i motivi vitali della lauda.

Così, per opera del Santo «l'eredità fiorentina della Sacra Rappresentazione, rivissuta nelle sue intenzioni più edificanti, e appunto per ciò spogliata degli elementi spettacolosi, si incontra con l'alta ispirazione della nuova musica. Il teatro dell'Oratorio, che fu l'ultima e degna e definitiva prova del dramma liturgico, modernamente inteso... è nello stesso tempo la prova dell'attualità del sentimento religioso anche fuori della rinnovata disciplina liturgica della Controriforma e una opera di alta persuasione spirituale»⁽¹⁰⁾.

Col passare del tempo e in rapporto anche all'espansione dell'attività della Congregazione fondata da S. Filippo, si fa sempre più ampia la diffusione nel mondo cattolico del teatro dell'oratorio⁽¹¹⁾. Col tempo si elaborano le forme, e si tentano vie nuove nell'arricchimento proposte da nomi famosi⁽¹²⁾ tuttavia esso sa pure, umilmente ma attivamente, disperdersi verso le più minute realizzazioni nelle quali più spesso sopravvive lo spirito che l'ha animato alle origini. Così la sua opera si mantiene fattiva in una tradizione mai venuta meno neppure nella età contemporanea.

Proponendosi i medesimi fini educativi e muovendo dalle stesse coordinate di tempo e di luogo sta, accanto al «teatro dell'oratorio», il «teatro del collegio». E' questo un teatro che più direttamente si richiama alla scuola e che naturalmente fiorisce presso le istituzioni educative che, fra il 1500 e il 1700, si andarono moltiplicando, facendosi paladino della tradizione umanistica da conservare. Diventa impossibile seguire in tutti i suoi aspetti un simile attivissimo teatro giovanile. Potremmo tuttavia accennare, a mo' di esempio, al teatro fiorito presso i Barnabiti⁽¹³⁾ e gli Scolopi⁽¹⁴⁾; così pure a quello caratteristico didattico-scolastico di altri ambienti educativi⁽¹⁵⁾.

Scuola e moralità: i motivi si ripetono. Sono motivi propri di ogni istituzione educativa, sono quelli che si fanno dominanti nel teatro dei Gesuiti, che certo ha preceduto gli altri nel tempo e nelle esperienze - e i riferimenti espliciti o impliciti sono frequentatissimi - e che del resto sembra fra tutti il più significativo.

A tale teatro dedicheremo ora le nostre attenzioni in modo particolare. Del resto gli infussi esercitati da tale teatro su quello di Don Bosco ci sembrano diretti e determinanti.

(1) M. Apollonio, *Storia della Letteratura*, cit. p. 200

(2) M. Apollonio, *Storia, dottrina, prassi del Coro*, cit. p. 74.

(3) Cfr. M. Apollonio, *opere cit. passim*.

(4) Cfr. M. Simoncelli, *op. cit.* p. 124.

(5) Lettere di Conte B. Castiglione, *Padova, 1767-71*, I, p. 156 sgg. *La rappresentazione ebbe luogo il 6 febb. 1513; il fanciullo che compose la commedia fu Guidobaldo Ruggeri* (Cfr. M. Apollonio, *Storia del Teatro*, cit. I, p. 15-21).

- (6) "Enciclopedia dello'Spettacolo", *loc. cit.*, col. 4. *Il teatro dei fanciulli divenne più tardi popolare anche in Germania; lo fu meno in Italia dove, nella commedia dell'arte, non si affidarono a fanciulli veri e propri personaggi; essi solo facevano codazzo alle maschere più popolari.*
- (7) G. Calò, *art. cit.*, p. 15 e M. Signorelli, *op. cit.* p. 11. *Sul termine «Oratorio» sono utili le indicazioni chiarificatrici di D. Alaleone, «Studi sulla storia dell'oratorio musicale in Italia», Torino, 1908. Capecelatro, op. cit. II, 25; Enc. Catt. IX, col. 1990.*
- (8) A. Capecelatro, *La vita di S. Filippo Neri, 2^a ediz., Milano, 1884, vol. II, p. 210.*
- (9) G. Lercaro, *La funzione dei teatri giovanili nell'opera di formazione cristiana, lezione svolta da S. Em. in occasione della «Tre giorni teatrale» indetta a Bologna a cura della GIAC il 30-31 ott. 1^o nov. 1954, in «Teatro dei Giovani», 1955, n. 1 p. 6.*
- (10) M. Apollonio, *Storia del Teatro, cit. I, p. II, p. 355.*
- (11) *Come risulta dai documenti (Cfr. Capecelatro, op. cit., II, sez. documenti, pp. 707-710) fin dal sec. XVI e nei primi anni del successivo si raggiungono numerosissime città in Italia e anche all'estero. Ovunque è testimoniata una attività analoga a quella che si svolgeva alla Vallicella. Sia sufficiente portare l'esempio dell'Oratorio di Brescia (fondato nel 1598 per tramite del Ven. Alessandro Luzzago) dove nel 1623 nei "convegni che imitavano" l'organizzazione dell'oratorio romano della Vallicella, dopo una conferenza e discorso di argomento religioso o morale, si eseguiva della buona musica vocale e strumentale, madrigali, mottetti, canzoni, villanelle, trio di violini, viole e violoni che a Brescia si fabbricavano da artefici insigni come Gaspare da Salò e i Maggini e si suonavano da artisti di primo ordine ricercati nelle corti di tutta Europa» (P. Guerrini, *La Congregazione dei Padri della Pace. Brescia, 1933, p. 205; in «Memorie storiche delle Diocesi di Brescia», serie IV, Monografie di storia Bresciana, IX).**
- (12) *Gli innumerevoli nomi che si potrebbero ricordare, vanno da G. Carissimi a J. S. Bach, da G.B. Pergolesi a G.P. Handel, da P. Perosi, a L. Refice.*
- (13) *La Congregazione dei Chierici Regolari di S. Paolo (Barnabiti) fondata da S. Antonio Maria Zaccaria (1502-1539) a Milano, si rese subito benemerita nell'educazione cristiana e nell'istruzione della gioventù. Interessante è pure la sua tradizione teatrale.*
- (14) *La Congregazione dei Chierici Regolari poveri della Madre di Dio delle Scuole Pie (Scolopi), fu fondata nel 1617 a Roma da S. Giuseppe Calasanzio (1558-1648), l'apostolo e' il più efficace iniziatore dell'opera dell'istruzione popolare.*
- (15) *Ricordiamo, per esempio, quello di Comenius. Di lui si ricordano non solo le due azioni sceniche per ragazzi (il Diogenes Cynicus redivivus e l'Abrahamus Patriarca) ma anche la Schola Ludus del 1654. Cfr. C. Calò, art. cit., p. 14.*

3 - Il teatro dei Gesuiti e la «Ratio Studiorum».

Per gli Istituti educativi diretti dai Gesuiti, il valore, le forme, lo scopo e l'ambito del teatro sono indicati e definiti dalla «Ratio Studiorum»⁽¹⁾ ispirata ai principi pedagogici di S. Ignazio (quali si possono dedurre dagli esercizi Spirituali e dalle Costituzioni)⁽²⁾. Essa ne parla esplicitamente, collocando le sue molteplici manifestazioni (dispute, declamazioni, saggi, azioni sceniche, tragedie, commedie) fra le «esercitazioni» scolastiche e quindi con chiaro scopo didattico⁽³⁾. I Gesuiti fecero quindi, del teatro, una palestra di esercitazioni letterarie a profitto dell'educazione morale, religiosa e civile degli allievi⁽⁴⁾; e anche se talvolta il teatro valicò l'ambito scolastico così da svilupparsi eccessivamente e in modo autonomo fino a manifestazioni ben lontane dal fine proposto e dalla logica impostazione datagli dalla lettera e dalla tradizione regolare, il principio didattico non resta invalidato.

Essendo quindi la Ratio un regolamento degli studi (primieramente e principalmente per i giovani religiosi della Compagnia e secondariamente per gli studenti esterni) ogni forma che potremmo dire teatrale vi trova posto in uno stretto legame con la scuola. Ecco infatti che spetta al Prefetto degli studi la revisione e l'approvazione di quanto si intende recitare in pubblico, a casa o fuori⁽⁵⁾; e il Prefetto degli studi inferiori, d'accordo col diretto superiore⁽⁶⁾, deve aver cura delle «declamazioni mensili tenute pubblicamente nell'aula»⁽⁷⁾ delle «prelezioni, delle dispute»⁽⁸⁾ e dei saggi pubblici⁽⁹⁾ fra i quali importante quello annuale da tenersi per la pubblica distribuzione dei premi⁽¹⁰⁾. Ecco quindi regole particolari che raccomandano, nell'Accademia, l'esercitazione della «declamazione di passi presi da oratori e da poeti» e fatto in modo che gli accademici «seguano le osservazioni degli altri sulla voce, gesti e tutta l'azione» e quella della «recitazione di epistole, descrizioni, narrazioni, orazioni o poesie composte di proprio pugno»⁽¹¹⁾, oppure consigliano, in occasione di determinate feste a carattere scolastico o parascolastico, la recitazione di opportuni «dialoghi o altri simili esercizi in guisa da evitare la noia delle troppo lunghe tornate»⁽¹²⁾.

Finalmente in rapporto alle azioni sceniche propriamente dette, ecco le disposizioni stabilite per il Rettore: «Tragediarum et Comoediarum quae non nisi Latinas, ac rarissimas esse oportet, argumentus sacrus sit ac pius: neque quidquam actibus interponatur quod non Latinum sit ac decorum; nec persona ulla muliebris vel habitus introducatur»⁽¹³⁾; inoltre egli... «abbia grande cura che gli alunni non abbiano a scapitare nella disciplina e nello studio nel tempo in cui si preparano a tali cose»⁽¹⁴⁾. Mettendo poi in relazione tali affermazioni anche con la regola del Superiore Provinciale che riguarda lo stesso argomento⁽¹⁵⁾ si può delineare un regolamento minimo per il teatro educativo che si organizzi armoniosamente in un sistema di istruzione propriamente intellettuale, apportando un contributo decisivo per l'educazione dell'immaginazione direttamente, e, indirettamente, per quella religiosa e morale.

«Certamente i Gesuiti non hanno inventato il teatro scolastico, ma essi lo hanno risanato e l'hanno elevato all'altezza di una istituzione pedagogica»⁽¹⁶⁾ per cui si può affermare che è tale la sua importanza nel loro sistema educativo che - ed è questo il pensiero di André Schimberg - nella scena si può vedere come un prolungamento della classe e della cappella⁽¹⁷⁾.

Tuttavia la fondamentale impostazione data al teatro nei collegi dei Gesuiti è essenzialmente scolastica: lo si rileva sia nel considerare le disposizioni della Ratio che ricollega le rappresentazioni sceniche direttamente alle esercitazioni scolastiche delle declamazioni e simili⁽¹⁸⁾, sia nell'analizzare, anche solo brevemente i motivi per cui tale teatro debba essere favorito: alcuni già annotati con acutezza da Bacone nel suo «De dignitate et augmento scientiarum»⁽¹⁹⁾ e altri poi accuratamente elencati dal Gesuita C. Pontano, nel 1641 in un suo libro di dialoghi per le classi di grammatica⁽²⁰⁾.

Raccogliendo ormai quanto siamo andati diffusamente esponendo ci pare quindi di poter affermare che il teatro dei Gesuiti, in linea di principio, sia principalmente un teatro scolastico, e quindi anche, ma subordinatamente, edificante. Tuttavia, scendendo sul piano pratico delle realizzazioni che anche la cronaca dei Collegi documenta assiduamente lungo questi teatralissimi secoli, si nota subito e chiaramente che il rigore delle indicazioni contenute nella Ratio, cedono spesso a criteri di opportunità. Eredità storiche, compiti sociali, motivi polemici, convenienze utili, fanno sì che il teatro dei Gesuiti, accolga disposto, «in ogni paese, la abitudine di adeguarsi alla cultura teatrale nazionale» (e quindi di accettarne la lingua, accanto alla latina), che «preferisca accompagnare la pacifica evoluzione delle forme locali» (nei paesi cattolici con un po' di ritardo) e che talvolta «non rinunci alla suggestione delle forme più profane, specie del balletto francese»⁽²¹⁾.

Un simile teatro non poteva non ottenere dai contemporanei quel notevole successo che in realtà gli si tributò ovunque e che un costume sa concedere largamente se si trova rispecchiato e confermato⁽²²⁾. Non mancano neppure le approvazioni dei pastori in rapporto al valore poetico dei suoi testi (sempre del resto

sorvegliatissimi sul piano letterario)⁽²³⁾ e a quello missionario dei suoi intenti nello spirito della Controriforma (di qui certe sue notevoli affermazioni specialmente in Germania): oppure anche in relazione alla «originalità e modernità» di alcune sue forme e alla loro straordinaria diffusione nello spazio e nel tempo, presso ogni Collegio della Compagnia⁽²⁴⁾; infine anche per l'«apporto recato al perfezionamento della tecnica teatrale e in particolar modo della scenografia».⁽²⁵⁾

In realtà il pregio più interessante del teatro dei Gesuiti va colto sul piano pedagogico, dove diventa il più significativo simbolo di tutta un'epoca così fondamentale anche nella storia del teatro educativo giovanile. Infatti nella consuetudine delle rappresentazioni nei Collegi dei Gesuiti e nella conseguente codificazione di un uso che diventerà esemplare anche per altri istituti educativi, fino alle soglie dell'età romantica, si assiste, attraverso il dinamico convergere di una tradizione vitale (quella dell'Umanesimo e della sua prassi pedagogica e quella indimenticata delle forme del teatro sacro medioevale) nello spirito delle esigenze e delle esperienze proprie dell'età moderna, al primo completo esperimento di un teatro essenzialmente giovanile ed educativo.

All'età successiva, che pur tanto di nuovo proporrà nei problemi dell'educazione e del teatro, sarà impossibile non muovere da questo teatro e in un certo senso non confermarne la validità.

(1) La «Ratio Studiorum» è come un'ampia «legge organica dell'insegnamento nella Compagnia» valevole per tutte le scuole tenute dalla stessa». Anche prescindendo da quanto esposto nella parte quarta delle Costituzioni (che ha già l'aspetto di un breve trattato disposto per gli studenti della Compagnia) il tentativo che la precedette fu principalmente quello del P. G. Ledessa: «De ratione et ordine studiorum Collegii Romani». Elaborata da apposite commissioni di studio (1581-1586) la Ratio fu mandata in esperimento ai Collegi con richiesta di osservazioni per opportune modifiche. Lo stesso si fece per la Ratio nell'edizione intermedia del 1581. Dopo di che si giunse alla forma definitiva del 1599, che verrà seriamente modificata solo nel 1832 per adattarla alle mutate esigenze culturali e pedagogiche (Cfr. M. Simoncelli, op. cit., p. 119). Noi considereremo della Ratio l'edizione del 1616 («Ratio atque Institutio studiorum Societatis Jesu. Auctoritate septimae Congregationis generalis aucta. Romae, in Collegio Romano eiusdem Societatis, anno Domini MDCXVI superiorum permissu») essendo quella riportata nell'Institutus S.J. La traduzione da noi usata è quella, assai diligente, di M. Barbera (La «Ratio Studiorum» e la parte quarta delle Costituzioni della Compagnia di Gesù, traduzione con introduzione e note di M. Barbera S. J. Padova 1942).

(2) I principi della spiritualità ignaziana informano necessariamente anche i criteri dell'opera educativa e didattica della Compagnia: chiarezza del fine (pedagogia della «verità» e dell'ideale), valorizzazione dell'interesse e delle «potenze» personali, approfondimento e gradualità, cura dell'individuo (cfr. M. Barbera, op. cit. pp. 22-25; M. Simoncelli op. cit., p. 119; e anche J. Wisson S.J., Les idées pédagogiques de St. Ignace, Paris 1932).

(3) Scorrendo l'antica edizione delle Costituzioni dei Gesuiti (Constitutiones et declarationes ex animis generalis Societatis Jesu, Romae MDLXX, apud Victorium Haelianum, abbiamo notato appunto, nella parte quarta, al cap. XVI, indicazioni già chiarissime e dettagliate sulle «declamationes» in genere nella loro funzione didattica e sulle «disputationes». Per esempio si afferma: «Habebitur etiam singulis hebdomadis (ut de collegiis est dictus) ab aliquo ex scholasticis declamatio de rebus, quae audientibus aedificationis sint, eosque ad augmentum in omni puritate ac virtute expetendum invitent; ut non solus stylus exercentur sed mores meliores reddentur. Omnes autem eos qui latine sciunt, huiusmodi declamationi interesse oportebit» (op. cit. p. 122).

(4) Converrà richiamare, sulla scorta dell'ottima sintesi proposta da Mario Simoncelli, come i criteri educativi scolastici contenuti nella Ratio siano quelli cattolici e umanistici: formazione ad un umanesimo classico come era nello spirito del tempo (di qui la fondamentale importanza data allo studio delle lettere classiche e della filosofia, con minore interesse per lo studio di materie scientifiche, delle letterature e lingue nazionali); tuttavia non formalismo letterario, ma formazione di una mentalità attraverso gli studi classici (realismo umanistico). Gradualità e specializzazione nelle scuole (nella netta distinzione del corso umanistico, di quello filosofico e di quello teologico, sullo stile delle università medioevali). Valorizzazione dell'attività stimolata o controllata (si considerino le numerose «ripetizioni») degli allievi: esercitazioni, composizioni, dispute, declamazioni, accademie... Uso dello stimolo dell'emulazione tra condiscipoli e limitazione dei castighi. (op. cit. pp. 110-120). «La Ratio raccoglie il frutto di tutta la tradizione umanistica, senza dipendere da nessuno dei grandi umanisti. Tuttavia il «modus parisiensis» (Università di Parigi), per confessione degli stessi umanisti della Compagnia, fa massimamente sentire la sua influenza». (op. cit. p. 120).

(5) R. St., 1616 cap. III, Regole del prefetto degli studi. n. 28; traduzione cit.

(6) R. St., 1616 cap. XII, Regole del prefetto degli studi inferiori, n. 2 e 3.

(7) R. St., cit. cap. III, n. 32.

(8) Ibidem, n. 33.

(9) Di tali saggi nulla sulla R. St. del 1616, al n. 34, pur accennandosi alla pubblica distribuzione dei premi (Regole del rettore, n. 14). Ma nella «Ratio» edita nel 1832 che è modificata secondo le esigenze dei tempi nuovi si dedicano a tali saggi due paragrafi (1-2) dello stesso n. 34.

(10) R. St. cito cap. III, n. 35.

(11) R. St., 1832, cap. XXIX «Regole dell'accademia dei retorici e degli umanisti», r. 2, n. 2 e 4.

(12) R. St., 1832, cap. XII, Regole del prefetto degli studi inferiori, r. 34 e 35. E' il caso dei saggi pubblici in cui «ogni cosa va fatta con quell'apparato conforme alle consuetudini della regione che dia maggior solennità all'esercitazione» ed è pure

il caso particolare della pubblica distribuzione dei premi».

(13) R. St., 1616, cap. II, Regole del Rettore, n. 131; All'argomento «sacro e pio» si affiancherà e diverrà invadente l'argomento tolto da «storie profane, dai classici greci e latini, dagli scrittori ecclesiastici e dalle notizie missionarie, da leggende, sagre e tradizioni locali (Cfr. Barbera S.J., op. cit. p. 72, nota 21).

(14) R. St., 1616, cap. II, Regole del Rettore, n. 14. A conclusione della regola che riguarda “la pubblica distribuzione dei premi una volta all'anno”.

(15) «Rarissimamente permetta che si rappresentino commedie e tragedie, e soltanto latine e decenti; e prima le esami negli stesso e le faccia esaminare da altri; vieti del tutto che si facciano in chiesa queste e altre simili rappresentazioni» Institutus S.J., vol. II, p. 85.

(16) «A la vérité, les Jésuites n'ont pas inventé le théâtre scolaire, mais ils l'ont assaisi, ils l'ont élevé à la hauteur d'une institution pédagogique» (Schimberg André, l'Education Morale dans les écoles de la Compagnie de Jésus en France sous l'Ancien Régime' (XVI, XVII, XVIII, siècles), Paris, 1913, (pp. 368-69).

(17) Antansa Linima S.J., in (Aux sources du traité de l'amour de Dieu de Saint François de Sales (le p.), Rome, 1959, afferma testualmente (a p. 101): «André Schimberg estime le théâtre tellement important dans le système d'éducation jésuite qu'il voit dans le scène comme un prolongement de la classe et de la chapelle».

(18) Il «Choragus» di ogni rappresentazione collegiale era il maestro di retorica, il regolatore, dunque, dell'educazione letteraria degli alunni (Cfr. M. Apollonio, Storia del Teatro, cit., II. p. 269).

(19) «(L'azione teatrale)... fortifica la memoria, regola e addolcisce il tono della voce e della pronuncia, dà grazia al gesto e all'espressione del volto, ispira una nobile sicurezza e avvezza i giovani a sostenere gli sguardi di una numerosa assemblea». (Il passo è riportato da M. Barbera, op. cit. p. 71).

(20) Jacobus Pantanus S.J., «Progymnasmatua latinitatis, sive dialogorum libri VI, Padova, 1641. Nel libro I, a p. 441, assegna cinque ragioni per promuovere le rappresentazioni e le declamazioni: 1) l'intelligente declamare di studenti poveri spesso suole muovere ricche persone ad aiutarli negli studi, 2) le azioni sceniche guadagnano reputazione ai maestri e alle scuole; 3) sono mezzo eccellente per esercitare la memoria; 4) giovano molto ai giovani per apprendere il latino; 5) indicano lezioni di virtù.

(21) M. Apollonio, Storia del teatro, vol. II, pp. 268-69. Le pagine dell'Autore sul teatro dei Gesuiti, ci sembrano di indiscutibile valore esemplare.

(22) «Il Collegio Romano... fu particolarmente teatro di tali rappresentazioni (spirituali) in cui i giovani avevano gran parte, quando non l'avevano esclusiva) e che erano spesso affollate da tutti gli elementi colti di Roma e da tutti i più autorevoli rappresentanti del Clero, da Cardinali, alti Prelati, ecc. Erano, come risulta da descrizioni che ne abbiamo, veri e propri avvenimenti mondani in cui si videro spesso i Cardinali e uomini gravi, piangere in virtù sia dell'oggetto rappresentato, che della prova d'abilità data dagli allievi dell'Istituto ». (Cfr. C. Calò, art. cit., p. 15).

(23) Si confronti ancora M. Apollonio, Storia del Teatro, cit. vol. II, pp. 267-275, anche per le indicazioni che avvicinano ad una utile lettura delle opere dello Sforza Pallavicino, dello Scamacca, del Palazzi, del Bettinelli e del Patrignani.

(24) Nei vari Collegi sparsi in tutto il mondo (nel 1607 se ne contavano 253 di cui 37 in paesi d'oltremare, nel 1750 essi erano saliti a 578, più 150 seminari) per quasi tre secoli si rappresentarono ogni anno tragedie (la cosiddetta «grande» in 5 atti e la «piccola» in 3), commedie, drammi comici o pastorali in latino o in lingua, balletti ecc... Le raccolte sono numerose e abbondanti. Per più ampie notizie cfr. E. Boyssse, Le théâtre des Jesuites », Paris, 1880, ripetutamente citato da Maria Signorelli nel suo «Il bambino e il teatro» cit. pp. 12-15,

(25) “Enciclopedia dello Spettacolo”, alla voce « Gesuiti» col. 1159.

4 - Il primo romanticismo e la tradizione del teatro educativo giovanile.

«Dopo secoli di separatismo fra attività pratiche e attività teoriche, attentamente giustificato e osservato, l'età romantica ripropone di considerare l'uomo nella sua fondamentale unità di sentimento, di conoscenza, di volontà... E la nuova letteratura per prima cosa si preoccupa di uscir dai limiti dove s'era rinchiusa e di percorrere tutto quanto lo spazio umano per bisogno di conoscenza e per impegno di vita morale». ⁽¹⁾ Nella sfera di tale vicenda culturale «che quasi propone di ricominciare da capo la storia del mondo e di rifare attuale quello che la età passata avevano sofferto e vissuto» anche il teatro, al quale «il romanticismo intende come a forma suprema» ⁽²⁾ sembra iniziare un nuovo cammino ristabilendo l'equilibrio tra la proposta della poesia e il suo viaggio fra la gente. Muovendo dall'Alfieri (posto esattamente al termine della drammaturgia letteraria rinascimentale e all'inizio della nuova drammaturgia poetica ⁽³⁾, esso si evolve lentamente, diviso per lungo tempo fra le avventurose romantiche e la disciplina tradizionale di formalismo accademico, prima di trovare forme operose e fattive di parola e di storia. E questo perchè le rivoluzioni, che pur nella storia del teatro avvengono, «poichè operano in una sfera dove meno urgente e tormentosa si fa sentire la capricciosa istintività della cupidigia, dove anzi l'umanità ama specchiarsi nel suo dover essere, agiscono più lentamente, e per persuasione, non per astuzia e forza». ⁽⁴⁾

Ora proprio nella vicenda dell'Ottocento si giunge a riconquistare quanto si era smarrito attraverso le evasioni della cultura postrinascimentale. Il Romanticismo infatti, nel suo affacciarsi alla sintesi della cultura medioevale, riscopre pure il carattere sacro della drammaturgia di quell'epoca e ritorna gradualmente a quella forma teatrale che pure presentava la più perfetta rispondenza ai supremi canoni della scuola. Così, attraverso l'esperienza della cultura romantica, guadagnando in profondità quello che sembra perdere in estensione, il teatro torna necessariamente ad assumere l'attualità di una meditazione religiosa totale. E se il teatro romantico tedesco nelle sue proposte letterarie pose le fondazioni più salde di tale concezione, la sua realizzazione più consapevole e attiva si ha nei tempi a noi più vicini ⁽⁵⁾, da Paul Claudel a Jacques Copeau e a Henry Ghéon allorchè «la corrente religiosa diventa un fatto popolare, i testi di pronta suggestione e di semplicissima meditazione si moltiplicano e si formano compagnie di parrocchie, di collegio, di scuola...» ⁽⁶⁾

Ebbene, proprio muovendo da questa generalissima sintesi o meglio notizia del teatro romantico a moderno, ci pare possibile tracciare analogamente la storia del teatro educativo giovanile. Dopo una lunga vigilia, caratteristica del primo Ottocento in cui è constatabile anche nel teatro giovanile presso gli istituti educativi non solo uno sterile tradizionalismo di forme ma una vera decadenza, s'afferma, a metà del secolo, caratteristica e diremo determinante, l'opera di S. Giovanni Bosco che presenta umilmente, come nella sfera più vasta della storia dell'educazione, anche in quella del teatro educativo giovanile, la sua proposta. Le esperienze più note e diremo «classiche» del teatro educativo degli ultimi tempi, ci pare si richiamino a lui in tanti dei loro aspetti.

Diventa pertanto indispensabile illustrare la situazione del teatro educativo nella prima metà dell'Ottocento. Rivolgiamo quindi le nostre attenzioni su alcune istituzioni educative dove sopravvive la tradizione del teatro giovanile.

Può essere utile riferirci subito ai Collegi dei Gesuiti. Le mutate condizioni storiche avevano creato, anche dopo le note drammatiche vicende del Settecento, una situazione di costante disagio, notevole per la vita regolare e ordinata degli Istituti della Compagnia di Gesù. All'inizio dell'Ottocento sulla «Provincia Torinese» per esempio, (e l'esemplificazione così circoscritta può essere molto indicativa per noi), grava l'atmosfera di due soppressioni, ⁽⁷⁾ di opposizioni particolarmente accese e talvolta vergognosamente settarie per cui scarsa era l'affluenza di allievi nei suoi collegi, perfino in Torino, come esplicitamente, per esempio, fa rilevare anche il Tommaseo ⁽⁸⁾: disagi particolari questi che si aggiungevano a quelli più generali di tutto l'ordine. Esso infatti, fra l'altro, negli anni precedenti s'era trovato di fronte ovunque a una mutata situazione di carattere culturale e politico per cui nei suoi ordinamenti scolastici aveva «mitigato alquanto il puro classicismo con l'introduzione dello studio diretto della lingua nazionale e delle discipline moderne». ⁽⁹⁾ Anche la «Ratio Studiorum» tradizionale, pur continuando a governare la scuola della rinata Compagnia, successivamente era stata di necessità modificata, anche se praticamente la nuova edizione del 1832 non entrò in vigore perchè «dovette cedere il posto, anche nelle stesse scuole dei Gesuiti, ai nuovi ordinamenti scolastici, diversi nelle varie nazioni». ⁽¹⁰⁾ Tenendo perciò presenti le occasioni storiche e ideologiche che condizionano enormemente l'attività dei Gesuiti fra la seconda metà del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, non può sorprendere il fatto che non solo sia caduto il grande teatro spettacolare dei Gesuiti, pure quello non meno importante anche se più dimesso: quello scolastico. La Ratio Studiorum «modificata» del 1832, infatti, sembra codificare una prassi quando sopprime fra le «Regole del Rettore» quanto tratta del teatro come rappresentazione scenica di commedie o di tragedie; ⁽¹¹⁾ e anche la storia e la cronaca della vita dei

Collegi non fa che darcene una conferma. Ci risulta infatti che nei Collegi della Compagnia di Gesù di Torino e in tutta la provincia religiosa non si ebbero, per tutta la prima metà dell'Ottocento, nè rappresentazioni sceniche nè teatri propriamente detti. ⁽¹²⁾

Analoga situazione, se non proprio identica, presentano i Collegi tenuti da altri Ordini Religiosi che, sorti pure nel sec. XVI, nelle loro strutture organizzative, si erano ispirati alla «Ratio» e ai metodi in uso nella Compagnia di Gesù. Così constatiamo la decadenza del teatro di collegio dei Barnabiti e degli Scolopi. Era consuetudine recitare e alla consuetudine non si veniva meno. A Carnevale si rappresentava una commedia: sotto la guida dei professori recitavano i più grandicelli dell'Istituto che, per lo più, si esibivano con delle riduzioni del teatro popolare già spesso scadente, ma ancora peggiorato negli adattamenti provvisori.

Tale tradizione della commedia di carnevale pare si mantenga viva nell'ottocento anche presso qualche Seminario o Collegio Vescovile ⁽¹³⁾ e certo per se stessa, non fa che sottolineare la decadenza di quello che era stato il famoso teatro di collegio.

A nostro parere è poi estremamente interessante osservare come contemporaneamente negli istituti educativi creati dalle nuove Congregazioni sorte fra il Settecento e il primo Ottocento, si escluda di principio il teatro e lo si ignori. Gli esempi, estremi per tempo, di S. Giovanni Battista de la Salle e di Antonio Rosmini ci sembrano significativi e su essi crediamo bene sostare perchè Don Bosco potrebbe essersene interessato.

Il fondatore dei Fratelli delle Scuole Cristiane nello spirito di quella «gravità» che egli «desiderava anche nei suoi giovani» mirando «a dare un tono di serietà e di precisione a tutto l'ordinamento e alle manifestazioni della vita del Collegio o della Scuola» ⁽¹⁴⁾, si era pronunciato con assoluta sconcertante contro ogni forma di teatro (e non sfugge che suoi contemporanei erano il Bossuet delle «Maximes et Reflexions sur le comédie» e il Bourdaloue del «Sermon sur les divertissements du monde»). Per Lui «la conversazione, la passeggiata, il gioco, il canto esauriscono i buoni divertimenti. Tra quelli che egli proscrive troviamo «i balli, le danze, e le commedie» (comuni fra i ricchi) e gli «spettacoli dei ciarlatani, dei buffoni, dei saltimbanchi e delle marionette» (più ordinari agli artigiani e ai poveri). ⁽¹⁵⁾ Giudicando ogni commedia come «l'onta e la confusione del Cristianesimo» e affermando essere «assolutamente contrario all'onestà dei costumi il fare della commedia il proprio piacere e divertimento» (da «Les Règles de la Bienséance et de la Civilté Chrétienne») «non è dubbio» che il De La Salle intendesse riferirsi a «tutto il teatro, forse comprendendovi anche quelle sopravvivenze di «Passions», ancora attestato all'epoca sua»; ⁽¹⁶⁾ per questo si giustifica il fatto che nelle Costituzioni vengano espressamente proibite le «Pièces» e in genere le manifestazioni teatrali. Perciò nello spirito delle Regole e della tradizione lasalliana non si può parlare di vero e proprio «teatro giovanile» ⁽¹⁷⁾ presso gli istituti dei Fratelli delle Scuole Cristiane, dove d'altra parte però è sempre esistito, come in altri Istituti educativi, l'esercizio scolastico della declamazione, nonchè - notevolissima caratteristica - l'attività del canto e della musica strumentale. ⁽¹⁸⁾

Analoga a quella del De La Salle, anche se si presenta a distanza d'un secolo, è la posizione di Antonio Rosmini, (col quale Don Bosco ebbe alcuni interessanti contatti che documenteremo, in seguito), e della sua istituzione educativa sorta appunto nella prima metà dell'Ottocento.

Dopo una diligente ricerca da noi condotta alla «Rosminiana» di Stresa, crediamo di poter affermare con sufficiente sicurezza, che il problema particolare del teatro educativo giovanile è rimasto ai margini delle attenzioni del grande Roveretano. Quando infatti egli dal piano, a lui certo più congeniale, della sistemazione rigorosamente organica e filosoficamente fondata della sua pedagogia, scende a concrete e determinate indicazioni metodologiche e didattiche e perfino quando traccia per la sua Congregazione i regolamenti scolastici (che in realtà appaiono occasionali avendo egli in animo di elaborare in seguito una «Ratio Studiorum» completa), non affronta mai il problema che a noi interessa. Tuttavia abbiamo trovato un frammento che ci sembra illuminante: una paginetta del 1840 che traccia l'abbozzo di un discorso. Pubblicato solo nel 1883 fra le opere postume di metodo e di pedagogia, ⁽¹⁹⁾ riporta schematicamente il pensiero del Rosmini sull'argomento del teatro educativo. Ponendo infatti, nella introduzione del discorso, fra gli avversari chi afferma che il «teatro è una scuola di morale ecc.», nella parte affermativa sostiene testualmente: «Si comincia dall'accordare ciò che si può, cioè che quelli che considerano il teatro come utile all'educazione, se sono uomini di buona fede, conviene dire che considerano il teatro in astratto e non come egli è di fatto. E nel vero se il teatro fosse come può essere immaginato (descrizione di un teatro morale, religioso ecc.) in tal caso potrebbe essere utile». ⁽²⁰⁾ Il Rosmini quindi (che certo non vuole approfondire il problema essendo il frammento destinato soltanto a fornire uno schema di discorso da indirizzare ai genitori degli alunni) si limita ad ammettere la possibilità di un teatro utile all'educazione, mantenendosi in margine al problema essenziale del teatro educativo in se stesso, appunto perchè, poi, relega questo «teatro in funzione educativa» nella sfera delle ipotesi e giunge ad affermare esplicitamente che non è esistito in passato e non sarà

possibile in avvenire.

Ben diversa ci risulta invece la posizione di Lodovico Pavoni nei confronti del teatro educativo. Sebbene egli non abbia scritto nulla "ex professo" in materia di teatro, ci risulta documentato il suo interessamento per il sorgere di tale attività educativo-ricreativa nell'Istituto di S. Barnaba (dalle giustificate trepidazioni iniziali alla necessità di «disciplinare» tale attività e - constatati i positivi risultati - all'appoggio incondizionato ed entusiasta⁽²¹⁾ alla branca del teatro per la gioventù in genere e per Collegi d'educazione in specie. E questo sia stimolando in generale gli autori a produrre tali operette,⁽²²⁾ sia costituendo, fin dal 1839, delle «Associazioni tanto per i componimenti drammatici, quanto per la musica», col duplice scopo di costituire dei cenacoli d'autori di teatro (soprattutto per giovani e per allievi di collegi) e contribuire alla diffusione di tali operette in ambienti educativi cattolici.⁽²³⁾ L'attività editoriale di tal genere fu poi continuata e sempre più incrementata dal «Pio Istituto» da lui fondato.⁽²⁴⁾

Ma possiamo ancora procedere allargando la cerchia delle nostre considerazioni anche ad un ultimo significativo tipo di istituzione educativa: l'Oratorio.

Dopo la bufera della Rivoluzione Francese con nuove caratteristiche e sotto rinnovate forme stava rinvigorendo, particolarmente in Lombardia, l'opera del catechismo popolare e giovanile. Ricollegandosi con la tradizione che muove non solo dall'opera di grandi Santi della Riforma Cattolica (da Ignazio di Loyola a Gerolamo Emiliani, da Filippo Neri a Carlo Borromeo soprattutto), ma anche da quella di apostoli talvolta meno conosciuti e dalle attività umili e popolari (dal milanese Castellino da Castello per esempio, al bresciano Alessandro Luzzago; dalla diffusione dei piccoli libri di istruzione, all'attività assidua e capillare delle «Confraternite» e «Arciconfraternite», delle «Compagnie e Scuole della Dottrina Cristiana»)⁽²⁵⁾, all'inizio dell'Ottocento sorgono e si organizzano numerosissimi Oratori milanesi e lombardi, per l'impulso di innovatori coraggiosi e per l'adeguarsi e lo adattarsi delle strutture ai nuovi tempi.

Proprio dello spirito di un'opera «eretta per i giovanetti più poveri, più abbandonati e ignoranti...» il cui scopo è «di tenerli raccolti nei giorni festivi e così sottrarli ai pericoli dell'ozio e delle cattive compagnie, per la santificazione della festa, per istruirli sui doveri della Religione e di società e di formare così degli onorati cittadini, dei probi artigiani»⁽²⁶⁾, l'Oratorio lombardo di questo periodo sembra farsi l'espressione più caratteristica della tradizione educativa cristiana e per questo è - in rapporto coi nostri interessi di studio- il continuatore e, in certo senso, anche il rinnovatore del teatro educativo giovanile. Nelle nostre ricerche abbiamo avuto modo di constatare che, negli Oratori lombardi del tempo, non solo esiste l'uso della rappresentazione teatrale (e quanto di tradizionalismo e di costume concorra a determinare quest'uso non è difficile intuire), ma soprattutto tale uso presenta già qualche novità rispetto al solito teatro di collegio. Si rappresenta, è vero, una sola commedia all'anno, secondo l'abitudine ormai prevalente anche nei collegi, in occasione del carnevale (e la forma così ridotta, sembra fossilizzare - anche per la minuziosa e soffocante regolamentazione connessa -⁽²⁷⁾ una consuetudine al divertimento che dovrebbe concludersi), ma d'altra parte il teatrino dell'Oratorio dimostra direttamente di sapersi aprire ad una cerchia più vasta, sostanzialmente diversa da quella tradizionale, a un pubblico di ragazzi del popolo, incoraggiandone un'attiva collaborazione; inoltre, indirettamente (cioè limitando in tale modo lo spettacolo-divertimento) si ripropone la possibilità di dare altro alimento alle forme teatrali attraverso il catechismo, la scuola, il canto e il gioco. Compagno infatti, sul piano dello svago, i giochi dei burattini e delle marionette, come pure, su un piano di accademia popolare e in rapporto all'attività delle primissime scuole serali, i «pubblici saggi» degli alunni alla presenza di personalità locali.⁽²⁷⁾ Ma ecco soprattutto e proprio negli oratori milanesi riconfermarsi un più vivo interesse per i dialoghi catechistici e morali, per la istruzione a dialogo e le dispute (gare), e in particolare per le forme del canto di scuola e di massa nelle celebrazioni liturgiche e per la musica popolare.

Siamo così all'inizio di una evoluzione, graduale e forse troppo lenta all'apparenza, che porterà il teatro educativo giovanile, dal tradizionalismo e dall'incertezza in cui, all'inizio del secolo, sembra costretto a vivere, verso le forme nuove ed impegnative del teatro educativo giovanile dei contemporanei ed alle esperienze attivistiche del teatro scolastico moderno. Lungo il cammino di quest'evoluzione va collocato anche il teatro educativo di Don Bosco che, proprio a meta del secolo, avanza, con umiltà e discrezione, la sua proposta concreta di rinnovamento.

(1) M. Apollonio, *Storia della Letteratura*, cit. p. 363.

(2) M. Apollonio, voce Teatro, «*Encicl. Catt.*» col. 1844-45.

(3) M. Apollonio, *Storia del Teatro*, cit. tra le pp. 463-467, particolarmente in riferimento alla "Risposta dell'autore a Ranieri de' Calzabigi sulle tragedie" dalla quale si può dedurre che la tradizione resta capovolta; fin qui i poeti si impegnavano ad un ossequio delle forme prestabilite; d'ora in poi il poeta può pretendere che il pubblico si muova verso di lui, che non dal

pubblico, ma dal popolo è inteso e giudicato (pp. 465-466).

(4) "M. Apollonio, Storia del Teatro, cit. vol. I, p. 1 «Avvertenza» p. 7.

(5) Da appunti raccolti da un inviato di «Teatro dei Giovani» alla conferenza su «Alcune recenti manifestazioni del teatro religioso» tenuta da M. Apollonio, alla Università Cattolica del Sacro Cuore, fra il 1° e il 6 settembre 1952 (Cfr. «Teatro dei Giovani, 1952, pp. 66-73).

(6) M. Apollonio, "Enciclopedia Cattolica", voce "teatro" col. 1851.

(7) La prima, generale, è del 1773; la seconda avviene in Italia, nel 1848.

(8) Dice causticamente e non certo per fare della cronaca il Tommaseo parlando di collegi de' nobili come di "cosa asiatica, e però gesuitica": «Il Collegio delle provincie in Torino, dove da tutto lo Stato mandavansi giovani di belle speranze, diede già illustri e benemeriti alunni. Del languore presente i superiori incolpano la gioventù, e questa loro» (Sull'educazione, pensieri di N. Tommaseo, Lanciano, 1918, cap. X. Collegi, p. 53).

(9) M. Barbera. op. cit. introduzione, p. III.

(10) Ibidem.

(11) Tutta la reg. 13 e la seconda parte della reg. 14, citate precedentemente.

(12) Cfr. A Monti S.J., La Compagnia di Gesù nel territorio della provincia torinese, vol. 5. Chieri, 1914, agg.

(13) Ne abbiamo avuto una conferma diretta ad esempio per il Seminario di Lucca e per il Collegio Vescovile di Celana (Bergamo) che, come preciseremo in seguito, prestarono i loro manoscritti per delle rappresentazioni nel teatro dell'Oratorio di Don Bosco.

(14) M. Simoncelli. op. cit. p. 134.

(15) Fr. Emiliano, Le regole della buona creanza e dell'urbanità Cristiana di S. Giov. Battista De La Salle, estratto da "Rivista Lasalliana", vol. XXX, fasc. 4, Torino, 1965, p. 60

(16) Pr. Emiliano. op. cit. p. 67.

(17) Eccezionalmente si ebbero delle manifestazioni teatrali, prima della Rivoluzione Francese, in Francia e in Belgio (Misteri di Natale, di S. Nicola, ecc.)

(18) Singolare espressione sembra la cosiddetta «Cantata» (musica strumentale e canto di assolo e cori) molto vicina all'"Oratorio".

(19) Appare alle pp. 500-501 del vol. II "scritti vari di metodo e di Pedagogia di Antonio Rosmini-Serbatì, prete roveretano" Torino, 1883. Questo volume, che contiene, fra l'altro, i «Regolamenti Scolastici», «Lettere pedagogiche» e frammenti vari, col presente vol. ("Pedagogia e Metodologia" (opere postume) Torino, 1857) raccoglie tutti gli scritti del Rosmini sull'argomento e fa parte della monumentale serie delle sue "Opere edite ed inedite".

(20) Op. cit. p. 500.

(21) Cfr. «Lettere del Servo di Dio P. Lodovico Pavoni», Brescia, 1945, pp. 67, 137 e sgg. Tutto ciò risulta nell'epistolario del Pavoni con il Chierico Guccini che anche parla dei successi brillanti riportati dalla sua filodrammatica in Brescia, tanto che il Vescovo stesso, il Seminario Vescovile, Superiori ed alunni del Collegio dei Gesuiti partecipavano in massa alle rappresentazioni.

(22) Si ricordi, per es. che il Cav. Nob. Gambarà, intimo del Pavoni, editò dalla tipografia di S. Barnaba le sue «Commedie»; così la Cattani i suoi «Dialoghi istruttivi per le giovani», e soprattutto il Prof. Don Gaetano Scandella (figlio spirituale del Pavoni, vero specialista nello stilare commedie per collegi d'educazione maschile, sia in prosa italiana come in dialetto bresciano) i «Componimenti drammatici di vario genere in prosa per collegi d'educazione maschile. (3 vol., Brescia, 1839).

(23) Aveva la propria sede di iscrizione presso la tipografia del Pio Istituto e al «Negozio di suo recapito al volto del Vescovado, N. 353. (Cfr. «Attività editoriale del Ven. Lodovico Pavoni», Milano, 1958, pp. 8-9-15).

(24) Così fece, dapprima, la tipografia di S. Barnaba, anche dopo la «laicizzazione» dell'Istituto avvenuta nel 1866; così nel 1912 la tipografia Pavoni approntava una nuova ristampa di queste collane teatrali in fascioletti che erano già giunti alla quinta edizione. Cfr. «Attività, cit. ibidem e N. Bertoldi. «Lodovico Pavoni educatore», Milano, 1949, pp. 225-226.

(25) Utili notizie sono, per esempio, sinteticamente raccolte nel volume "Oratorio e Catechismo nella Diocesi di Brescia", pubblicato dall'Uff. Catechistico di Brescia, compilato da G. Battista Belloli, Brescia, 1960, Premessa storica, pp. 3-36. Inoltre, particolarmente per Milano, A. Tamborini "Le compagnie e le Scuole della Dottrina cristiana" Milano, '39.

(26) Dal manoscritto delle "Regole dell'Oratorio di S. Luigi" eretto in Milano il giorno 19 maggio 1842 in contrada S. Cristina N. 2135 (Dell'interessante manoscritto, probabilmente usato da Don Bosco nel tracciare il suo regolamento, si parla diffusamente nel cap. VI, par. 2).

(27) Nel cit. Regolamento, per esempio, ci si dilunga, da p. 187 a p. 198, a indicare minuziosamente ogni dettaglio che si riferisca a tale rappresentazione: non solo circa la «scelta delle commedie e i doveri dei comici, ma anche circa il modo e il tempo degli avvisi da dare ai "figli" spettatori, circa l'erezione del palco e perfino circa il trattamento da tenersi a tavola nella refezione che segue la recita dei «cooperatori» e dei «comici», fissando le cariche connesse (assistente generale, procuratore, due dispensieri, due assistenti di cucina...)

(28) G.B. Belloli, Oratorio, cit pp. 8-10-11; 26; 56; 99.