

DON BOSCO

PRETE IN TEATRO

UN MODULO. UNA PROPOSTA

di
Marco Bongiovanni

Torino

Ente Culturale dello Spettacolo

26
F
25



DON BOSCO

PRETE IN TEATRO

UN MODULO. UNA PROPOSTA

di
Marco Bongiovanni



Torino

Ente Culturale dello Spettacolo

NOTA sul significato di alcune sigle incluse nel testo:

- CP *Communio et Progressio*. Istruzione Pastorale della Pontificia Commissione per gli Strumenti della Comunicazione Sociale, in applicazione alle norme del Conc. Vat. II.
- GE *Gravissimum Educationis*. Dichiarazione del Concilio Vaticano II sulla « Educazione Cristiana ».
- GS *Gaudium et Spes*. Costituzione Dogmatica del Concilio Vaticano II sulla « Chiesa nel Mondo contemporaneo ».
- IM *Inter mirifica*. Decreto del Concilio Vaticano II sugli « Strumenti della Comunicazione Sociale ».
- MB *Memorie Biografiche* di san Giovanni Bosco. Voll. 20 in edizione Extra Commerciale (Direzione Generale Opere Don Bosco, Torino-Roma).
- MO *Memorie dell'Oratorio* di San Francesco di Sales. Scritto di don Bosco sulla sua attività 1815-1855; ed. SEI, Torino 1946.

"PRO MANUSCRIPTO..."

Il discorso è di oggi, di domani, benché sia stato fatto ieri.

Certo non lo coglierà chi troppo si è chiuso negli standard, in cui invece non s'è chiuso colui che un secolo fa lo formulò, don Bosco, il santo che non coltivò sclerosi né schemi, ma programmi e stimoli aperti, su tutto il fronte della sua azione, inclusa quella del teatro "giovane".

Credo sia sempre una condizione necessaria quella di guardare ad ogni intervento evangelico ed evangelizzatore — che sia quello originale del Cristo o quello storico della Chiesa o quello applicato dei santi — in prospettive non statiche e fisse nei tempi, ma dinamiche avveniristiche e aperte.

La lettura di tutto don Bosco, e, per quanto ci riguarda, anche la lettura del teatro accolto dalla sua pedagogia, non può pertanto essere storicistica e tanto meno celebrativa; deve essere programmatica, secondo un suo proprio modulo di attualità, tanto è sintonizzata con i canoni della drammaturgia d'oggi, specie della drammaturgia giovanile.

Con ciò, sempre "storica" resta. Sottratta solo al mal-del-passatismo, alle nostalgie fine a se stesse.

Non si dirà dunque che questa consegna di don Bosco al presente e al futuro sia forzata. Tanto pregiudizio non consentirebbe mai di fare lettura né storica né critica. Una forzatura la commetterebbe al contrario chi persistesse nel voler leggere don Bosco in chiave di schemi riduttivi e, nel caso, nell'ignorare ciò che egli dichiarò più volte di preferire: un teatro spontaneo e semplice, di creatività giovanile, di espressione in una parola, come risulta dai documenti.

Questo è il linguaggio attuale, anche se altri attorno a don Bosco posero l'accento su un linguaggio di diversa preferenza: più "spettacolare" e "letterario".

L'intera documentazione d'archivio e le numerose pagine delle "Memorie" mostrano un don Bosco refrattario non certo al teatro, ma al modo di fare teatro, nella stessa Valdocco. Voi — dice egli più volte — state facendo spettacoli, e non è questo che io intendo; all'inizio infatti non era così...

Come era agli inizi?

Partendo da questo semplice interrogativo si giunge a una risposta che anche i critici di teatro e gli stessi operatori teatrali, oltre s'intende

ai pedagogisti, trovano sorprendente. La spontaneità. La creatività. La drammaturgia espressiva. Formulata forse per la prima volta nella storia (origini del teatro a parte) in termini di schietta contemporaneità con l'oggi.

Penso che la forza di questa intuizione non riguardi solo l'ambito specifico e, per taluni "osservatori", ristretto e secondario del teatro (et quidem giovanile). Penso anzi che prenda e tenda a esplodere — come principio pedagogico — dentro l'intero arco dei mezzi di comunicazione sociale, specie se rapportati ai giovani. E sarebbe assai utile discorrere, in siffatta globalità, di intervento e di partecipazione di base, soprattutto di base giovanile...

Più che una memoria critica, queste pagine vogliono essere l'inizio di questo discorso. Magari di questo dibattito.

M.B.

Nota. Le seguenti pagine "pro manuscripto" sono estratte dal volume *Giochiamo al teatro* (Torino, LDC, 1977) di cui costituiscono il prologo. Riproponendole a sé, l'a. ha avuto il solo scopo di sottolineare — con la inedita analisi — l'originale fonte che le ha suggerite. Forse certa pedagogia drammaturgica d'oggi deve più ai maestri di ieri e alla storia, che non ai rimasticatori di mode.

I/II « teatro cristiano » dei santi

Alcuni « precedenti storici » dell'invenzione drammatica

La parola « teatro » ha certe esigenze anche (e direi soprattutto) quando viene riferita a contesti cristiani e concretamente all'uso che ne fanno gli stessi santi. Come tutti i fenomeni della cultura, di cui è elemento importante, il teatro « esige rispetto e gode di una certa inviolabilità » (GS n. 59).

Ciò tra l'altro significa che il teatro non va accolto solo quando si rivela strumento idoneo per una azione apologetica, pastorale, catechistica. Il riconoscimento esclusivamente o preclusivamente apologetico, insidiando la cultura, si ritorcerebbe contro le stesse finalità cristiane, contro la Chiesa. È lo spirito del Concilio Vaticano II che ci stimola a considerare il teatro nella sua autenticità e autonomia culturale, non in meri termini di strumentalità, anche nel caso — come il nostro — in cui lo si voglia considerare nella prospettiva dei santi. L'attenzione va ai valori innati e imprescindibili che il teatro contiene in se stesso, per la sua naturale partecipazione alla espressività e comunicatività del « Verbo ».

Questi valori propri dei linguaggi e della comunicazione umana sono partecipati da Dio e sussistono anche nell'eventualità che l'uomo faccia di questi linguaggi un uso distorto e persino ignobile. La parola può farsi bestemmia senza per questo essere meno eccelsa come parola. Per cui la santità della realtà profana è riconoscibile anche là dove il profano non diventa « sacro » per uno specifico servizio sacrale; e anche là dove il profano viene profanato.

Ma queste considerazioni rischiano di deviare fin dall'inizio la ricerca e il dibattito in una direzione teoretica che sarebbe molto suggestiva e stimolante per la nostra azione sociale, pastorale e educativa (che tende appunto a farsi monca e impotente nella misura in cui non « libera » la cultura), ma che non svilupperebbe però l'aspetto « storico » che a noi preme in questo momento.

1. « Théâtre » liberatore di personalità

Molti e svariati sono i modelli di teatro, specie popolare e giovanile, quindi « espressivo », in cui si imbatte chiunque voglia prendersi

la briga di esaminare sotto questo profilo la storia sia antica che recente del Cristianesimo. Il numero delle figure somme e degli stessi santi che vi sono implicati — di cui diremo subito, benché solo per cenni — è sorprendente quanto basta a ridimensionare lungo l'intero arco di venti secoli la pretesa « inimicizia » tra Chiesa e Teatro, che pertanto non va individuata in una sostanziale opposizione di principio, ma va se mai ascritta a circostanze contingenti e a moralisti legati con tali circostanze.

Tra i grandi cristiani « captati » dal teatro sarebbe fin troppo facile individuare gli Shakespeare e i Calderon, i Racine e i Corneille, gli Schiller e i Manzoni... per sorvolare su altri innumerevoli. Preferisco invece deviare il discorso su un simpatizzante « minore » (minore quanto a teatro) che alle scene assegnò un ruolo non indifferente nella costruzione cristiana della personalità giovanile. Questo *curioso* simpatizzante è san Giovanni Bosco. Lo indico non per discriminazione a senso unico rispetto ad altre meritevolissime figure, ma per la sorprendente attualità del suo contributo. Si tratta in effetti del santo più vicino a noi nel tempo che, al di fuori di ogni schema « letterario », anticipò formule di *base*, non più elitarie, mentre tutto attorno a lui premeva ancora — anche nella educazione e nella scuola — il teatro « borghese » delle sette-ottocento, e che suscitò interessi, dunque, non archeologici né celebrativi, ma *programmatici*.

Le nostre considerazioni attorno a questo nome, in altri termini, prospettano un *modulo da riscoprire* e restituire in larga misura al nostro tempo, sensibilmente ma non sempre chiaramente impegnato nelle medesime metodiche. Sotto questo aspetto le proposte e i moduli di don Bosco fanno tuttora interesse, se non parametro, e il suo taglio di animatore di un *teatro espressivo* giovanile merita, salvo errore, di essere qualche poco preso in esame: a mio parere è una formula innovatrice in sé, che riempie di significato le formule innovatrici odierne e le stesse « tecniche » (pedagogico-teatrali) che intendiamo affrontare nelle considerazioni « metodologiche » successive.

Non ci proponiamo pertanto di far entrare il teatro in un discorso su don Bosco, ma viceversa, entro un discorso sul teatro vogliamo far entrare don Bosco, sia pure con le sue precise scelte e con le sue particolarissime prospettive (da non confondere a buon conto con il sotto-teatro e con la non-cultura). Ci accorgeremo che ciò non menoma l'azione di don Bosco, né esalta il teatro oltre i limiti in cui venne accolto dal santo, ma semplicemente significa che in don Bosco pedagogia e cultura si integrano rispettandosi a vicenda.

Vediamo intanto di non isolare il santo dai contesti storici concreti da cui nasce e in cui sbocca la sua azione. La considerazione è pertinente. Mai un santo può essere circoscritto nella sua santità « verticalistica », in rapporto al cielo, dal momento che la sua azione si incarna in terra, con santità « orizzontalistica ». Il comando di amare Dio si integra con quello di amare gli uomini. I santi fanno perentoriamente parte della società umana di cui fermentano gli autentici valori umani e cristiani. Sbaglieremmo a stagiare don Bosco su sfondi di cielo, mentre è tutto intriso di situazioni terrene, religiose e sociali, morali e storiche, politiche ed economiche, e tutto quanto costituisce bagaglio e costume del suo tempo; e altresì di tempi precedenti, i quali certo confluiscono nella sua cultura. Pertanto occorre che cominciamo a domandarci se, occupandosi di teatro, egli abbia inteso creare un brevetto nuovo, umile o meno che fosse, o se sia rientrato nella tradizione, magari qualche poco innovandola in linea pedagogica. Al che la risposta risulta più che ovvia: don Bosco non ha per nulla creato brevetti; a prima vista, anzi, sembrerebbe da escludere ogni sua originalità per constatare invece solo un tradizionalismo abbastanza ingenuo. Ma andiamoci piano con giudizi del genere che, come in seguito vedremo, sarebbero del tutto inesatti e mancherebbero di obiettività critica.

Intanto, senza sottilizzare, cerchiamo di cogliere il dato di fondo: don Bosco accoglie nella sua azione educativa e sociale la nozione stessa di teatro. È un dato di fondo, ma è anche un dato abbastanza ambiguo, perché la nozione di teatro non è poi così semplice a individuarsi nelle molteplici sfaccettature che offre. Subito viene avanti l'obiezione che può fare chiunque abbia un minimo di dimestichezza con la letteratura salesiana: « Vedo — riportano dalla viva voce di don Bosco le sue *Memorie* — che qui fra noi non è più come dovrebbe essere e come era nei primi tempi. Non è più *teatrino* ma vero teatro... Io invece non intendo che i nostri teatrini diventino spettacoli pubblici... » (MB X, 1057). Dunque non *teatro*, secondo don Bosco, ma *teatrino*. Da un punto di vista culturale sembra un limite, una mortificazione. In realtà è solo una scelta. A parte l'arcaismo di cui è ormai carica — dopo tante vessazioni e abusi — la parola *teatrino*, la sostanza mi sembra questa: nell'ambito del teatro è sempre stata legittima la scelta di una formula. Nel caso di don Bosco, l'esclusione del teatro grande (lo « spettacolo pubblico ») è motivata da due autentiche ragioni: la scelta dei contenuti (« io voglio cose semplici, che abbiano una moralità... quelle cose che danno nuove cognizioni »), e il rifiuto degli stan-

dard spettacolistici e professionali vigenti in sala e sulla scena in tempi — non dimentichiamolo — di neoclassicismo e romanticismo. Sono canoni che ritroveremo in Bertolt Brecht. Sebbene Brecht li abbia portati a una riconosciuta dignità artistica, non vedo perché dovrebbero essere definiti limitativi o anti-teatrali, e fare storcere il naso, in don Bosco. In linea di principio, insomma, don Bosco fa un'affermazione genuinamente teatrale, però con tipica scelta di finalità e strumenti, che lo rende disponibile — con un buon secolo di anticipo — a tutta l'attualità del teatro giovanile d'oggi, come in seguito preciseremo.

Vorrei anzi anticipare subito che volgendo le sue preferenze alle varie dimensioni « giovanili » del teatro, alla semplicità e spontaneità, a certi aspetti anti-professionali, per quanto ciò includa logicamente e per conseguenza il rischio dell'elementarismo e del non-bello, don Bosco celebra nel teatro quell'aspetto di « servizio » per l'uomo, per la società, per i giovani, che oggi è quanto di più moderno si possa pensare e che tutti ormai riconoscono come la stessa essenza del teatro nuovo. Il motivo di crisi del teatro cristiano di oggi, a mio parere, sta precisamente nel non avere colto questo aspetto di attualità che era in don Bosco; nell'avere fatto, contro le sue indicazioni, un teatro troppo « spettacolistico », scimiettatura dilettantesca e filodrammatica del professionismo, e nell'avere quindi perso il mordente dell'originalità: ci siamo ritrovati « vecchi » per colpa nostra, mentre eravamo così giovani per intuizione di don Bosco!

Ciò che riscontriamo in don Bosco non è tanto il teatro nel senso nativo e professionale del termine, che significa assemblea radunata a guardare (*theáomai*) e quindi luogo dove si guarda (*théatron*), né per conseguenza solo il teatro nel senso della finzione drammatica, a carattere spettacolare. Senza troppo perdersi in teorizzazioni, il santo inclina piuttosto a un teatro di manifestazione e di testimonianza, che include molti aspetti espressivi. Mi pare che san Paolo faccia riferimento alla medesima concezione (sebbene solo per analogia) quando asserisce che noi cristiani siamo uno spettacolo (*théatron*) davanti al mondo degli uomini e degli angeli. Il che significa appunto *esprimere e testimoniare*. Nel caso di don Bosco, anche la scena vera e propria diventa questo « *théatron* » paolino; o perlomeno educazione vitale in quel senso.

C'è così in questo concetto di teatro un legame (« *religio* ») tra uomo interiore e uomo rappresentato, un umanesimo genuino che non vorrei venisse perso di vista, perché oltre a definire la natura

del teatro stesso, è anche l'aspetto più esaltante da un punto di vista religioso, quello che taluni teatranti nonché educatori e sociologi cristiani hanno saputo intuire, cogliere in qualche modo, gestire sulle scene, offrendo in nome della Fede questa testimonianza concreta che è molto più consistente di quanto non siano state le lamentatissime polemiche « morali » tra Chiesa e Teatro, che raggiunsero punte di violenza, ma che non toccando la vera natura del teatro stesso restano meno significative.

2. « Iter » genealogico di un'idea

Con buona pace dei vari Bossuet, a questo punto, andrebbe citata una lunga « genealogia » di santi che precedettero don Bosco in quest'azione e ne crearono le premesse. In essi vale la pena di indagare e riconoscere qualche poco l'iter di un'idea che poi si rivelerà anche nel maestro dell'ottocento, incarnata e strutturata nella sua metodica educativa. Una occhiata, sia pure sommaria, alla precedente storia diventa qui molto indicativa, perché don Bosco farà proprie — consapevolmente o meno — queste istanze secolari del cristianesimo.

Tanto per individuare un primo centro d'interesse, prendiamo il quarto secolo. Il cristianesimo è appena uscito dalle persecuzioni, ma subito vi ricade ad opera dell'imperatore apostata Giuliano. Fin da allora questo signore offre un primo profilo della cultura laicistica: cultura, cioè, non « laica » ma discriminatoria, illiberale e persecutoria, più o meno come avverrà quindici secoli appresso nel tanto decantato « liberalismo » dell'Italia risorgimentale in cui operò don Bosco. L'uso di assicurare ai politici una libertà in simbiosi col potere (che poi è un modo per limitare la libertà degli altri) fa parte del costume mediterraneo: in Italia la cultura rinascimentale e la politica risorgimentale non sono mai state tenere verso la libertà dei cattolici. Ma fin dal quarto secolo, la reazione si manifestò con i santi. E anche allora i santi fecero uso del teatro, come avverrà anche più tardi, nel Rinascimento di Filippo Neri e nel Risorgimento di Giovanni Bosco.

Giuliano aveva stabilito: « Tutti coloro che fanno professione di insegnamento dovranno per il futuro avere l'anima imbevuta esclusivamente delle dottrine che sono conformi allo spirito pubblico » (sembra di udire le norme che i despoti politici impartiscono tuttora ai maestri e ai letterati dei propri paesi). Lo « spirito pubblico » era lo spirito pagano: l'insegnamento scolastico secondario e superiore consisteva a quei tempi nel commento e nell'assimilazione dei classici:

filosofi, poeti, oratori, tragedi, commediografi... tutti pagani. Questo insegnamento — secondo Giuliano — non poteva essere impartito da spiriti cristiani: esporre la bellezza di quelle opere e insieme accusarle di errore — diceva — era peccare contro la logica, contro la probità professionale; era insegnare il contrario di ciò che si pensava! vivere degli scritti di coloro dei quali si respingevano le credenze, era dare prova della più sordida incoerenza. « Giuliano — scrisse Ammiano Marcellino — interdisce l'insegnamento della grammatica e della retorica ai maestri cristiani, a meno che si convertissero al culto degli dèi » (*Hist.*, XXV, 4). Nemmeno gli alunni, restando cristiani, sarebbero stati ammessi a frequentare le scuole pubbliche (SOCRATE, *Hist. Eccl.*, L. 1, c. 32). Il sofisma dell'imperatore era palese. Fingeva che la letteratura e l'arte, la poesia e il teatro, fossero tutt'uno con la materia trattata, quasi che non sia ammirabile la bellezza delle opere senza che si condividano le credenze degli autori. Storici liberali, come il Barbagallo, che approvano le misure tiranniche dell'Apostata, dovrebbero anche censurare Carducci e Pascoli, che tennero cattedra dantesca senza nutrire le idee religiose di Dante, se in fatto di « libertà » non facesse troppo comodo l'uso di due pesi e due misure...

« Già — esclama indignato e satirico san Gregorio Nazianzeno — la lingua nobile è detta nostra, a noi soli spetta parlar greco, a noi che veneriamo gli dèi, mentre a voi cristiani si addice di rimanere in uno stato stupido e rustico, voi la cui saggezza si riassume tutta in una parola sola: credo » (*Orat.*, IV, 102). « Il gesto è barbaro — rincalza il pagano Marcellino amico dell'Apostata — e bisogna coprirlo di eterno silenzio ». Però bisognava intanto reagire. Molti maestri abbandonarono le cattedre piuttosto che piegarsi (AGOSTINO, *Conf.* 1. 8, c. 2). Ma altri risposero a Giuliano con il suo stesso argomento e composero opere nuove sul modello dei classici, con materia biblica. Fu così che i salmi si trasformarono in odi pindariche, il Vangelo fu dialogato alla maniera socratica, apparve una storia della Chiesa in ventiquattro canti, e vennero scritte (per la scuola se non per le scene) numerose tragedie e commedie di argomento cristiano. Un dramma della passione con il titolo « Christos Paschon (« *La Passione di Cristo* »), si fa risalire a san Gregorio Nazianzeno. Venne composto con il linguaggio dei tragici greci ed è strutturato a cori, semicori, pantomime. In esso Maria, nei gesti e nelle parole, ritiene assai più della donna pagana che della corredentrice cristiana: impreca con le parole di Ecuba e di Medea, e come la nutrice di Fedra, nel dolore, agita disegni di suicidio... Sono cose

che oggi fanno sorridere, ma vanno giudicate nel contesto in cui nacquero, non per libero bisogno artistico, ma per urgenza di intervento sociale e in difesa della stessa libertà di testimoniare un pensiero. Certo era temerario misurarsi con Sofocle, Eschilo, Euripide, con lo stesso Aristofane... La buona volontà non basta se manca l'ispirazione. Quelle composizioni restavano tecniche, fredde, ricalcate su modelli migliori; tutta la buona volontà — dietro san Gregorio Nazianzeno — dei due Apollinare, di Gregorio Nissen, di san Proclo, di san Giovanni Damasceno, del monaco Sabbaita, del diacono Ignazio e altri, cui si fanno risalire i drammi « Susanna », « Il Paradiso perduto », « La morte di Cristo » e i più svariati adattamenti biblici, andò fallita perché nessun capolavoro si può creare a richiesta del bisogno. Fallì sul piano dell'Arte, né rappresentò la via che per nascere avrebbe seguito il teatro cristiano: ciò doveva avvenire piuttosto per evoluzione dall'omelia dialogata in Oriente; e in Occidente dall'ufficio liturgico e dalle laudi. Ma sbaglia il Leclercq quando si rallegra della « scomparsa — dice — di quella mediocrissima produzione » (*Dict. d'arch. chrét.*, vol. VIII-1, col. 375). La liturgia è piena di inni e cantici d'imitazione, niente affatto mediocri. Sul piano pedagogico didattico, poi, oltre che su quello del diritto e della polemica, il gesto di quegli « umanisti » ante litteram dice qualcosa. Fu la rivendicazione di una libertà di insegnare, l'affermazione di una esigenza culturale cristiana e, a buon conto, un originale esperimento e una prima affermazione del teatro come mezzo di educazione e di istruzione.

3. Da Filippo Neri a don Bosco

Sia venia per questa prolungata sortita storica. Siamo però in tema, perché quel tipico teatro del IV secolo è uno dei paradigmi che occorre avere sott'occhio tra altri ricorrenti lungo tutto il corso della storia cristiana. L'imitazione dei classici sopravvisse. L'esperimento verrà, ad esempio, ritentato dalla monaca Rosvita in un monastero benedettino del decimo secolo. In sei brevi commedie la maestrina sassone ripropose lo stile di Terenzio e anticipò in forme semplici — ma non semplicistiche — il mito del Faust. Il « Rinascimento » era ancora lontano. Quando sopraggiunse, gli imitatori e ricalcatori dei classici pullularono un po' dovunque, anche nelle scuole cattoliche dei gesuiti. Fu dai gesuiti di Chieri che don Bosco apprese un certo umanesimo, e fu anche quella scuola a fornire i testi di alcune commedie latine che, rappresentate all'Oratorio di

Valdocco, attestarono agli intenditori una assai lunga e meritoria ascendenza. Ma ciò che soprattutto importa non è tanto l'esperimento « classicistico » in sé, quanto il fatto che molte volte i secoli abbiano del pari offerto analoghe occasioni per l'esprimersi di un teatro cristiano, e che ogni volta questo teatro abbia lasciato segni concreti nel campo della educazione. Si potrebbero fare perciò considerazioni altrettanto interessanti sul teatro della sacra rappresentazione medievale, e su quello rinascimentale di Filippo Neri e del Savonarola, per renderci sempre più conto di come e di quanto le « atmosfere » della storia cristiana abbiano esercitato la loro naturale pressione sul secolo XIX e sui suoi educatori e santi.

È un errore pensare — come sembra facciano alcuni storici — che solo il teatro secentesco dei gesuiti abbia lasciato qualche traccia nel campo della cultura e dell'educazione. Parallelamente ad esso è esistito un teatro più popolare e spontaneo, di matrice religiosa e agiografica, le cui origini risalgono agli « uffici liturgici » medioevali e ai canti dei laudesi: ed era allora un teatro che si svolgeva nelle chiese e sui sagrati, tra clero e piccolo clero di ragazzi dapprima e con la partecipazione del popolo poi. Certo, un teatro che correva sul condizionamento della « bibbia degli incolti », ma che non per questo restava esteriore e didascalico: la fede era vissuta nell'intimo e il teatro la sprigionava: a modo suo era un teatro espressivo, fundamentalmente autentico. E credo che proprio di questa autenticità abbiano partecipato talune recite agiografiche, missionarie, edificanti, allestite da don Bosco nei cortili dell'Oratorio e dentro la piccola chiesa di san Francesco di Sales. Ma non anticipiamo le conclusioni, sondiamo ancora un poco le fonti.

Non vi fu soltanto affinità tra il don Bosco dell'ottocento e il Filippo Neri del cinquecento. Vi fu l'ammirazione del « modello », la devozione del santo al santo che come è noto, diventa sempre azione. Ora, che cosa trovò tra l'altro don Bosco in « Pippo Buono »? Costui era insorto in pieno Rinascimento contro le deformazioni teatrali del suo tempo (Machiavelli non aveva solo ripristinato la commedia classica, aveva altresì ampiamente profanato — sotto la spinta di un decadentismo morale ormai comune — la sacra rappresentazione). Filippo Neri, circondato dal folgorante genio di artisti come Pierluigi da Palestrina, e da santi e intelligenti collaboratori artisti come il beato Giovenale Ancina, aveva dato vita nei locali romani della sua congregazione a una forma nobilissima d'arte drammatica, denominata con lo stesso nome delle sue istituzioni: l'*Oratorio*. Que-

sto, assieme alle esperienze fatte con i ragazzi da fra' Gerolamo Savonarola (amico, come è noto, del Neri) è il bandolo di un teatro « lirico » che si svilupperà non solo nel senso professionale dell'Opera, ma anche nel senso spontaneistico e amatoriale della « piccola opera » e della romanza scenica, fino a don Bosco e oltre.

In questa tradizione umanistico-cristiana don Bosco ha però anche altri addentellati: Ignazio di Loyola, Francesco di Sales, Alfonso de' Liguori — direttamente o tramite le rispettive scuole — incisero talmente alle basi del suo spirito, da influire al vivo anche nella scelta dei metodi e dei mezzi, teatro e lirica inclusi...

V'è ancora una tradizione che preme sul teatro di don Bosco: quella di un certo spontaneismo comico coltivato tanto in Italia come in Francia. Oltralpe, in particolare, alimenta tipiche rappresentazioni cristiane e educative (la satira « morale » o « moralità » francese ha una storia incisiva). In certo modo — per reazione a una crisi delle scene, determinata dal periodico intellettualismo dei professionisti teatrali — nel seicento risorge l'antica « favola atellana » delle origini e viene coltivata per più di due secoli e mezzo, fino all'ultimo ottocento appunto. Ancora una volta si assiste così al fenomeno dei mimi e degli istrioni che da soli fanno a contentare quel popolino che il teatro dei letterati non contentava più. Contro l'inerzia dello spettacolo erudito viene inventata la recita popolare allestita da compagnie di comici viaggianti, formate da attori che vivono « dell'arte » propria. Siamo precisamente alla « commedia dell'arte ». La trovata per cui questi comici divennero accetti e in pochi anni famosi per tutta l'Europa fu da un lato la *creatività* per cui l'azione mimica e quella dialogata erano frutto di un'inventiva « a soggetto » e addirittura di improvvisazione; d'altro lato fu l'*apparizione delle maschere*, riesumate dalle vecchie atellane e incaricate di coprire ruoli fissi, che facilitavano — tramite gesti consueti e frasi fatte — l'estro dell'improvvisazione. Ho detto che anche il teatro cristiano fece uso di questo genere teatrale. Non so se nelle istituzioni educative del Piemonte entrò per via italiana o per via francese (sarebbe una ricerca curiosa): ma vi entrò, e i ragazzi di don Bosco ne fecero un abbondante uso.

Non deduciamo però, a questo punto, che don Bosco abbia posto lo studio di tutte queste antecedenti esperienze come base delle sue iniziative. Non lo fece per altri aspetti della sua pedagogia, che erano molto più importanti del teatro: figurarsi se si preoccupò di fare ricerche e analisi critiche sulla storia delle commedie! Don Bosco semplicemente operava a livello di slancio vitale, con tutta la vita-

lità dell'umano e del divino. Ma la sua era un'amerevole *partecipazione alla storia* e per i rilanci che aveva in programma non doveva rifiutare nulla di quanto nella storia era valido e serviva per il balzo in avanti. Era il programma paolino del « quaecumque bona, haec agite », che ritroviamo nella « memoria » liturgica in suo onore. Non importa che egli non abbia teorizzato tutto ciò che fece confluire nei suoi programmi. In gran parte, forse, non fu nemmeno consapevole del bagaglio fornitogli dai secoli, sebbene avesse cognizioni storiche, capacità selettive, intelligenza critica tutt'altro che limitate. Comunque, la stessa storia in cui si incarnò la sua azione sensibile e aperta, si incaricò di fornirgli i valori tradizionali su cui far leva per educare, istruire, ricreare la gioventù del suo tempo. Il senso della nostra panoramica sui secoli che precedettero don Bosco è questo. Egli non ignorò in pratica l'efficacia, le forme, i metodi del teatro, soprattutto perché fu sensibile e partecipe verso il tempo, in vista dell'eterno. È il senso dei santi « umanisti », che raccolgono sempre i beni della storia anche quando non si preoccupano di illustrare a sé e agli altri in che modo quei beni risalgono alla storia.

II La proposta teatrale di don Bosco

Dalla « creatività » spontanea alla « teatralità » testuale

I. SPONTANEISMO CREATIVO

E così con migliore cognizione di causa — delle cause vere — siamo ora in grado di inquadrare in maniera un po' meno gratuita un primo panorama del teatro di don Bosco. Cominceremo con un rilevamento generale, per categorie, non con un inventario esatto, perché se è presto fatto un elenco dei testi scritti da don Bosco (non sono sostanzialmente che tre), non riusciremmo facilmente a farlo delle numerosissime opere scritte da altri autori che pure rientrano nella sua prospettiva, in quanto egli ne riconobbe in modo esplicito l'appartenenza al suo spirito, spesso intervenendo — come fece con Giuseppe Bongioanni e con Giovanni B. Lemoyne — persino sul testo. Ma del resto il problema non è di titoli: bastano i quadri di fondo, e il rilevamento di una « pedagogia » teatrale da condurre sui quadri: ciò implicherà anche il riferimento a titoli e ad azioni drammatiche che di quella « pedagogia » forniscono il documento.

1. Semplicità, non semplicismo

Superfluo premettere che don Bosco non si preoccupò più che tanto dei risultati « artistici », sebbene non abbia disdegnato di fornire ai suoi giovani le valide penne del Pellico, di scrittori gesuiti, e di autori salesiani o amici le cui pagine non disdicono e non sono affatto da dimenticare. Non per nulla alcuni testi del Lemoyne, come *Le Pistrine*, *Seiano*, *Cristoforo Colombo*, furono richiesti dal teatro professionale, mentre *Colpa e Perdono* — vinta una certa riserva per la retorica neoclassiceggiante — appare ancora al critico odierno il più valido tentativo compiuto dall'800 cattolico sul fronte della sacra rappresentazione. E non per nulla nell'integrativo campo musicale (per don Bosco « musica e teatro sono correlativi » secondo uno slogan coniato all'Oratorio e riportato nelle *Memorie* IV, 14) si valse di un musicista verdiano — Giovanni Cagliero — le cui romanze lo stesso Verdi, in una lettera a G. Perosio, definì « belle

e commoventi», riconoscendo che «questo Cagliero in melodia e la vena ce l'ha»¹.

È un punto di vista che d'altronde don Bosco teorizza: «Si ricordi — scrive in un piccolo regolamento del teatro — che il bello e la specialità dei nostri teatrini consiste nella scelta di composizioni preparate e ricavate da buoni autori».

Dopo di che, questi «buoni autori» sono affidati a giovani attori da cui don Bosco non intende spremere né arte né professione, ma soltanto (nei modi allora possibili) creatività, testimonianza, crescita umana e cristiana. Il che — come sottolineeremo sempre più avanzando nella ricerca — è piuttosto moderno.

E veniamo ai «quadri» di operazione. In genere si pensa al teatro di don Bosco come a qualcosa di semplicistico, a un fenomeno unitario «per ragazzi» abbastanza fuso e confuso, di cui non vale più la pena occuparsi. L'errore comincia proprio lì, nel ritenere semplicistico un fenomeno che è solo «semplice» (ma per stile), nel liquidare come fusa e unitaria un'attività che si presenta invece abbastanza composita e complessa.

Per tentare un primo chiarimento comincerei a distinguere due prospettive di base in questa «pedagogia» del teatro: quella *narrativa* e quella *didascalica*. Ma altri passi, altre distinzioni bisognerà poi fare in ognuno dei due settori.

2. Narrativa «leggera»

Di *teatro narrativo*, a carattere ricreatorio, che è il genere più usuale di teatro popolarmente inteso, don Bosco si occupò in più

¹ Ventiduenne, il Cagliero aveva già composto sette romanze, divenute assai popolari; qualcuna anzi penetrò sino a corte, come poi disse la regina Margherita al Cagliero cardinale. La più elaborata è *Il figlio dell'esule*. Ebbero molta voga *Lo Spazzacamino*, *L'Orzanello* e *Il Marinaio*. Più andanti *Il Cacciatore* e *Il Ciabattino*. Ne *L'Angelo Custode* tentò di fondere i due modi maggiore e minore: composizione venutagli così d'istinto. Il Verdi aveva prima del Cagliero composto alcune romanze che poi ripudiò. Due erano intitolate *Lo Spazzacamino* e *L'Esule*. Un suo amico, Giuseppe Perosio, avuta notizia delle due del Cagliero di titolo quasi uguale, le credette del celebre Maestro e gliene scrisse. Rispose il Verdi (Genova, 1862): «No, no, *Lo Spazzacamino* e *L'Esule* di cui mi parlate non sono le mie ma di quel prete piemontese che va empando le chiese di quella sua musica che non ha nulla da fare con Palestrina o con Benedetto Marcello. La musica di quelle romanze però è bella e commovente. Sì, lo dico senza rimetterei nulla: è più bella della mia. Se si fosse dato al teatro avrebbe fatto qualche cosa di buono, perché la melodia e la vena ce l'ha» (*Amari Soc. Salesiana*, SEI, Torino 1961, vol. 1, pag. 696).

medi. Tra l'altro, stimolando una sorta di piccole recite, in due o tre atti, non molto impegnative, ma sempre decorose. In tempi di drammoni in cinque atti egli scrive: « Si procuri che le composizioni siano amene ma sempre istruttive, morali e brevi. La troppa lunghezza stanca gli uditori, fa perdere il pregio della rappresentazione e cagiona noia anche nelle cose stimabili » (reg. cit. art. 6).

Il tipo di questo teatro resta *La casa della fortuna*, ultima delle tre opere scritte dallo stesso don Bosco. È del 1864 e sebbene sia stata tratta da un fatto di cronaca, riccheggia un tipo di narrativa romantica che troviamo anche — per citare i più tipici esempi contemporanei — in Dickens (*David Copperfield*), nella Burnett (*Il piccolo Lord Fauntleroy*) e in Malot (*Senza Famiglia*). Venne rappresentata all'Oratorio il giorno di santa Cecilia (22 novembre) e replicata l'Epifania successiva (6 gennaio 1865). L'esito ne consigliò la pubblicazione e don Bosco asperse con essa la XIII annata delle « Letture Cattoliche », dove il teatro era ospite così frequente da dare poi origine (1885) alla parallela rivista di « Letture Drammatiche ». Don Bosco stesso premise al volumetto un antefatto storico: era il caso di una ragazza fidanzatasi a un povero ma onesto giovane, contro il volere del ricco ma zotico padre. Dopo le nozze gli sposi si trasferiscono a Torino, realizzano breve fortuna, poi disgrazie e malattie (con sensibilità sociologica don Bosco lascia intravedere i disagi della condizione dei lavoratori a quei tempi) conducono a morte lui, agli stenti lei e i due figlioletti che nel frattempo sono nati. Nella previsione di soccombere a sua volta, la donna invia i ragazzi presso il nonno, sperando di vincerne la durezza. E qui ha inizio il racconto scenico, con riferimento abbastanza scoperto al retto uso che si ha da fare del potere e del denaro. Sullo sfondo della semplicità e di un'affettuosa ingenuità, don Bosco dibatte, come si vede, quei valori attuali che ancora oggi si trovano non tanto nel teatro borghese, a cui egli non aderì, quanto in certo spontaneismo periferico, popolare, ovviamente di stile completamente diverso da quello di cent'anni fa, ma già allora in qualche modo intuito. Per cui non mi sembra azzardato chiedere se don Bosco non avrebbe sviluppato ancor più, ai nostri giorni, un teatro di problematiche vive, aderente ai più concreti temi sociali e — in tal senso — comunitariamente *espressivo*.

3. Atellane campagnole

Altro tipo di teatro narrativo don Bosco realizzò, favorendo tra i suoi ragazzi — soprattutto durante le storiche « scampagnate » at-

traverso i colli e i paesi del Monferrato, quella specie di *atellane* che, messe su con pezzi ora comici, ora sentimentali, ora seri, ed anche musicali, preludevano abbastanza da vicino alle odierne « riviste » giovanili e, più nobilmente, al teatro d'espressione. Vale perciò la pena fermarsi a considerare un po' più a lungo questa prospettiva, tracciando sulla sua base (che ritengo la più pertinente) la stessa storia portante di tutto il teatro di don Bosco. Anche perché è una prospettiva complessa a sua volta che include le varie soluzioni dell'*atellana*, della satira, delle marionette, della canzone scenica, di tutto quanto può essere fornito e fruito dall'estro dell'inventiva, della creatività, dell'espressione.

Intanto qui siamo alle vere origini del teatro di don Bosco. Di dove nasce questo teatro? Nelle *Memorie* la prima rappresentazione si trova registrata in data 29 giugno 1847. Per festeggiare la presenza dell'arcivescovo Fransoni all'Oratorio, il teologo Giacinto Carpano scrisse, su misura dei giovani interpreti, un testo comico, di tutta invenzione, dove metteva in caricatura *Un Caporale di Napoleone* (di qui il titolo del pezzo) facendone una mascherina, una specie di Gianduja da liberare in ogni facezia e lepidezza possibile. Monsignor Fransoni — scrisse il cronista — confessò di non avere mai riso tanto in vita sua. La recita era stata allestita in cortile, davanti alla primitiva cappella Pinardi, in assoluta « *matinée* ». Si legge infatti nella cronaca che « quasi a mezzogiorno l'arcivescovo si mosse per tornare in episcopio ».

Ma non è qui — sebbene sia curioso e interessante il profilo « spontaneistico » di questa recita — che dobbiamo individuare le origini che cerchiamo. E nemmeno è qui l'inizio delle attività sceniche all'Oratorio. Come non dobbiamo accettare per vera l'altra partenza proposta dal biografo Lemoyne, indiscutibile a livello di cronaca, ma discutibilissima a livello di ricerca più approfondita delle *origini* vere. « Fu — dice il biografo — l'ardente amore di don Bosco alla bella virtù che diede origine (nel 1849) al teatro per gli allievi interni ». È una considerazione morale che lascia aperte tutte le vie di ricerca critico-culturale. Pertanto il seguito dell'esposizione lemoyniana, resta puramente cronachistico. « Don Bosco — egli scrive — al sabato sera non incominciava a confessare che ad ora tarda, ritornato dalle sue urgenti commissioni in città; quindi non finiva che verso le undici e ad ora anche più avanzata, perché il mattino della domenica era sempre da lui tutto consacrato pel bene spirituale degli esterni. In che cosa occupare in quel tempo i giovani che si erano già confessati? E nelle vigilie delle feste solenni, o di

esercizio di buona morte per quelli dell'Oratorio festivo, come si sarebbero potuti contenere i ricoverati, già confessati al mattino, mentre don Bosco stava nel tribunale di penitenza? Non era caso di studi, lavori, ricreazioni in cortile. Era uso che per andare in camerata si aspettasse don Bosco. Perciò il giovane Carlo Tomatis che, in età di 20 anni, il 5 novembre aveva fissata la sua stanza nell'Oratorio ove dimorò fino al 1861, faceto nelle sue burle, ricco di motti brillantissimi, coll'approvazione e consiglio di don Bosco, incominciò a radunare tutti i giovani in una stanza. Presi quindi due fazzoletti, faceva loro un nodo in un angolo, e messili sovra un dito di ciascuna mano, e facendoli muovere in modo bizzarro, intrecciava dialoghi così ameni fra i due fazzoletti, che eccitava risa inestinguibili.

Dopo qualche tempo, più non bastando questo gioco a destar interesse, Tomatis comprò una testa di *Gianduja*, ne formò un burattino, e allora i trattenimenti serali ripresero maggior brio per le sbardellate cose che si facevano dire a quel pezzo di legno, con tutti i frizzi e movimenti caratteristici di tale maschera.

Un nobile signore, il Marchese Fassati, che aveva talora assistito a questa ricreazione, regalò ai giovani un intero teatrino delle Marionette, e Tomatis fu sempre colui che ebbe l'impresa delle rappresentazioni. Suo aiutante nel far ballare i burattini fu, nel 1849-50-51, un certo Chiappero e più d'una volta si vide un Vescovo assistere lietamente a simile trattenimento. Ne faceva a noi fede, il giovane Chiosso e lo stesso Tomatis.

Finalmente sul palcoscenico, eretto per le accademie nella sala nuova a levante della casa, i giovani allievi interni presero di quando in quando a recitare qualche farsa o commedia. Ma lo stesso motivo che aveva ispirato i primordi di quel passatempo, ne regolò il proseguimento. Don Bosco vide subito come questo esigesse tutta la sua previdente attenzione. Diceva essere il teatro un gravissimo pericolo per chi recita e per chi assiste, se non si usa moltissimo rigore nella scelta delle commedie e nella vigilanza » (MB III, p. 592 ss.).

La considerazione morale, come ho detto, resta valida come indice di una importante circostanza componente, e forse, nelle preoccupazioni pratiche di don Bosco, indica anche la vera « occasione » per cui ebbero inizio e vita sistematica certi giochi drammatici a Valdocco. Ma non fornisce una indicazione di più basilari ragioni, *cause* di un'attività drammatica che si sviluppò, con don Bosco e dopo, in proporzioni ben più ampie, perché basti a motivarle la

necessità di tenere occupati in qualche modo i giovani. È vero che don Bosco sembra talora appena tollerare che si reciti (pressappoco come farebbe oggi chi guardasse con rigorismo morale ai mass-media) e si lascia scappare, parlando ai direttori, espressioni come questa: « In ogni casa di educazione, o bene o male, bisogna che si reciti, perché questo è anche un mezzo per imparare a declamare, a leggere con senso, e poi se non c'è questo pare che non si possa vivere... ». C'è un sospiro di apprensione, in queste sue parole che tradiscono, forse, un certo tuziorismo radicale a cui per indole e per se stesso egli volentieri ricorrerebbe facendo anche a meno delle rappresentazioni. Ma è il dubbio soggettivo di un attimo: dopo di che don Bosco si cala oggettivamente in una situazione storica, la riconosce, la fa propria e adotta i mezzi consoni ad essa, senza omissioni di comodo, delineando le norme migliori (oggi le troviamo addirittura recepite negli atti conciliari del Vaticano II) perché il mezzo risulti di piena efficacia nella costruzione del cittadino e del cristiano. Nutriva, dopotutto, una santità niente affatto pavida né unilateralmente moralistica. Era anzi un umanista.

E dunque vediamo di individuare le origini del suo teatro in una base di umanesimo, che è poi la base per fondare ogni vero cristianesimo. Prima del teatrino dei burattini gestito dal Tomatis nel 1849-51, e prima ancora di quello « giocato » alla presenza dell'arcivescovo Fransoni nel 1847, c'era già stato un precedente che pochi forse conoscono, ma che ritengo molto illuminante.

Bisogna risalire al maggio del 1845, quando l'Oratorio aveva sede provvisoria nell'Ospedaletto di S. Filomena e per giocare si doveva vagabondare un po' dovunque, con don Bosco alla testa. Il 25 maggio fu scelta la loggia di S. Pietro in Vincoli, esistente tuttora e custodita a quel tempo — con la chiesina cimiteriale scomparsa nel 1954 — dal cappellano don Giuseppe Tesio. A tutti è nota la scenata che avvenne ad opera della perpetua e del cappellano con l'interdizione opposta a don Bosco e ai suoi ragazzi dalla ragioneria municipale (oggi diremmo « giunta ») presieduta dal Marchese Michele di Cavour (padre del conte Camillo) in veste di vicario di città (o Sindaco). Don Bosco ottenne di trasferire l'Oratorio ai « Mulini Dora », di proprietà municipale, con la clausola scritta di poter « servirsi della cappella dei mulini per catechizzare i ragazzi dal mezzodì fino alle ore tre, con che non sia lecito ai medesimi di introdursi nel secondo cortile del fabbricato e recare impedimento alla celebrazione della messa (per gli impiegati) ne' giorni festivi ».

Tra la brusca cacciata dal sito di prima e siffatta accoglienza

nel sito di poi c'era di che irritarsi. Don Bosco invece la prese con humour e riferendosi al grossolano equivoco dialettale per cui *San Pietro in Vincoli* (in piemontese « San Pe' d'ij Vincòj ») veniva chiamato *San Pe' d'ij Coj* (S. Pietro dei cavoli), fece il famoso discorso sui « cavoli che solo quando vengono trapiantati fanno buona testa ». E non finì lì. Tutto sprizzante verve, combinò insieme ai suoi ragazzi più grandicelli una satira scenica molto sentita e gustosa che a sera venne rappresentata « nel cortile dei mulini al cospetto di tutti i ragazzi — dicono le *Memorie* — che ridevano di cuore ai frizzi di colui che sosteneva la parte buffa ». Le cronache di archivio precisano: « Aveva prestato l'argomento quella nuova trasmigrazione, le circostanze che l'avevano accompagnata, la proibizione a chiunque di inoltrarsi nel recinto interno dei Molini, o di porre il minimo impedimento alla celebrazione della messa festiva detta a profitto degli impiegati municipali e dei mugnai ». Tutta materia, come si vede, di genuina espressione, gioco scenico sugli avvenimenti di cronaca. E non era un caso sporadico. « Don Bosco — dicono le sue *Memorie* — reputandosi semplice e materiale strumento dell'impresa cominciata da Maria SS., riguardò sempre la sua impresa con tanta venerazione che il più piccolo incidente era per lui un avvenimento da celebrarsi con festa speciale, mentre per i giovani era una di quelle novità che recavano loro molto piacere. Con rappresentazione analoga e con canti aveva festeggiato l'inaugurazione della chiesina dell'Ospedaletto, e così aveva continuato arrivando nei luoghi delle altre stazioni, nello stabilirsi in Valdocco e in molte altre circostanze da lui giudicate degne di nota ». Chi ci dà questa precisissima documentazione del primo teatro attivo ed espressivo di don Bosco è lo stesso don Lemoyne che poi, per una svista, ne trascura il valore, per designare i burattini di Tomatis come inizio delle attività teatrali all'Oratorio. Niente affatto. Era esistita una prassi teatrale precedente, una serie sistematica di giochi espressivi, che la storia non può lasciare in sottinteso. Particolare importante: in quel gioco drammatico, come poi nelle marionette di Tomatis e nelle atellane monferrine, troviamo costantemente, in veste di piccolo buffone, la maschera del Gianduja; un evidente modo di facilitare la creatività e l'improvvisazione tramite il ruolo della maschera, come volevano i canoni dei « jeux et tréaux » francesi e della « commedia dell'arte » italiana. Ma la maschera veniva giocata con continue varianti. Di dialogo in dialogo, cioè, mutava sempre il caratterista « che — ricorda il Lemoyne — ora era un Gianduja, che parlava il dialetto piemontese, ora un tedesco che intedescava il suo italiano, ora un balbuziente che sibilando

e gorgogliando biascicava a stento le parole, e via di siffatti generi. Buzzetti Giuseppe — concludono le cronache — conservò per molti anni questi dialoghi, che però non furono più ritrovati dopo la sua morte » (MB II, 307-308). Peccato. Un vero peccato, perché sono andati perduti documenti che oggi risulterebbero forse tra i più ingenui ma anche tra i più significativi e attuali del teatro salesiano. Importa comunque la realtà di questi fatti che, al di là di ogni valore ascrivibile ai testi — certo consoni ed espressivi della elementarità di un gruppo giovanile che era inequivocabile — dimostrano come in principio don Bosco ebbe del teatro un concetto creativo e spontaneistico, pedagogicamente molto vicino a quello moderno.

4. Carro di Tespi in « tournée »

È un concetto che sviluppò in seguito, a sede affermata e ad opera istituita, attuando una specie di carro di Tespi, di compagnia in tournée, ma sempre su base spontaneistica ed espressiva. Mi riferisco alle « classiche passeggiate autunnali » che quasi ogni anno don Bosco organizzava attraverso i paesi del Monferrato. Citerò qualcuno di questi itinerari, fra i tanti che si trovano documentati nelle cronache. L'anno 1859 fu la volta di un memorabile giro con uno stuolo di ragazzi che per un buon 40-50 per cento erano giovanotti, scambiabili (ed erano in effetti scambiati, con fastidio di don Bosco) per contro-garibaldini essendo in età di leva militare. Cotesti buontemponi, dunque, offrivano anche discrete capacità organizzative, ed è questo particolare che spiega la facilità di don Bosco nel valersene. Bisogna tenere conto che quel tipo di escursioni non offriva solo qualche parentesi di gioco: le gite erano esse stesse e per naturale struttura un intero gioco espressivo, press'a poco quello che nei paesi germanici si suole chiamare un « Laienspiel ». Includevano il teatro, ma non tanto perché contenevano delle rappresentazioni, quanto perché quelle rappresentazioni facevano a loro volta parte del gioco, che penetrava ed era penetrato dalla vita. Questo concetto di « spiel » è in sé originale e attuale al massimo. E se ne trova la documentazione — per chi sa leggerla — fin dalle cronache della prima grande gita, organizzata nel 1859 con partenza il giorno del Rosario (2 ottobre) dalla casa dei Becchi. « Tali escursioni — premette il cronista — soddisfacevano alla frenesia invalsa allora generalmente nei giovani, di novità, agitazione, tamburi, armi, e davano pascolo alla fantasia, e quindi prima al desiderio e alla speranza, poscia ai ricordi e ai racconti » (MB VI, 268).

È impossibile non rilevare, in questa breve chiusa introduttiva, assai più di quanto essa non dica a parole. V'è sottintesa l'impressione, vi è sottolineata l'espressione, di tutti i movimenti militari e politici di quell'anno e, più generalmente, di quell'epoca. L'Italia risorgimentale entrava nel suo biennio decisivo con due avvenimenti di prim'ordine. La guerra contro l'Austria (seconda per l'indipendenza) era iniziata in aprile, aveva fatto parlare di Magenta, San Martino, Solferino, e s'era conclusa in luglio a Villafranca lasciando strascichi di polemiche. Nel frattempo Garibaldi stava preparando l'impresa dei mille e non rifiutava reclute giovanissime (il primo caduto di Calatafimi aveva solo 14 anni). La proclamazione del Regno d'Italia non era lontana (17 marzo 1861). Questa situazione non poteva lasciare indifferenti dei giovani che nel cuore del Piemonte ne respiravano il clima. È un sottofondo politico che il cronista della gita non rileva, ma che dobbiamo rilevare noi per comprendere ciò che è implicito nel suo discorso. Sono quegli avvenimenti militari e politici che accendono la fantasia di « tamburi » e di « armi », al punto che la gente, al passaggio dei giovani, commenta: « sono garibaldini » o anche « sono briganti » (cf MB VI, 275). Il gruppo da parte sua « esprime » e rappresenta quei fatti in giochi, filtrandoli con la fantasia; ed è interessantissimo questo teatralizzarsi del quotidiano pubblico o privato, sociale o individuale, tra i ragazzi dell'Oratorio.

In effetti, v'era anche la teatralizzazione del quotidiano « privato », dei gesti cioè e degli eventi che appartenevano solo ai ragazzi stessi e a don Bosco. La lettura di taluni particolari ed episodi di quelle gite, descritti dai testimoni stessi che le vissero al vivo, hanno il sapore di un canovaccio dei « comici dell'arte »: e non perché *scritti* con verve teatrale, ma perché *vissuti* teatralmente a livello di « spiel », come è facile cogliere tra le righe. Scegliamo una pagina a caso. Una notte Carlo Gastini era a dormire con un compagno in casa di contadini ospiti. « Tomatis e altri giovanotti — riferisce il cronista — riposavano in un camerone attiguo. Fingendo di dormire, stavano però in agguato per organizzare una burla. Ed ecco a una certa ora Gastini si alza, esce dalla stanza e va nell'aia a respirare aria fresca. Tomatis scatta su, corre a svegliare il compagno che dormiva, portano via i due letti e il tavolino, solo lasciando qualche sedia in mezzo alla stanza. Tutto era all'oscuro. Gastini rientra, urta nelle sedie, comincia a brontolare. Si avvicina dove era il letto e non lo trova. Crede di avere sbagliato stanza, gira attorno, cerca il compagno che non c'è. Accende uno zolfanello e non riconosce il luogo. Intanto con un soliloquio esprime i suoi sentimenti di dubbio,

di stupore. I compagni che si erano asserragliati nella loro stanza non poterono più trattenere le risa e Gastini, accortosi della burla, prese a tempestare. Poi per un pezzo passeggiò alla bella stella » (MB VI, 272).

Questo è uno « spiel », un bellissimo sketch, un saporoso « mimo » comico. Venne « vissuto » dai giovani di don Bosco, ma a livello di gioco, di espressione vivacemente partecipata. « E Tomatis — prosegue il testo della cronaca — ricominciava al mattino le sue lepidiezze col cercare le gambe che diceva di avere smarrite nelle escursioni del giorno prima, pensava a fare improvvisate serie o burlesche al padrone di casa, con diletto comune; e don Bosco era contento » (MB ivi). Così tutto era vita autentica e tutto era veramente teatro, finché il teatro prendeva anche forma e consistenza scenica sulla piazza, sull'aia, o su due carri appaiati. « I drammi — ricordano le *Memorie* — le cantate, le poesie piemontesi, erano uno spettacolo che non avrebbe sfigurato male in una città, per la valentia degli attori Bongioanni, Gastini, Tomatis e altri. Le persone colte ne restavano più che soddisfatte, ma per fare andare in visibillio la gente del popolo ci voleva Tomatis. Aveva un repertorio tutto suo particolare di giochetti mimici, smorfie, gesti, movimenti, salti, frizzi di una impareggiabile lepidezza. Un giorno, per esempio, aveva in testa un alto cappello a cilindro: nello scuotere la testa gli entrò tutto quanto fino al collo. Fra le risa incontenibili della moltitudine, egli tentava invano di toglierlo: non poteva, o meglio fingeva di non potersi cavare d'imbroglio. Gli venne in aiuto Gastini e fu una farsa completa. Taluno — conclude a questo punto il cronista con una punta di malinconia — qualcuno dirà *pagliacciate!* ma tali rappresentazioni lasciarono sempre e dovunque un gradito ricordo... » (MB VI, 273).

Non siamo certo tra quelli che dicono « pagliacciate ». Siamo qui a rilevare tutto il significato di quelle espressioni e del « gradito ricordo » che « sempre e dovunque » esse lasciavano tra la gente e nei giovani. Vi abbiamo, dopo tutto, riconosciuto e colto tutti gli ingredienti più validi del migliore teatro giovanile: la creatività, la spontaneità, il gioco espressivo, il mimo, la socialità, lo sforzo introspettivo, lo sforzo comunicativo, e via dicendo. Tutti valori operanti ad iniziativa di giovanotti che un santo sapeva rettamente « liberare ». Se oggi quei giovanotti ci udissero, se ci udisse lo stesso don Bosco, stupirebbero del nostro stupore, delle nostre analisi teoriche, del nostro spaccare il capello in quattro, essi che agivano senza alcuno studio e soltanto con l'amore che li spingeva di dentro a be-

neficare il loro prossimo anche con la gioia dei clowns. Ma noi che questa spontaneità abbiamo perduto e forse qualche poco tradito, noi abbiamo bisogno di teorizzare attraverso il cervello, di rispolverare al nostro intelletto queste conoscenze, perché col tempo — forse — la genuinità, la spontaneità, l'amore per la gioia, la gioia dell'amore, come in principio era in essi, si ricostituiscono anche in noi.

È facilmente intuibile il motivo per cui questo tipo di « drammatizzazioni » stanno impegnando un po' più a lungo e un po' più in dettaglio la nostra ricerca. Ed è il caso di sottolineare che non erano qualcosa di occasionale, di saltuario, ma facevano parte di una consuetudine, tale che restano rappresentative di una « pedagogia teatrale » come e forse più di quanto siano stati tipici all'Oratorio i drammi e le commedie di più alto e preconcepito impegno testuale. Facciamo un salto di due anni. Al ritorno di ottobre, nel 1861, ritroviamo i gitanti di don Bosco nel paese monferrino di Alfiano. Dopo un rito di benedizione, don Bosco decide di ricreare in qualche modo i paesani che lo ospitano. E senz'altro, mentre i compagni cenano, i macchinisti si accingono all'opera. Su due carri agricoli situano delle assi, piantano antenne per sostenere il sipario, con corde e chiodi tendono le scene, e poi via! La rappresentazione dura fino alle 25, conclusa con una lode alla Vergine e alcune preghiere dette dai giovani in ginocchio sulla nuda terra insieme alla popolazione. L'antico giocoliere dei Becchi, a distanza di anni, non si smentisce. Da Alfiano la lieta brigata passa a Casale e le cronache notano brevemente: « Alla sera abbiamo tenuto nel salone del Seminario, alla presenza del vescovo, di numeroso clero e di parecchi nobili signori, un trattenimento che piacque moltissimo. Si rappresentò il dramma *I due Sergenti*; si recitarono composizioni in lode di Monsignore e qui, per la prima volta, si cantò *L'Orfanello*, romanza musicata dal genio del chierico Cagliero ». Sui *Due Sergenti*, dramma di repertorio, parrebbe naufragare tutto lo spontaneismo fin qui sottolineato. Ma non è così. Va solo preso atto che don Bosco e i suoi giovani non erano degli esclusivisti: anche un testo mnemonico trovava posto entro più vasti campi espressivi e avremo ancora occasione di rilevarlo.

Qualche episodio più curioso avvenne a Mirabello, paese che poi don Bosco sceglierà per il suo primo collegio fuori Torino. La scena qui fu eretta dentro la chiesa parrocchiale. Gli attori furono presto all'ordine e cominciarono la recita. Poiché tutta la popolazione voleva entrare e non v'era posto per tutti, ne nacque un tafferuglio imbarazzante. Di fuori si vociava e si premeva. Di dentro si gridava

ai prepotenti e si respingeva. In chiesa, tra la gente compressa e stipata serpeggiava un continuo brontolio indistinto, coperto solo da alcune voci rombanti che urlavano: « Silenzio! ». Quando tutto sembrò rimesso in ordine, ecco arrivare il sacrestano ubriaco a chiedere ragione di quelle presenze, di quella recita in quel luogo, dell'abuso con cui si era adoperato qualche arazzo della chiesa per ornare il palco. Vi fu insomma una rappresentazione nella rappresentazione, che finì per fortuna in *happy end*, con il sacrista che improvvisamente scoppiava in pianto dirotto, saltava al collo degli attori e li abbracciava e baciava più volte, tra le risate del pubblico. Evidentemente, solo uno spontaneismo giocato con il più ampio margine di improvvisazione poteva rendere godibili simili situazioni, che non contribuivano certo a favore del testo, ma giovavano tuttavia a liberare creatività e divertimento comuni.

Esistono molte altre cronache di atellane siffatte, offerte di anno in anno alle genti dei borghi monferrini, ed è inutile continuare a riferirle ad una ad una, con pignoleria che finirebbe con deviare la nostra ricerca nella direzione del dettaglio espositivo, senza peraltro approfondire molto la valutazione del fenomeno, che a noi preme di più. A questo punto quindi penso che i dati siano sufficienti per consentirci di gettare un colpo di sonda e farci tentare la stessa penetrazione psicologica del personaggio don Bosco. Lì forse, più che nelle cronache delle sue gesta e delle sue attività sono individuabili le vere origini del suo teatro.

5. Un'indole teatrale

La pista di ricerca è interessante: penso che don Bosco abbia adottato il teatro non tanto sul filo di una progressione cronologica, con un preciso inizio-sviluppo-fine, che evidentemente vi fu, ma che non ebbe un'importanza prevalente. La manifestazione cronologica del suo teatro pedagogico è solo un effetto. La causa, a mio parere, sta nel suo tipo di mentalità, nella sua indole insieme umoristica e drammatica, in una caratteriologia particolare che lo rendeva sensibile e preoccupato per natura a *comunicare* con i ragazzi e con i giovani, per costruirne con tutti i mezzi disponibili la personalità umana, civile e cristiana. Lo stile drammatico è per l'appunto uno stile altamente comunicativo, portando esso non solo alla comunicazione di idee (strumento della comunicazione sociale), ma più a fondo alla *comunicazione del sentire*, nello stesso momento e con lo stesso cuore (Copeau), certe realtà, certi contenuti, certi temi.

Don Bosco probabilmente non si rese conto di avere connaturata questa sensibilità, questo dono, questo (mi si consenta il termine) *carisma* drammatico; e non ne fece problema. Ma avendolo innato e connaturato lo attuò, e *dialogò molto*, teatralizzando al massimo il suo rapporto con gli umili e con i giovani per farsi intendere e per comunicare. È questo tipo di caratteriologia che porta Giovanni Bosco a fare capriole, giochi clowneschi, esercizi da saltimbanco per drammatizzare e comunicare la catechesi popolare del suo parroco e di sua madre. Ed è questa sua stessa indole che lo porta, adulto, sacerdote, educatore, a drammatizzare — non senza punte di comicità frequente, di ironia divertita — a teatralizzare vuoi la sua catechesi e vuoi le descrizioni con cui riferiva ai suoi stessi ragazzi gli incontri e le dispute (sempre stringatamente dialogate, esposte a battute con discorso diretto) con i personaggi del suo tempo, fossero eccelsi come il Papa, il Re, i ministri, o fossero umili come i ragazzi e la gente della strada.

Si intuisce già, a questo punto, quanto totale e deciso sia il rifiuto che da parte mia oppongo a coloro che reputano destituite di valore critico e storico queste drammatizzazioni della cronaca, operate da don Bosco e dai suoi primi cronisti sui fatti vissuti. Hanno almeno il medesimo valore di una esposizione distaccata, striminzita e nuda, che comunque ne renderebbe ancor meno la vivacità e corposità nativa. Hanno in più il valore pedagogico della partecipazione e della comunicazione proprie di don Bosco, grazie appunto alla loro teatralità, che forse, parola per parola, non è fedele al vero dialogo storico, ma è pienamente fedele alla mentalità con cui don Bosco ne offriva un rapporto ai familiari, è fedele alla sua preoccupazione di rendere questo rapporto attraente, comunicativo, costruttivo. Altro che destituiti di consistenza storica! Gli episodi, le cronache, i colloqui « drammatizzati » delle *Memorie* riflettono, al di là del Lemoyne che li scrisse (e che scriveva — dice don Bosco — « come intendo io ») uno stile pedagogico che si valeva precisamente di un espressivismo teatrale fortemente efficace, comunicativo, convincente e costruttivo. Sottovalutarne la portata, per un malinteso rigorismo critico, sarebbe mutilare criticamente un importante aspetto della personalità di don Bosco educatore, ossia fare — in ultima analisi — un'operazione totalmente acritica.

Le documentazioni a questo proposito abbondano. Selezioniamone qualcuna. Una è di tipo catechistico, a dimostrare come don Bosco dialogasse la parola in chiesa e molto vivacemente e insolitamente anche per quei tempi in cui l'omelia dialogata era abbastanza in uso.

Siamo nel 1847. Nell'Oratorio incipiente e già affollato danno una mano a don Bosco i teologi Borel, Carpano, Rossi, Vola, il canonico Gastaldi e altri sacerdoti del Convitto. Una domenica, mentre il teol. Borel officiava in cappella, don Bosco se ne uscì a zonzo. Era solito comportarsi così (MB III, 122). Fece verosimilmente una puntata verso il Balôn:¹ né occorre fare molta strada per arrivare in posizione strategica. C'erano giovanotti intenti al gioco. Egli — leggiamo nelle memorie — si avvicinò bel bello, con aspetto indifferente e tutto osservando. In mezzo, avevano steso per terra un fazzoletto con i denari della partita. Di solito si giocava disperatamente a carte: tresette, asina, capra, quest'ultimo gioco proibito dalle leggi. Nel fazzoletto stavano ammucciate da 15 a 20 lire per giocata. Non era raro il caso che una questione di gioco finisse a coltellate. In quel divertimento, dunque, si intrometteva don Bosco, talora per prendervi parte egli stesso. Quel giorno, appena vide il fazzoletto ben provvisto di lire e i giocatori ben scaldati nel gettare le carte, involse denari e carte e se la diede velocemente a gambe. I giovani sbalorditi lo inseguirono: « I soldi, ci restituisca i soldi! »; ma don Bosco aveva gambe che pochi l'uguagliavano e allungava le distanze: « Restituirò tutto, vi darò di più, ma statemi dietro, prendetemi ». E via all'Oratorio. Piombò in cappella, e dietro di lui la masnada. « Il teologo Borel — riferisce la cronaca — era in pulpito che predicava, ma al giungere di don Bosco, con quella turba, intuì. Era indispensabile prendere un fare spigliato e anche *bernesco* », al fine di calmare quella ciurma irritata dallo scherzo poco gradito. La parte di don Bosco, di solito, era « ora quella di un negoziante, ora di un giovinastro mandato per forza in chiesa da sua madre, ora di un invitato, ora anche di un buon amico che conduceva altri amici, ora infine di un venditore ambulante che tra le risate dell'assemblea irrompeva in chiesa gridando: "Torrioni, torrioni, chi compra torrioni?" ». Quella volta sostenne il ruolo del ladruncolo. Il teol. Borel lo apostrofò: « Olà, birichino, fuori di chiesa! ». E lui: « Oh bella, io faccio i miei affari dove c'è da guadagnare ». E via di questo passo, con un dialogo serrato, umoristico, in schietto dialetto piemontese, dove tutti i risvolti del gioco d'azzardo, del furto, dell'uso del denaro, venivano fino in fondo dibattuti. Evidentemente l'amore del dialogo, l'uso espressivo di esso, non faceva solo

¹ Così era (ed è tuttora) chiamata la piazza del mercato, la « Porta Palazzo » di Torino: o a meglio dire il rione in cui chincaglieri, rivenduglioli, giocolieri e persino contrabbandieri e ricettatori traboccano in varie piazzette, viuzze, vicoli, cortili... Nell'800 vi si praticava anche il gioco d'azzardo.

parte dello stile narrativo di don Bosco: rientrava nel suo stile pedagogico e catechistico.

Di questo stile sorprendente le *Memorie* ci tramandano altre documentazioni curiose, molto significative per un'epoca in cui gli intellettuali e il clero non amavano scendere in « dialogo » con gli umili. « Nella sera d'estate — si legge in una cronaca che risale verso il 1860 — quando più lunghe erano le ricreazioni e per la stanchezza languivano i divertimenti, don Bosco andava a sedersi per terra nel cortile, presso un muro della fabbrica. Gli alunni accorrevano e sedevano attorno a lui, formando sette od otto larghi giri di volti allegri e intenti. Per queste sedute all'aria aperta don Bosco riservava i suoi discorsi più ameni. Ora narrava a suo modo il dialogo di Gaspere Gozzi tra il calamaio e la lucerna. Ora ne inventava un altro tra la sua penna e il suo calamaio; tra un ciabattino e uno stivale rotto che non voleva essere rattoppato di domenica sibbene il lunedì; ovvero tra lui stesso e la sua lucerna che parteggiava per i protestanti e non voleva far lume. Talora recitava un sonetto bernesco, e fra questi uno da lui scritto quando era ancora chierico sulla lama del suo temperino. Ora narrava favole meravigliose sul gigante Gargantua, con tutte le sue strabilianti avventure nel campo dell'impossibile, la sua morte, la sua sepoltura alla presenza di migliaia di persone che non riuscivano a coprirlo interamente di terra benché avessero fatto un pozzo profondissimo e lungo un chilometro: È rimasto scoperto il naso — esclamava — che si vede ancor oggi.

— Si vede ancora? — stupivano tutti.

— Osservatelo: è il Monte Bianco!

La vivacità delle descrizioni — annotano qui le *Memorie* — e i frequenti dialoghi animavano le varie scene di tali favole, *rese più amene dalle partecipazioni curiose dei giovani che vi prendevano parte* » (MB VI, 429 ss.). I temi però, ovviamente, variavano con libertà. Le narrazioni — puntualizza il cronista — non erano sempre favolose e piegavano a volte su lontani paesi, con la descrizione delle imprese di esploratori e missionari, che don Bosco ricavava da quanto di più curioso e divertente aveva trovato nei suoi libri o in relazioni private. Poi tutto finiva in giochi improvvisati che non richiedessero moto e in qualche canzone cantata da centinaia di voci. Indubbiamente siamo davanti a un teatrino di animazione bell'e buono, che per colmo di freschezza è vivamente partecipato dal gruppo: a tale punto che dubito se un animatore moderno riuscirebbe a fare qualche cosa di altrettanto aggiornato con i canoni

istuali del gioco espressivo. Eppure queste trovatine pedagogiche risalgono al 1860.

Così era e si manifestava la natura dialogica di don Bosco, che conservava sempre, nell'intimo, qualcosa del piccolo saltimbanco dei Baccini, capace di guidare sé e gli altri dal gioco a Dio. Lo stesso resoconto « diaristico » dei suoi incontri con i personaggi del tempo diventa sulle sue labbra e agli orecchi dei suoi ragazzi in ascolto, quasi una rappresentazione scenica, visiva, vivacissima. L'incontro-scontro con il ministro degli interni C. Farini il 16 luglio 1860, ad esempio, fu da lui narrato, e fedelmente registrato dai cronisti, con una verve espressiva che riempie due interi capitoli di *Memorie* (VI, cap. XLVIII e XLIX) e che potrebbe ottimamente figurare su un palcoscenico. Sono pagine da rileggere per intero nella prospettiva che stiamo tracciando, e poiché non basterebbe estrarne solo qualche battuta esemplificativa, per saggiare la vivacità dello stile, la forza comunicativa e anche — come è sempre proprio di don Bosco — l'efficacia ideologica (o « ideologica ») che contengono al fine di informare e formare « onesti cittadini e buoni cristiani », lascio alla cura privata di ciascuno di farsi una lettura completa di questo come di altri brani analoghi e non meno interessanti.

Il teatro di don Bosco, in definitiva, è da cercare e capire non solo (e direi: *non tanto*) nei testi drammatici più espliciti tanto del santo come dei suoi primi collaboratori, ma precisamente nel comportamento quotidiano di un uomo — un educatore — incline a comunicare e a cercare le vie più idonee e più immediate per la comunicazione. Nella sua aneddotica, nelle sue dialogazioni vivaci, c'è la cronaca, il diario, la vita: ma in una modulazione espressiva e comunicativa, altamente pedagogica e non lontana dai moduli del tempo posteriore, fino ai nostri giorni che — come ognuno sa — teatralizzano la vita al completo: dalla canzone alla scuola, dalla politica alla religione e a tutto.

II. DISCIPLINA TESTUALE

In un terzo tipo di teatro narrativo ci imbattiamo quando don Bosco impegna i suoi giovani attori anche in lavori drammatici che bisogna definire *eruditi e di cultura*: il genere in cui si distinse, tra altri, il salesiano Giovanni B. Lemoyne i cui drammi storici e sacri ebbero larga eco e furono dichiarati da don Bosco i più conformi ai suoi intendimenti. A questo proposito va aggiunto che il compiacimento di don Bosco andava oltre e si spingeva nel merito del testo

È una nota che accentua uno scopo culturale (morale) sopra quello ricreativo, e che documenta da sé una programmazione e mole di lavoro e d'intervento di proporzioni assai vaste. Le vicissitudini di questo programma sono a tutti note. Oggi le parole di don Bosco imporrebbero la ricerca di ulteriori evoluzioni e sviluppi per non congelarsi, tenuto conto anche della nuova sensibilità dei giovani verso il teatro.

È però evidente che questo problema non può ormai essere affrontato iniziando da livelli editoriali: innanzitutto occorre ricostruire la mentalità e l'attività di base, che tenga conto dei nuovi contesti culturali e delle nuove soluzioni drammaturgiche sviluppate dal tempo. Solo a queste condizioni, *non conservative ma evolutive*, potrebbe rinascere tra noi l'interesse teatrale consegnatoci da don Bosco e richiesto (ma forse non lo avvertiamo) dal nostro tempo. Quanto a don Bosco e al suo tempo, quello delle « Letture Drammatiche » fu principalmente teatro di storia, teatro di santi, e anche teatro di aneddotica, il cui denominatore comune si condensava sempre in alcuni principi che troviamo registrati in una cronachetta redatta il 7 febbraio 1876 da don Barberis: « Il teatro — dice — se le commedie sono ben scelte, 1° è scuola di moralità, di buon vivere sociale, e talora di santità; 2° sviluppa assai la mente di chi recita e gli dà disinvolture; 3° reca allegria ai giovani che ci pensano molti giorni prima e molti giorni dopo: questa allegria decise alcuni a fermarsi in congregazione; 4° è uno dei mezzi potentissimi per occupare la mente; 5° attira molti giovani nei nostri collegi » (MB XII, 135-136).

Non si creda che questi intenti fossero conseguiti a scapito del principio fondamentale della semplicità. Quando mai — soleva chiedersi don Bosco — ai giovani dispiacciono le cose semplici? Soprattutto in due casi: *quando sono state male eseguite*, e *quando si è corrotto il gusto dei giovani con rappresentazioni sgargianti* (cf MB XII, 134-135). Semplicità non significava dunque sciatteria né presapochismo di esecuzione. E nemmeno semplicismo o ingenuità, visto che le *Memorie*, a riprova e nello stesso contesto, citano con onore tra le migliori recite del 1867 *La perla nascosta* del card. Wiseman, scrittore di notevole impegno. D'altronde proprio il teatro del Lemoyne, cui nessuno potrebbe mai muovere l'accusa di falsare gli intenti di don Bosco, presenta stile e struttura tutt'altro che ingenui, sia in assoluto (anche cioè in rapporto al nostro tempo), sia ancor più relativamente alla sua epoca in cui gli spettatori erano meno scaltriti da altri mass-media e potevano quindi con qualche

ragione ritenerlo un teatro « difficile ». La realtà è che si trattava di un teatro costruttivo in ogni senso e criticamente in linea con il buon livello della cultura corrente. Alcune recensioni di commedie pubblicate dalle « Letture Drammatiche » nella prima annata lo provano. Leggiamo: « l'interesse di questo nuovo lavoro (era *La falsa eguaglianza*, del teol. Francesco Paglia) emerge dall'argomento, che noi crediamo non sia ancora stato da altri trattato in modo così chiaro e semplice, attraente e dilettevole. La catena degli episodi è ben tessuta, il dialogo procede sempre con vivacità di stile e proprietà di lingua, l'azione è inattesa sì, ma naturale, senza che l'autore ricorra ai soliti artifici convenzionali. Egli si è proposto di ribattere i principali errori derivanti dalle teorie del comunismo e del socialismo... » (« Corriere Nazionale », 30 nov. 1890). Come si vede, le « Letture » non scherzavano né per stile né per tema, e neppure per attualità sociale, che poi era un modo per realizzare in gruppo una espressività civica del tutto consona a giovanotti di una età e di un'epoca cui certo non premeva solo ideare atellane e scherzi, ma progredire in gusto e cultura, riconoscere se stessi e il proprio tempo anche sul palcoscenico.

Mi si consenta un esame sommario dei primi 50 titoli della collana, che pressappoco abbracciano un periodo di quattro anni. Il Le moyne vi figura una decina di volte (tra l'altro con *Le Pistrine*, *Davide re*, *Seiano*, *Cristoforo Colombo*, *Colpa e Perdono*); vi figura il Wiseman con *La perla nascosta*; don Francesia vi partecipa due volte con azioni sacre in latino (*De S. Augustino* e *Leo I*); occhieggia anche — anonimo, ma appartenente al salesiano don Guidazio — un dramma sui *Martiri di Cesarea*. E via dicendo...

Il punto di vista che mi pare più interessante inventariare è la ripartizione per categorie. I libretti che trattano di argomento sacro — Bibbia e Santi — sono una ventina, su cinquantà (due su *san Francesco d'Assisi*, indi *sant'Eustachio*, *santa Dorotea*, *sant'Agostino*, *san Venanzio*, *santa Germana*, *san Saturnino*, ecc.). Una dozzina di opere hanno carattere storico. Il resto del catalogo appartiene al teatro anedddotico-morale, spesso con impegno sociale e familiare.

È il caso di fare qualche chiosa in tutte queste prospettive, dove sembra profilarsi un paradigma di interessi che ha forse ancora qualcosa da dire anche a noi, nello « spirito » se non nella « lettera ». Don Bosco adoperò il teatro (e parallelamente la stampa) nel contesto di una cultura che non gli consentiva altro, quanto a mass-media. Dobbiamo quindi dare al suo teatro, sotto questo profilo, una globalità di valore culturale che oggi noi divideremmo perlomeno

scritto dal Lemoyne, con chiose marginali come questa: « Ciò che è solo descrittivo eliminarlo... la morale va impastata nel racconto, non deve essere materia separata... » e via dicendo; correzioni che non solo facevano al caso, ma diventavano norme per una pedagogia più generale del teatro stesso. E furono proprio quelle commedie che Ermete Zacconi ebbe a definire « degne di uscire dalle ristrette mura in cui erano nate ».

Rieccoci però — si dirà — al teatro testuale, mnemonico, al teatro erudito e « oggettivo » scisso da quella « soggettività » spontanea, creativa, espressiva, che fin qui avevamo scoperto. È così. Ma a questo punto è già chiaro anche che non si tratta di opere di erudizione o, perlomeno, don Bosco non vuole che l'erudizione e l'arte stessa imprigionino nei loro schemi la totale libertà espressiva dei suoi ragazzi, coltivata da lui alla base nei modi che abbiamo visto. Egli rifiuta gli schemi, i clichés, i professionismi, gli snobismi, le imposizioni, i condizionamenti, i « descrittivismi », i « moralismi »; vuole che la morale operi diventando struttura, si impasti nella globalità del testo, non salga in cattedra. In questo senso accoglie anche la testualità « erudita ». Penso che abbia ragione lui, non quei massimalisti di una pedagogia del « teatro spontaneo » che oggi, per valorizzare la « soggettività », rinuncerebbero a qualsiasi indicazione di « oggettività »; per sviluppare la creatività rifiuterebbero radicalmente il benché minimo studio testuale. L'insidia oggi serpeggia nel gioco drammatico sviluppatosi in seno alla scuola italiana, che dovrebbe un po' più tenere conto delle esperienze e degli studi altrui, e tra l'altro anche di quelli esteri più recenti. Il problema infatti non mi sembra quello di bandire autori, testi, strumenti e tutto un bagaglio di cose definite di condizionamento e di erudizione, ma condurre i ragazzi a gestire liberamente ed espressivamente anche quelle cose. La vita è piena di situazioni condizionanti. Non si libera l'uomo sottraendogli queste situazioni, ma insegnandogli a padroneggiarle e a dominarle con personalità superiore. Non vedo perciò come debba giovare — come realmente giova — la creazione di una rappresentazione giovanile spontanea, mentre debba poi nuocere lo studio d'un qualsiasi testo letterario « preconfezionato ». Credo che si possano ancora recitare Sofocle e Shakespeare, anche mandandone a memoria i testi, quando non ci si lasci imprigionare dalla loro archeologia monumentale e si liberi in essi — con buon gusto — l'iniziativa dell'uomo d'oggi. Ciò vale anche e soprattutto in pedagogia. E il teatro erudito di don Bosco, « mnemonico », se così vogliamo definirlo, tiene appunto conto del duplice vantaggio derivante dai « testi rica-

vati da buoni autori»: *impegnare lo spirito*, proprio con la disciplina del testo, che esige studio, introspezione, memoria, interpretazione, elisione, comunicativa, eccetera; e *liberare l'imitativa* mediante la superiore padronanza del testo, che è solo guida per una creatività e una espressione di altro genere, tuttavia autentica. È però una disputa, questa, di cui lascio gli approfondimenti ad altra sede, limitandomi per intanto a rilevare come don Bosco, dopo aver accolto lo spontaneismo drammatico, accoglie anche il principio della buona testualità. E non solo perché agiva in tempi che così volevano, ma anche perché vide e sottolineò espressamente l'utilità di queste scelte. Le quali scelte, dopo quanto prima abbiamo detto del suo teatro spontaneistico, ce lo configurano anche più completo, come uomo e come educatore.

1. I « buoni autori »

Acquista allora un senso il fatto che don Bosco stimoli intorno a sé le penne dei suoi salesiani più capaci, e poi stringa questi salesiani in gruppo per affidare loro (quasi un secolo fa: nel 1885) la redazione di una serie periodica di « Letture drammatiche ». Anche per una finalità di *lettura*, dunque, che è già un fattore soggettivo di ricerca e di verifica. « Un bisogno grandemente sentito ai nostri giorni — scrive nel presentare il n. 1 dell'anno 1, che conteneva *Le Pistrine* di G. B. Lemoyne — si è quello di togliere i libri cattivi di mano alla gioventù, che spinta dal desiderio prepotente di leggere, si lascia facilmente adescare a porgere il labbro a tazze avvelenate dalla miscredenza e dall'empietà. Si è osservato che specialmente i libri di commedie, quando non siano rigorosamente morali, producono nel cuore dei giovani impressioni talmente funeste che più non si tolgono neppure nella più provetta vecchiaia. Ad ovviare a questo inconveniente si è ideata una raccolta di *Lettere Drammatiche*, le quali, nello stesso tempo che attraenti ed amene, riescano pure educative e severamente morali. Queste *Lettere Drammatiche* mireranno a ricreare, istruire ed educare il popolo e specialmente la gioventù italiana con una serie di libretti contenenti drammi, commedie, farse, tragedie, ed anche semplici dialoghi e poesie ricreative. Mireranno anche a procurare agli educatori, siano presidi di collegio o presidenti di associazioni, o anche padri e madri di famiglia, una bibliotechina teatrale di operette scelte e rappresentabili ».

con altri mass-media: televisione, cinema, radio, per esempio. Un secolo fa questa varia canalizzazione della cultura non era possibile: il teatro portava totalmente su di sé le responsabilità culturali dello spettacolo. Don Bosco poté fruire di questa « favorevole » situazione. Al posto suo, noi siamo in posizione alquanto diversa, perché oggi non sembra possibile agire con altrettanto autonomo controllo sul cinema, sulla radio, sulla televisione, nel modo cioè che era ed è tuttora consentito col teatro: pregio naturale del teatro è il suo « farsi » comunitario, l'« esprimersi » in gruppo, senza interferenze di tecnologie standardizzanti; quindi appunto, la sua autonomia, l'autonomia creatività del gruppo che lo esprime. Gli odierni mezzi di comunicazione di massa sfuggono invece a questa proprietà. Ma precisamente perché disponeva solo del teatro e della sua libera adozione, l'ottocento offriva a don Bosco la possibilità di opporre un'alternativa notevole alla cultura del suo tempo. Ed egli la oppose, almeno nel campo educativo e popolare.

Erano già tempi di smarrimento per gli spiriti. Le conseguenze di malintese riforme, di razionalismi, di illuminismi, di rivoluzioni, di rivalutazioni materialistiche del lavoro, pesavano sulla cultura di fine ottocento forse più di quanto si facciano sentire oggi, dopo che quasi un secolo di verifica ne ha ormai anche mostrato gli iati e gli errori a chi li vuole vedere. La polemica era massimalista e radicale, molte volte (e basti leggere Marx) spregiudicata, violenta, volgare. Lo spettacolo (che avrà una nobile eccezione in Francia con il cattolico Jacques Copeau) non poteva sottrarsi a questo contesto, e il teatro era — specie per i giovani — quello che don Bosco definiva « tazza avvelenata dalla miscredenza e dall'empietà » (Presentazione delle « Letture Drammatiche »).

Ecco perché nacque, come alternativa, il « teatro dei santi », il « teatro biblico », il « teatro cristiano » all'Oratorio. Fu una risposta polemica: non diretta, non avendo don Bosco preteso mai di interloquire nei pubblici teatri, ma indiretta, a livello di scuola, di educazione, di formazione di coscienze aperte verso una cultura nuova.

2. Il teatro « storico »

Si inquadra in questi stessi significati il « teatro storico » di cui fin dagli inizi abbonda la collana di « Letture Drammatiche ». C'era da riproporre — contro gli svisamenti e la malignità della cultura ideologica corrente — una visione corretta di fatti, un'equa valutazione di personaggi, un riconoscimento di disegni divini negli eventi

umani, e don Bosco affrontò quest'impresa anche sulla scena, come già l'aveva affrontata scrivendo libri di storia per le scuole, studi di storia per la lettura. Bisogna dire che in ciò fu coadiuvato assai bene dai collaboratori. E non solo dai primissimi, ma anche dopo, fino a quel mens. Giuseppe Ellero — docente del Seminario di Udine — che tutto il suo teatro pubblicò nelle collane salesiane, lasciandovi forte traccia di studioso, di maestro, di educatore e d'artista.

E si inquadra ancora nell'ambito di una espressività civile e nella direzione di una alternativa culturale il teatro aneddotico, di prevalente tematica familiare e sociale. Esplodevano proprio allora le cause che avrebbero messo in crisi, al nostro tempo, la convivenza. Il diritto dell'uomo, che don Bosco riconobbe e costruì al punto che lo tacciarono di coltivare dottrine comuniste (e dovette difendersi in un lungo editoriale sul Bollettino Salesiano), prendeva la mano fino a cancellare i doveri dell'uomo, a scavalcare cioè gli equilibri necessari al maturare della civiltà. Ed ecco il suo teatro coerente, dove certo persiste l'idea di una società agraria, qualche poco patriarcale, tuziorista, protezionista, paternalista; ma preme anche, e urge, ed esplode, la prospettiva di una società nuova, di una nuova dimensione del lavoro e delle strutture relative, la sensibilità insomma verso un avvenire industrializzato. Se è vero — come è vero — che il teatro è essenzialmente espressione di gruppo, ecco qui riscontrabile un'autentica espressione di tutto il gruppo salesiano delle origini, con don Bosco ispiratore di idee, di dibattiti, di soluzioni che sulla scena prendevano corpo per calarsi nella platea e negli animi, fermentare, costruire e ricostruire. Siamo ancora alle soglie, noi, di una esplorazione curiosa e interessante che senza dubbio il tempo non mancherà di fare, sempre che — duole dirlo — non si arrivi alla distruzione totale e alla definitiva perdita di quei documenti, troppo frettolosamente definiti « di modesto interesse » e « carta da macero ».

Certo, erano testi umili, popolari, giovanili, nati *da e per* gruppi comunitari di ancora fresca semplicità. Ma questo proporzionarsi soggettivamente non è forse un canone di fondo dell'espressione, nonostante la « prefabbricazione » dei testi da parte di autori che, d'altronde, erano quasi sempre membri della comunità stessa? Ritengo molto sintomatica, in questo senso, una commediola come *Antonio o una lezione di morale*, scritta da Giuseppe Bongioanni e da taluno attribuita erroneamente allo stesso don Bosco, tanto ne ricopia la linearità e l'impidezza di stile e gli scopi educativi. Con l'andare degli anni anche la tecnica teatrale non è certo rimasta immo-

bile, sicché è facile per noi, oggi, scoprire in questo lavoretto le mende e le rughe del tempo. Ma quando un testo drammatico resta in piedi per *oltre settant'anni*, sempre ben accolto, è segno evidente che contiene una qualche ragione teatrale positiva; che è soprattutto capace di esprimere (e riecco l'espressione!) i valori comuni propri dell'ambiente del cui humus s'è creata e così a lungo alimentata.

5. Il teatro « didascalico »

Altra prospettiva di base nel teatro di don Bosco è quella *didascalica*; che però non è distinta da quella narrativa come a tutta prima sembrerebbe: anche la narrativa avendo, in questo teatro, aspetti didascalici, e anche la didascalia avendovi sempre una discreta carica narrativa. Ma il genere e l'uso sono del tutto diversi e dobbiamo parlarne come di una componente a sé.

Del *teatro didascalico* don Bosco fece uso per espresse finalità istruttive (oltre che *divertire* e *educare*, il teatro deve secondo lui *istruire*). E anche stavolta ne fece uso in modi diversi, nuovamente profilando nel settore un teatro abbastanza composito, quale del resto è per natura.

a) V'erano intanto le cosiddette *accademie musico-letterarie*, che venivano allestite per onorare qualcuno o per celebrare feste e avvenimenti di spicco particolare. Consistevano in una serie di numeri « classici » e di interventi individuali, dove ai giovani si offriva l'occasione opportuna sia per testimoniare idee e sentimenti, sia anche per apprendere il buon tratto sociale, esercitarsi nella dizione, padroneggiare il vasto campo delle fonti culturali, specie letterarie e musicali.

Anche sopra questo genere teatrale il tempo e l'indolenza hanno ormai incrostato grosse remore, rendendoci difficile persino capirlo. Tra quelle accademie giovanili e noi si è eretto il diaframma dell'antispontaneismo, dell'intervento prevaricatore di chi le ha organizzate con sempre più palese dirigismo, anziché farne palestra di libere manifestazioni e di spontanea festosità. Ma se guardiamo alla loro sostanza, vi possiamo ancora scorgere i tratti dell'auto-iniziativa, dell'espressione di gruppo, del gioco spontaneo aiutato, sia pure, dal « collage » di brani letterari e musicali. Vi possiamo, cioè, ritrovare aspetti di grande attualità. I giovani d'oggi sanno benissimo spettacolarizzare la musica — canzoni, complessi e cori — integrandola

con il mimo, la coreografia, il costume e la scena. Sanno ottimamente valorizzare i brani e gli interpreti tramite presentatori e speakers. E se devono onorare persone o esaltare eventi con una manifestazione, sanno farlo — in teatro come in piazza, in chiesa come in palestra — traendo dalla letteratura, dai reportages, dagli atti pubblici, dalle cronache, dalla fotografia, dal disco e da ogni possibile fonte, dei collages sorprendenti per organicità e coerenza. Ebbene, sta in ciò l'evoluzione delle antiche « Accademie » che — nel « dopo don Bosco » — avevamo cristallizzato male, che non avevamo saputo accompagnare nei loro logici sviluppi.

b) Un secondo tipo di teatro didascalico riscontriamo nei cosiddetti *dialoghi*: e qui non mi riferisco certo ai dialoghetti d'occasione, ma a qualcosa di più socratico, didascalico nel senso vero e proprio. Don Bosco ne fece uso, ne fu anzi autore, in due fondamentali direzioni: quella « apologetica », come appare nella *Disputa col pastore protestante*, e quella « civile », come rivela un'altra serie *Sul sistema metrico decimale*, che venne adottato dal governo Piemontese nel 1850.

Questi ultimi dialoghi (sette) affiancavano pertanto anche un'operazione socio-politica e rispondevano a una espressa richiesta che il Ministro dell'Agricoltura aveva rivolto al clero « onde si adoperasse a svellere dalle popolazioni i radicati pregiudizi, a modificarne le inveterate abitudini... ». Don Bosco architettò una serie di scene, i dialoghi appunto, che poi coordinò in commedia. Secondo i cronisti riscossero un grande successo, non solo didascalico, ma anche ricreativo. Su un mercato figuravano i venditori e compratori più vari. Ignari i secondi dei nuovi pesi e misure, o non volendone sapere, gridavano al nuovo, all'imbroglio, all'inganno (si noti qui il vivo gioco dei contrasti, che è genuinamente teatrale). Di qui baruffe, situazioni comiche, contestazioni e spiegazioni che « finivano con tranquillizzare i renitenti ». Ed ecco una materia per sé arida farsi quotidiana, piacevole e amena, tanto bene don Bosco aveva saputo intrecciare episodi arguti, mettere in bocca agli interlocutori parole e diverbi di buon sapore popolare (cf MB III, 599 e ss.; testo completo dei dialoghi ivi, pp. 623-652).

Sempre didascalici, ma in tutt'altra direzione, i dialoghi religiosi: di cui è esemplare la *Disputa col pastore protestante*, ma con un certo contorno d'altri scritti dialogici, che don Bosco preferiva anche come stile letterario-popolare. La *Disputa*, coordinata in due atti, si inquadra nelle polemiche religiose dell'epoca. Sebbene don Bosco

seguisse un metodo sereno ed esclusivamente dottrinale, ricavò da siffatte dispute attacchi violenti e i noti attentati alla propria incolumità fisica. Ma l'opera interessò vivamente e venne rappresentata anche fuori dall'Oratorio. Certo, non per meriti drammatici, mancando d'intreccio e di situazioni e restando appena abbozzati i caratteri; ma per contenuto catechistico, per dibattito di idee, per dimensione apologetica.

Fanno da matrice sette sequenzine « ricavate — dice don Bosco — da materia che vidi io stesso o ebbi riferita da testimoni oculari, e che mi limitai a esporre in forma di dialogo ». Don Bosco le pubblicò sulle « Letture Cattoliche » dell'agosto 1853 (MB IV, 621). Nella stessa linea si aggiunsero, dieci anni dopo, altri quattro *Dialoghi popolari su alcuni errori di religione*, pubblicati sulle « Letture » stesse nel marzo 1863 (MB VII, 367). E bisogna dire che su questa materia don Bosco scrisse dialoghi più di quanto comunemente non si creda, se troviamo anche registrata notizia di una serie di *Dialoghi popolari sulla Storia Sacra* (MB IV, 144-145) e di ben tre edizioni di *Dialoghi sul Giubileo*, dapprima in numero di quattro, poi di sei, redatti in forma definitiva in occasione del Giubileo del 1875 (MB XI, 448-449).

Con che il teatro di don Bosco, già solitamente così morale e catechistico, diventa anche palesemente, espressamente, *scuola*. Ma non scuola cattedratica, sequela di aforismi. Le verità religiose vi appaiono filtrate entro i dubbi e le obiezioni del tempo e della società a cui sono proposte. E così diventano ricerca. E così ancora nonostante l'etichetta di didascalismo, a ben guardare, si soggettivizzano, in qualche modo, prendono una loro inclinazione espressiva. Tanto guidava don Bosco la preoccupazione che ogni verità fosse non solo ricevuta, ma ricercata, scoperta, vissuta per impulso soggettivo. Questo mio giudizio può sembrare sottile e forzato, ardito e arbitrario: come! espressivo il dialogo didascalico?! Ovviamente, il dibattito didascalico segue schemi ben preconfezionati, procede secondo il rigore logico della verità che non lascia in definitiva domande aperte. Ma a me pare molto sintomatico che in tempi di dogmatismo perentorio, specie in fatto di religione, don Bosco abbia scelto e fatto uso — un uso così vasto e così sensibile — del « dialogo » per lasciare all'interlocutore tutto il suo spazio di incertezza soggettiva, di dubbio (almeno metodico), di domanda... E mi chiedo allora se questo non sia — ancora una volta e in qualche modo — vero teatro di espressione, veicolo cioè di atteggiamenti esistenziali concreti, « parola » a cui l'uomo — soprattutto l'uomo incerto e

interlocutore — può partecipare, in cui può (appunto) esprimersi e riconoscersi.

Penso di sì. E se questa scoperta di nuove dimensioni del teatro espressivo imporrà una qualche revisione, un qualche approfondimento, del concetto stesso di espressione, tanto meglio. È bene che qualche volta qualcuno, magari un sarto, ci costringa a fare delle verifiche.

4. Il teatro « classico »

Ma c'è di più. Un terzo tipo di teatro didascalico ci porta a inquadrare don Bosco sullo sfondo del più monumentale e archeologico dei fenomeni scenici da lui coltivati: il teatro « classico » in lingua latina.

« È costume da più anni introdotto tra noi — scrive don Bosco stesso in un appunto di cronaca del 1868 — di rappresentare alcuno di tali componimenti (latini) per esercitare gli allievi nella pronuncia, lettura, intelligenza di codesta antica favella ». È costume: si tratta in effetti di un tipo di recite che nella storia dell'Oratorio tornano di frequente, lungo almeno un trentennio e forse più, fin dopo la morte di don Bosco.

Intanto queste recite si valevano di « buoni autori » e presentavano una basilare serietà culturale. Le firme meglio accolte anche dalla critica pubblica erano quelle del « distinto gesuita Luigi Palumbo », del latinista Carlo M. Rosini, vescovo di Pozzuoli, e del salesiano Giovanni Battista Francesia. Ma va tenuto presente che, alle spalle di costoro, confluiva un largo consenso di specialisti. Si dava il caso che il professore Tommaso Vallauri, filologo classico e docente di lettere latine alla Università di Torino, solesse patrocinare queste recite a Valdocco portando con sé amici celebri tra i quali Cesare Cantù; e che il pedagogista Giuseppe Allievo, docente anch'egli nell'Ateneo Torinese, « andasse per la sala a trarre innanzi persone ragguardevoli ». Di queste persone resta un elenco negli archivi: sono 231 nomi dell'alta società torinese, davanti alla quale è impensabile che scendessero a compromettersi uomini come l'Allievo, il Vallauri, il Cantù, e aggiungiamo ancora il Tommaseo, se tutti non avessero avuto a priori la certezza di un valido testo e di un ottimo esito.

Non mi preoccuperò ora di dettagliare le dimensioni di queste *Accademie Plautine* — come venivano chiamate — nella storia del-

l'Oratorio. Ho fatto questo lavoro anni addietro, con una ricerca abbastanza puntigliosa, alla quale mi permetto ora di rimandare (cf *25 secoli dopo don Bosco rispolverò Plauto*, in « Letture Drammatiche » [1905] pp. 39-44). Interessa piuttosto stringere attorno a queste commedie latine (*Minerval* e *Alearia* del Palumbo; *Phasmatonices* o *Larvarum Victor* e *Deceptores decepti* del Rosini; il *Tarcisius*, il *Leo Primus*, il *De Sancto Augustino* e altre del Francesia...) un giudizio di merito: il quale non può prescindere da alcuni fatti importanti.

Primo, in don Bosco come in ogni uomo notevole, confluisce anche tutta una cultura anteriore: notoriamente, quella cultura urgeva verso i classici anche in pedagogia, tramite la « ratio studiorum » dei gesuiti.

Secondo, affiora in don Bosco l'intento altre volte dichiarato di voler elevare la cultura di tutti i suoi ragazzi, che erano di estrazione popolare e povera, ma che per lui dovevano possedere a loro volta la stessa cultura e gli stessi mezzi delle classi borghesi e nobili.

Terzo, don Bosco (e qui forse il motivo è più stretto) dichiara la volontà di dischiudere ai giovani i tesori della « lingua della Chiesa e di Roma », ossia dell'umanesimo e del cristianesimo, anche nella prospettiva di coltivare vocazioni al sacerdozio.

Quarto, in modo contestatario don Bosco oppone un fatto culturale alle polemiche patriottarde che il suo tempo sferrava contro la Chiesa, e lo dichiara: « Le idee esagerate di patria, di odio agli stranieri, di gloria conquistata con la forza brutale, di Dio-Stato, guastano le menti dei giovani. Anche noi cristiani — prosegue don Bosco con accenti che ricordano san Giovanni Nazianzeno contro i politici del suo tempo — anche noi cristiani formiamo una società gloriosa, i nostri scrittori sono nostra gloria e noi non possiamo disprezzare quello che ci appartiene per trovare il bello soltanto tra i nostri avversari » (MB IV, 635-636).

Premesso tutto ciò, trovo che, ad onta dell'archeologia e della monumentalità che rivestono ai nostri occhi di demitizzatori, quelle *Accademie Plautine* contenevano nel momento del loro « farsi » una carica di freschezza ideale, di rappresentatività sociale, di contestazione culturale, di polemica politica che basta da sola a insinuare forti dubbi che si trattasse soltanto di un residuo archeologico. In realtà emerge piuttosto — al di là del « latino » e della classica eleganza dello stile — una viva partecipazione di don Bosco e dei suoi ragazzi alla vita (pensiero e azione) del proprio tempo. Nel quale, d'altronde, il teatro latino, anche come tale, trovava così

come non troverebbe nel tempo nostro il più pieno diritto di cittadinanza.

Voglio dire che anche questo teatro didascalico procedeva da sentimenti vissuti e li *esprimeva*. Per cui si impone forse, ancora una volta, una qualche riflessione sui canoni del teatro espressivo, non così pacifici come taluno sembrerebbe voler credere ai nostri giorni.

5. «Manifesto» del Teatro Educativo

I quadri del teatro di don Bosco mi sembrano questi, con il chiaro significato che ne deriva.

Forse non ci aspettavamo tanto, né tanta vicinanza a noi; ma ciò deriva in gran parte dalla scarsità di osservazione di cui don Bosco è fatto oggetto: ci si contenta per lo più di orecchiarlo, non si pensa a scandagliarne l'animo che è inesauribile come una miniera, ci si appaga di dire che egli è «semplice», mentre al di là della sua semplicità comunicativa sta la sorprendente complessità delle linee che compongono la sua persona di uomo e di santo.

Molte cose in don Bosco ci fanno prendere abbagli. Citiamone solo un paio, a proposito di teatro.

Anzitutto una certa sua dissimulazione del teatro stesso; o meglio, delle tecniche e della spettacolarità teatrali. Egli morì nel 1888 senza aver dotato Valdocco di una sala apposita. La costruì solo il suo successore. Ai suoi tempi, fino al 1866, si recitò nel refettorio, e gli attori andavano in palcoscenico per una scaletta provvisoria, in comunicazione con una delle finestre aperte sul porticato a pian terreno. Dopo il 1866 il teatro si trasferì nello studio dei ragazzi, di volta in volta adattato accatastando i banchi che così servivano anche da palco per la scena e da gradinata per la platea. Il più delle volte, però, vivente don Bosco, si recitò nel cortile all'aria aperta. Era un teatro estremamente povero di mezzi, ma ricchissimo di entusiasmi e di partecipazione, forte di quella spinta umana, di quel bisogno di esprimersi e di comunicare che è poi elemento vero e fondamentale della teatralità.

Ci inganna anche, in don Bosco, l'estrema schematicità del suo regolamentino teatrale, se non si tiene conto che quelle poche norme «operative» non vogliono affatto dire tutto il suo pensiero al riguardo, come non dice tutta la sua pedagogia il trattatello sul «sistema preventivo» da lui lasciato ai suoi figli. Non nego che quel regolamentino contenga qua e là considerazioni utili e incantevoli. Ma resta una serie di direttive pratiche, legate per lo più alle circo-

stanze di tempo e di luogo, non una proposta pedagogica di base, che va invece cercata nella esemplificazione viva dello stesso don Bosco, e nei modelli che scaturiscono dalla sua azione. Solo qualche articolo sembra delineare principi di fondo, ma non si tratta che di frammenti, tessere di un mosaico più vasto.

Vi è detto fra l'altro che « scopo del teatrino è rallegrare, istruire, educare i giovani più che si può moralmente » (art. 1). Nel commento di don Bosco e dei primi salesiani ciò includeva il bando di tutti gli equivoci, della volgarità e grossolanità, di ogni violenza, e quindi comportava scelte attente e oculate di repertorio. Subito dopo veniva una precisazione di rincalzo: « Le composizioni siano amene ma sempre istruttive, morali e brevi » (art. 3).

Forse c'è materia sufficiente per ricavare di qui le note di fondo del teatro di don Bosco:

— *ricreativo* o ameno in senso proprio, che non significa per sé comico o smaccatamente burlesco, bensì dilettevole per partecipazione, come è proprio del « gioco drammatico »;

— *istruttivo* in quanto veicolo d'informazione e di linguaggio, quindi occasione di apprendimento, sebbene ciò non implichi normalmente (talora sì) che sia anche « didascalico »;

— *educativo* da « e-ducere », che include lo stimolo della creatività, dell'espressività, dell'iniziativa, dell'impegno e della responsabilità, insomma della crescita personale;

— *morale* in quanto punta sugli elementi più costruttivi dell'uomo, e rifiuta (don Bosco ritenne anche di dover uscire di sala per protesta) ogni aspetto anti-umano e anti-cristiano;

— *semplice* in quanto « le cose semplici non dispiacciono se non quando sono male eseguite o si è guastato il gusto dei giovani con rappresentazioni sgargianti » o troppo spettacolari;

— *breve*, infine, per una ragione che lo stesso don Bosco sottolineava: « la troppa lunghezza stanca e cagiona noia anche nelle cose stimabili ».

Sono note elencate per mano di don Bosco. Le chiose sono mie ma mi sembrano tradurre in termini fedeli e attuali quello che nella sua stessa azione educativa abbiamo individuato. C'è di che meditare, non solo riguardo al teatro, ma riguardo a tutti i « media » che nel frattempo sono pullulati. Oggi, dopotutto, tornano in questione le stesse note caratteristiche proposte da don Bosco, quando si voglia tener conto sul piano dell'educazione giovanile che la vantata libertà dello spettatore rischia di essere schiavizzata per altro verso da innumerevoli condizionamenti eterogenei, se non viene ani-

mata e guidata verso graduali conquiste di se stessa. Prima che di libertà dunque il problema è di personalità. Sarebbe assurdo gettare i ragazzi allo sbaraglio in nome di una libertà apparente, che per inesperienza perderebbero subito a causa di mille trappole e insidie tese dagli scaltri: ideologie, immoralismo, pubblicità diretta e indiretta e via di questo passo. Anche e soprattutto con i tempi che corrono, è necessario oggi *liberare* (ossia graduare e far conquistare) *la libertà*: il che non si ottiene rifiutando le cautele e le norme ereditate dai grandi educatori e dai santi, né d'altra parte calandovisi dentro alla cieca e imprigionandovisi come in una sorta di sacco asettico di assoluto isolamento, ma facendo un uso intelligente e costruttivo della saggezza dei vecchi integrata dall'apporto positivo dei giovani fino a raggiungere le più vere autonomie. Per questo, e in questo senso, le indicazioni di don Bosco — specie se viste nella cornice globale della sua azione — conservano freschezza ed efficacia costruttiva.

È risaputo come tra l'altro don Bosco rifiutasse in teatro qualsiasi male per i suoi giovani. Lo rifiutò categoricamente sia escludendo ogni concessione al divismo dei piccoli attori, e sia bandendo fuori dal palcoscenico qualsiasi compromesso col male. Documentano il primo caso alcuni appunti colti dalla penna del Lemoyne: « I giovani migliori si insuperbiscono quando sono lodati, invece certi ingegni piccoli si avviliscono non potendo raggiungere i primi: serbare a costoro qualche elogio moderato; non lodare mai gli altri in modo speciale. Uno che canta bene, un altro che reciti con padronanza, subito è corteggiato, tenuto prezioso, ma queste lodi rovinano i più bei naturali » (MB XIV, 847). Abbiamo qui l'ennesima sottolineatura del teatro come gioco e non come « spettacolo ».

L'altro caso, del male in scena, occupa un articolo del regolamento e parecchi interventi metodici. « Si evitino — dice don Bosco — le composizioni che rappresentano fatti atroci ». Niente violenza. « Qualche scena un po' seria è tollerabile, purché siano tolte di mezzo le espressioni poco cristiane, i vocaboli incivili e plateali » (*Reg. cit.*, art. 7). E ribadisce questa norma in una conferenza ai suoi direttori: « Non si abbiano a vedere di quelle scene che possono indurire il cuore dei giovani o fare cattiva impressione sui loro sensi delicati... Né si abbia a offendere la virtù della modestia... E neppure si tollerino sul palco certe parole come maledetto questo e maledetto quello... » (MB X, 1057). La scelta pedagogica di don Bosco è chiara: preferire ciò che è positivamente costruttivo contro ciò che è negativamente « shockante ». Arriva perciò a

sospendere le prove di una recita all'Oratorio, insistendo perché si torni a fare come in principio. E dovendosene andare a Roma, scrive di là a don Rua l'11 gennaio 1877: « Osserva un po' quel benedetto teatrino. Parlane a don Lazzero e fate in modo che siano sbandite le cose tragiche, i duelli, le parole sacre » (MB XIII, 31).

Eppure — per citare un solo caso — proprio don Lemoyne in un dramma lodatissimo da don Bosco, *Le Pistrine*, fa morire lo schiavo negro Numida in scena per omicidio da avvelenamento e tra spasimi atroci, con questa battuta: « Che fitta alle viscere, maledetto vino! Non mi reggo più in piedi! Oh che dolore, che dolore! (cade sulle ginocchia) Aiuto! Gente! Mi hanno avvelenato, mi hanno tradito! Io soffoco, soffoco! Maledetti!... (si sforza di raggiungere carponi la porta, infine si accascia) ». Questa scena è tutt'altro che dolcificata, induce a riflettere bene sul senso che don Bosco dava alle sue parole. Non un senso assoluto, drastico, inappellabile, ma (come Pio XII fece per il « film ideale ») un senso relativo, che rende accetta anche la rappresentazione del male se esso viene giudicato sul modello offerto dalla stessa Bibbia, che il male non nasconde, ma giudica. In effetti, alla morte di Numida ne *Le Pistrine* fa subito seguito questo breve dialogo:

NARSETE — Non si muove.

CECILIO — Che è accaduto?

NARSETE — È morto.

VALENTE — Giustizia di Dio...

Come si vede, al di là di formulazioni lì per lì schematiche, apparentemente sommarie, c'è in don Bosco una disponibilità di intelligenza e di comprensione che tutto rimette in discussione e che solo il suo comportamento pratico arriva a chiarire veramente.

« Superficiale », dunque, il suo regolamentino del teatro? Ci è bastato un piccolo tentativo di commento, per saggiarne la consistenza. In don Bosco non bisogna lasciarsi ingannare da apparenze di superficie: allora quel che sembrava ordinario, semplice e ingenuo può assumere profili inattesi e coinvolgere studi e ricerche. A questo proposito gli è stato fatto qualche torto. Il nostro tempo dapprima ha adottato nei suoi confronti dei trionfalismi, poi per reazione ha rischiato di sottovalutarlo: in ogni caso non lo ha dovutamente penetrato, tanto meno ne ha recepito la sodezza di vedute e di proposte. Ciò è accaduto in molti settori: quello ascetico, quello sociologico, quello pedagogico in tutti i suoi aspetti particolari... e

per quanto ci riguarda in quella sua dettagliata esperienza educativa che fu il teatro.

Dal palcoscenico insomma, don Bosco intese offrire la sua « parola » animatrice ed amica, convinta e gioiosa. Accadde una volta che durante una rappresentazione in suo onore, in un istituto di Francia, il protagonista dedicenne si trovasse totalmente afono. Egli lo chiamò e gli parlò così: « Lascia fare a me, ti presterò la mia voce perché tu possa fare la tua parte come si deve ». Il ragazzo risalì in palco con la sua parlantina squillante e don Bosco fu colto da tale raucedine da doversene stare tutto il tempo in silenzio: solo al termine della rappresentazione ognuno tornò a prendersi la voce propria...

Il teatro può dunque parlare con la voce dei santi; nel caso di don Bosco questa verità si è verificata assai più largamente che non dica l'episodio in parola. Lo ha colto assai bene il cardinale G. B. Montini, una volta che ebbe occasione di assistere a una rappresentazione di giovani allievi in una casa salesiana. Si era recitato sul conflitto tra generazioni. Il futuro Paolo VI uscì in un commento che mi sembra colga bene il rapporto tra il teatro di don Bosco e la vita, quindi l'aspetto fondamentalmente espressivo — in termini sociali se non individuali — di questo teatro. « Io penso — disse — che nel sistema educativo salesiano (chiamo voi giovani a testimoni; e chiamo voi educatori a fare altrettanto) ci sia una stupenda comunicazione tra l'educatore e il ragazzo, il giovane e il suo maestro. Che invece di essere l'una contro l'altra, le due generazioni siano mirabilmente intrecciate in quell'armonia che di onda in onda crea la storia: la storia viva dell'umanità.

Ebbene, giovani, continuate il dialogo. Sentirete che la conversazione vi parlerà di grandi cose che guariscono la gioventù dalle stanchezze, dalle delusioni, dalle incapacità, dalle impulsività di tante manifestazioni giovanili del nostro tempo.

Vi parlerà di *religione* — proseguiva l'illustre spettatore, cogliendo con esattezza le tematiche preferite di un teatro che ovviamente riflette i grandi temi di una intera pedagogia — e voi sentirete che la religione è una forza, una giovinezza, un arricchimento, qualcosa che fermenta nell'anima. Vi parlerà, il dialogo salesiano, di cose grandi e severe: la grande lezione pedagogica che vi darà sarà il *dovere*. Allora si accenderà in voi quello che è uno dei fenomeni più belli della vita giovanile: saper credere, saper volere, saper idealizzare la vita, sapersi donare per qualche cosa, saper diventare eroe e poeta, soldato e santo.

Il dialogo salesiano vi dirà ancora: giovane, conosci il *bene della vita*? Te lo spiegherò io. Uno dei fenomeni più impressionanti del mondo moderno — e non solo della gioventù, inesperta dei misteri della vita, ma provato sia dalla letteratura che dalla politica, dalla psicologia ecc. — è un enorme pessimismo... Mi viene in mente la parola aperta, forte, soave, penetrante di don Bosco che dice: No! La vita è bella, la vita è buona, puoi vivere senza sfiducia e senza timore: tu puoi essere ottimista, tu puoi essere lieto, puoi andare incontro alla vita con grande fiducia perché avrai il tuo cuore nella *Grazia di Dio*. La carità ti spianerà le strade dell'esistenza. Se anche tutto il mondo fosse cattivo, e tu invece fossi buono, varrebbe la pena di vivere la vita con grande fiducia e con grande energia. Non vogliamo solo — concludeva il futuro Papa — dei santi in paradiso. Vogliamo dei santi su questa terra. E la scuola di don Bosco crea appunto nella gioventù moderna una scuola di santi » (« Letture Drammatiche » [1959] 2-5, pp. 23-24).

In questa direzione don Bosco ha proposto una vocazione del teatro. La cronachina di don Barberis, registrando fin dal 1876 una sua riflessione sul teatro come « scuola di moralità, di buon vivere sociale, e talora di santità » (MB XII, 155-156), non faceva che confermare fin da allora il medesimo parere.

III A proposito di «spontaneismo» drammatico

Illusorie e false «liberazioni» pedagogiche

Ed ora ribaltiamo un poco il discorso, per guardare non più al passato ma al presente e renderci conto se mai abbia ancora qualcosa da dire — a parte gli immancabili aspetti caduchi — l'intuizione sostanziale di don Bosco. Bisognerebbe cominciare da una diagnosi della nuova pedagogia, ma andremmo troppo per le lunghe. Poniamoci invece direttamente qualche interrogativo sulla funzione che questa nuova pedagogia sembra attribuire al teatro, sui metodi con cui gestisce l'adozione del teatro stesso; e valutiamo sotto questo profilo l'eventuale rapporto tra l'ieri e l'oggi. È chiaro che ne risulterà un confronto tra due contesti educativi, ma sul dato concreto — oltretutto eloquente e più di altri significativo — delle esperienze teatrali, drammatiche, drammaturgiche.

A prima vista lo iato tra i due secoli, quindi tra don Bosco e noi, sembra individuabile proprio nella distanza tra queste esperienze: da quella parte, l'azione « teatrale » e « (filo)drammatica » con i suoi *nonsensi*, la sua proposta di mero *consumo*, la sua dimensione *borghese*, il suo culto nel migliore dei casi verso archeologie e monumentalità distaccate dalla situazione esistenziale dell'uomo vero, quotidiano; dalla nostra parte, invece, l'azione « drammaturgica » inquadrata non solo in una pedagogia ma in tutta una sociologia tesa al rifiuto dell'autoritarismo e alla liberazione della spontaneità, anzi, alla liberazione delle condizioni di fondo per cui questa spontaneità può manifestarsi come autenticamente espressiva del soggetto umano, ragazzo compreso. La distanza sembra enorme, incolmabile. E sarebbe effettivamente tale se don Bosco si fosse lasciato imprigionare dal suo tempo e dai relativi schemi, senza innovazioni, senza vibrazioni autonome, senza anticipazioni verso il futuro, che invece — come già è emerso più volte — vi furono.

Se dunque don Bosco — pur restando sostanzialmente e logicamente figlio del suo tempo, delle concrete circostanze storiche e culturali che quel tempo caratterizzarono — mostra di propendere in qualche modo verso di noi, quali sono le caratteristiche del tempo nostro e della nostra cultura, del nostro teatro educativo in particolare, in cui il suo messaggio dovrebbe potersi inserire e sviluppare?

1. Resistenze della testualità

In sintesi, da un punto di vista generale ma anche sufficientemente preciso, ritengo di poter condensare queste caratteristiche in un solo perno, su cui si muove tutta l'azione sociologica e pedagogica, culturale e (per quel che ci concerne) teatrale di oggi: ed è il *principio personalistico*. Non dimentico però la sensibilità del nostro secolo (peraltro anche del precedente secolo di don Bosco) verso il *principio socialista*, che resta basilare come alternativa agli egoismi e agli autoritarismi comunque operanti; ma a ben diagnosticare questo principio, esso muove a sua volta e innanzitutto da esigenze liberatorie della persona umana, contro ogni individualismo proprio e altrui, e resta dunque recepibile nel precedente. Se poi risulti rispettato o meno il principio della personalità e della libertà umana nei risultati pratici, ciò non annulla l'importanza e la centralità d'interesse che esso riveste ai nostri giorni.

È dunque nella prospettiva e nella rivendicazione del *primato personale* che tutta la cultura, incluso il teatro, e specie il teatro pedagogico, ha molto operato negli ultimissimi tempi. Fatto curioso: si è prodotto addirittura il fenomeno dello « spontaneismo » a livello di grande teatro, dove spesso i maggiori gruppi recitanti hanno preferito abbandonare i testi di autori, sia pure sommi, per creare essi stessi i testi (tutt'altro che improvvisati, ma consoni con la dimensione esistenziale e sociale del collettivo), con esiti ovviamente *espressivi* sia del gruppo promotore e sia della società ricettrice. Questa diagnosi la lascerò approfondire da chi voglia portare dettagliatamente lo studio su tutta la vastità del fenomeno teatrale odierno. Qui interessano piuttosto i risultati conseguiti.

A parte le esagerazioni di chi ricusa dalla radice tutto il bagaglio della letteratura drammatica, definendola non-linguaggio e non-arte in quanto « archeologia », mentre linguaggio e arte sarebbe solo il momento spontaneistico e creativo, ossia il momento *espressivo* del teatro. È facile rispondere a costoro che hanno magari qualche ragione quando il teatro si consideri solo come testo letterario chiuso nella sua monumentalità storica; ma hanno torto non appena quel testo viene ripreso, rispolverato, riproposto sulla scena. Allora ogni monumento letterario, ogni testo drammatico, si cala in una contestualità nuova, si ri-spontaneizza in qualche modo, si ri-crea, si ri-esprime per comunicare con la società che vi partecipa in atto e che (evidentemente) non è più quella dei tempi del suo autore. Così quella « letteratura » ridiventa « teatro ». E non c'è bisogno di riproposte sceniche clamorose — come ad esempio quella realiz-

zati anni or sono dall'« Old Vic » quando rappresentò il *Giulio Cesare* di Shakespeare in divise fasciste — non c'è bisogno di tanto perché si realizzi un'autentica riespressione: i grandi autori sono infatti grandi proprio perché disponibili sempre alla comunicazione sociale, al di là del tempo e dello spazio in cui si espressero, quindi perché sono riesprimibili tuttora. Non mi trovo perciò consenziente la tesi di quanti inclinano a sostenere che sarebbe inutile rifare Eschilo, riascoltare Beethoven, riesaltarsi davanti alla Pietà michelangiolesca... tutti fatti (si è udito e letto) legati a contesti sociali ormai morti per cui il diletto deriverebbe a noi esclusivamente dal guardarli secondo varianti tecniche particolari e secondarie: un'accentuazione musicale, un'illuminazione diversa, un timbro o tono di voce inusitato e così via... Trovo ingenuo e sbrigativo questo giudizio che trascura l'importanza del *rifare*, del *riascoltare*, del *riesaltarsi*: atteggiamenti che appartengono alla persona dell'uomo tuttora coinvolto e che portano questa persona a *riesprimersi* attraverso quelle opere grazie alla forza perenne del capolavoro.

L'espressione, in altri termini, e la partecipazione spontanea, non sono escluse per il fatto che sul palcoscenico viene rappresentato un testo precostituito. E ritengo che la vera conquista del teatro moderno consista non tanto nel pur benemerito e lodevole spontaneismo dei gruppi creativi, quanto piuttosto nella riscoperta e rivalutazione della possibilità di *ri-esprimere* in autonomia un testo, liberandovi la persona e la partecipazione dell'uomo moderno che lo adotta e ne fa nuovamente e *liberamente* uso. Da questo punto di vista, la modernità di un « Living Theatre », di un « Bread and Puppet », di un « Teatro Campesino » e di tutti i gruppi spontanei proliferanti al di qua e al di là dell'oceano, non è maggiore della modernità, altrettanto viva, del teatro testuale: sia esso di « rottura » con i nomi di Brecht, di Ionesco, di Beckett, di Grotowsky e altri, o sia più consueto, persino « borghese », con i nomi più tradizionali e classici di cui si valgono le compagnie pubbliche (stabili) o private (di giro).

2. Attacchi dello spontaneismo

Mi sono un poco dilungato sui problemi del teatro professionistico perché sono i medesimi problemi che poi riaffiorano, anzi si accentuano, quando l'attenzione si sposta verso l'odierno teatro pedagogico, per ipotizzarvi richiami ad eventuali esperienze storiche antecedenti. Nel teatro « educativo » troviamo che queste posizioni ten-

dono a radicalizzarsi, anche (e forse più) da parte degli spontaneisti, con non trascurabili conseguenze che sarà bene individuare. Ma prima di parlare di eccessi vediamo cos'è e quale significato ha al giorno d'oggi il teatro pedagogico. L'esame deve cominciare da una doppia diagnosi: una riguarda il teatro « per » i ragazzi, l'altra il teatro « dei » ragazzi.

Quanto al primo, rientra negli schemi dei « professionisti » della scena secondo i quali è diseducativo offrire ai ragazzi e agli stessi bambini un teatro « minore » e pressappochistico. Bisogna — dicono — offrire l'arte o perlomeno la dignitosa professione: dunque non solo testi di « buoni autori », ma anche recite di « buoni attori »; in altre parole, un grande teatro per dei piccoli spettatori. Questa tesi, alquanto massimale e non sempre accessibile agli istituti educativi, vuoi per diffidenza educativa e vuoi per mancanza di mezzi (economici e tecnici), ha avuto una variante che riscontriamo in don Bosco e che richiama quindi la nostra attenzione: teatro ricavato da « buoni autori » sì — ammettono i moderati, con sdegno però dei perfezionisti — ma recitato in loco da elementi locali e, almeno quanto agli attori, frutto dell'espressività dell'ambiente. E anche qui i pareri e i metodi si sono ripartiti fondamentalmente su due vie: impegnare i ragazzi in recite di buon gusto poetico, secondo le proposte (ad esempio) di un Ghéon, di un Brochet, di un Chancere! e — in Italia — di una Tea, di una Lizioli, di un Fanciulli, di un Fino e di altri: o coltivare soltanto un teatro d'occasione, con il rischio di ridurlo a schema ricreativo e moraleggiante, saggistico e trionfalistico, per mancanza di competenza e di responsabilità artistico-pedagogica.

Quest'ultima ipotesi inquadra senza dubbio un teatro decadente e diseducativo, ma vorrei subito sfatare un equivoco: si tratta di una decadenza da non ascrivere né al teatro né al metodo, come di solito si è fatto, bensì soltanto all'incapacità dell'educatore. In realtà tutto questo teatro di autori scritto per giovani attori fonde insieme, in una positiva ambivalenza, due qualità notevoli: quella dell'*impressione* di bello stile e di dignitosi contenuti, e quella dell'*espressione* giovanile essendo i ragazzi chiamati a parteciparvi secondo metodi attivistici. So bene che a questo punto gli « spontaneisti » obietteranno che l'*impressione* stilistica e contenutistica non costituirebbe (dicono) liberazione ma rappresenterebbe ancora un deleterio addomesticamento borghese. Del che subito parleremo avendo occasione di occuparci delle loro tesi e dei loro metodi. Ciò che preme sottolineare per intanto è che questo teatro implica un attivismo,

resta aperto all'espressività personale; e che i suoi canoni sono dopotutto i più seguiti dalla pedagogia estera non meno responsabile verso i minori, ritengo, di quanto voglia esserlo l'italiana. È nella sua area — sebbene non in essa soltanto — che sopravvive e si inquadra una parte notevole della pedagogia teatrale di don Bosco: quella che si valse delle « composizioni ricavate da buoni autori ». Ma per precisarne la validità e l'attualità è prima di tutto doveroso individuare anche l'esistenza e la portata di una diversa alternativa teatrale, basata su tutt'altra formula pedagogica, e — perlomeno in Italia — oggi piuttosto perentoria.

L'alternativa è quella del teatro « dei » ragazzi, eseguito come puro gioco liberatorio. Un teatro di espressione assoluta, non condizionato a monte da testi e pretesti, né condizionato a valle da norme e spettatori a cui dover rendere conti linguistici, estetici e contenutistici. Soggettività drammatica pura. Gioco drammatico a livello di assoluto spontaneismo espressivo. Tentativo, in ultima analisi, di liberare totalmente il bambino o il ragazzo perché — al di fuori di un qualsiasi tipo di addomesticamento — sia egli stesso a scoprire, a valutare, a scegliere, a proporre le realtà (valori e disvalori) della vita *esprimendole* in un gioco di gruppo quale può essere per l'appunto la *drammatizzazione*.

Tutto ciò nella formulazione è assai suggestivo, sebbene non risulti poi così nuovo da non rispolverare subito alla mente la buonanima di Socrate, della sua pedagogia, del suo metodo « maieutico »; e con Socrate, tutto un certo filone socratico non mai morto (fino a don Bosco e oltre) lungo tutta la storia dell'educazione. Assai suggestivo, tutto ciò, è altresì nelle sue formulazioni concrete, nei « modelli » presentati dai non numerosissimi ma certo efficienti centri educativi che hanno adottato la formula: quelli polarizzati attorno ai teatri stabili e agli assessorati comunali di Torino, Genova, Milano e Roma, per esempio; e in particolare quelli animati dai vari Franco Passatore, Mario Lodi, Giuliano Scabia, Loredana Perissinotto, Franco Sanfilippo, Vittorio Bozzoli, Magda Gilardi e altri nelle varie città italiane, di cui ha offerto una documentazione pregevole la rivista « Sipario » nello *special* n. 289/90. A questo proposito, per la verità, fu la rivista « Letture Drammatiche » — quella stessa fondata da don Bosco e portata avanti negli anni — a fare i primi rilevamenti, a richiamare le prime attenzioni fin dagli anni « cinquanta » (spec. 1958-60), quando in Italia nessuno si accorgeva ancora del fenomeno. In « Letture Drammatiche » trovarono ospitalità intere rubriche redatte da diversi autori-insegnanti assieme ai

loro allievi, da educatori e giovani come « gioco scenico », e alcuni modelli tra cui *Bandiera* e *Cipi* realizzati da Mario Lodi e ragazzi, che oggi l'editore Einaudi ha fatto diventare un « best-seller » pedagogico. Era un programma coerente con la mente e la prassi di don Bosco, incline di continuo (come s'è visto) alla spontaneità e al dialogo, alla liberazione e alla creatività, alla drammaturgia, in una parola, che prima di farsi vero e proprio teatro era espressione vitale di festa e di conquista. Egli sapeva il gioco drammatico e l'usava. Farne un programma anche a distanza di un secolo e più, specie mentre dopo oltre un secolo quelle intuizioni pratiche assumevano in sede pedagogica un tono programmatico, era da parte della rivista « *Lecture Drammatiche* » una scelta del tutto conseguente e logica.

3. Creatività, un esemplare

Con intuizione e scelta parallela e altrettanto coerente, alcuni salesiani tedeschi avviarono nel frattempo una loro esperienza di « *Laienspiel* » che aggiornava don Bosco a livello di azione pedagogica pratica. Era una proposta di giochi « vitali » organizzati. Non è inutile ricordarla, proprio perché di schietta marca e derivazione boschiana e al tempo stesso di piena modernità e attualità pedagogica, tanto innesta don Bosco negli spazi disponibili del gioco drammatico odierno. E la ricorderò come potei viverla di persona, partecipando a una « settimana » che sempre mi è apparsa come un aggiornamento, una nobile variante delle « storiche scampagnate » monferrine che don Bosco soleva organizzare.

In genere il « *Laienspiel* » dura una intera settimana; ogni giornata, dalla levata del mattino fino al momento del riposo serale, è lo svolgimento di un aspetto del tema generale del « *Laienspiel* » che di giorno in giorno si integra programmaticamente e cresce fino al termine del ciclo settimanale. In questo modo tutta la giornata e la settimana intera diventano gioco drammatico partecipato e goduto, dove tutti sono attori e tutti sono spettatori.

Non è facile descrivere esperienze di questo tipo, bisogna vederle, parteciparle, viverle dal di dentro per capire quello che sono. Si comincia con esercizi semplici: « la presentazione », per esempio. I partecipanti si mettono in cerchio, su un prato, o in mezzo a un cortile, seduti a terra, e ognuno si informa delle generalità del vicino, per poi farne la presentazione pubblica. Questa rappresentazione, secondo le risorse di chi la fa, è tutta vivificata di humor.

Questo porta alla conoscenza di gruppo. Dopo di che l'animatore fa una proposta: egli suggerirà segretamente a qualcuno un'idea, come « lavare », o « dipingere » o altro. Il prescelto dovrà tradurre in pura mimica questa idea, con assoluta precisione e in tutti i suoi possibili aspetti, di modo che i compagni vedendo la possano individuare e descrivere. Chi indovina propone a sua volta una idea in mimo e così via. Dal dialogo, inavvertitamente, si è così passati a un'altra espressione drammatica: il *mimo* appunto. Sembra facile, ma qui è il maggiore intoppo. Quando si mima un ciclista, ad esempio, tutto è chiaro: ma se il ciclista vuole essere la metafora dell'uomo in una giornata (faticosa, drammatica, lieta o altro) della sua vita, tutto s'intorbida. Non è facile mimare metafore. Provatevi a mimare la lotta tra il sonno e il risveglio, in funzione espressiva di un recupero della consapevolezza e della coscienza dal torpore che a volte attanaglia la vita... Ma senza spingersi tanto, anche la semplice nozione è talora difficilmente esprimibile tramite il mimo, ed è in ciò che i miei compagni di gioco impegnarono me stesso: io dovevo tradurre esattamente in mimica descrittiva davanti ai loro occhi il concetto di *luna piena*, e dovevo farlo in modo talmente limpido da far brillare quella nozione in tutte quelle loro bionde teste teutoniche...

La mimica diventa poi gradualmente collettiva: un gruppo di attori esprime per esempio l'idea del « rullo compressore », del treno, dell'« aereo » o altro, finché viene il momento di realizzare un *concetto* che comporti l'espressione di particolari sentimenti interiori. Si realizza dapprima un mimo puro, individuale o collettivo secondo che l'azione comporta, si discute insieme l'evidenza del particolare espresso, si rifà l'azione perfezionandola, si tentano i primi dialoghi, se ne definiscono i discorsi finché risulta un quadro perfetto come studio scenico, psicologico, poetico. Quello che più impressiona è che quella rappresentazione è nata dal nulla e ha prodotto autori-attori-registi con una simultaneità e una precisione impressionanti. Senza contare che tutto ciò ha una ben precisa funzione nel quadro programmatico della intera settimana di « Laienspiel ».

Ho assistito, per esempio, alla creazione di un « Laienspiel » sul Nuovo Testamento: la scena del primato di Pietro. Cento giovani erano alle prese con quel testo, intenti a penetrarne il senso, il significato, le sfumature, la psicologia, la solennità di fronte alla storia... Ripeterono infinite volte il mimo. Infine lo contrappuntarono con parole scarse, esattamente evangeliche. C'erano attori di tutte le Chiese cristiane: cattolici, protestanti, anglicani, ortodossi, tutti ugual-

mente impegnati nel problema, nei suoi valori religiosi e storici. Come si può, a questo punto, negare al « Laienspiel » un senso spirituale, oltre che espressivo e teatrale? Quel che impressionava, nel caso, era vedere il modo con cui quei ragazzi vagliavano il testo: perché Gesù rivolgeva la domanda, e come la rivolgeva, e che intenzioni aveva, e come doveva essere impulsiva la risposta di Pietro, o come si doveva contrastare il discorso di Cristo, e quale promessa veniva solennemente proclamata... Insomma, dove difficilmente si sarebbe sopportato una mezz'ora di lezione, si giocò in disciplina e autodisciplina, con risultati evidenti e interiori, per oltre tre ore, col vantaggio di avere vissuto una scena che non si dimenticherà mai più, pronti a recitarla davanti a qualsiasi pubblico.

Ma il teatro tradizionale pone in sala lo spettatore tradizionale in veste di giudice, dal quale gli attori attendono un plauso. Il « Laienspiel » invece parte da altri presupposti: che non vi siano giudici ma solo attori che, giocando insieme, a poco a poco creano un proprio mondo e vivono comuni esperienze interiori, sempre più profonde. In questo modo il « Laienspiel », oltre che un potente mezzo educativo individuale, è insieme un valido fattore di educazione sociale: ognuno è se stesso ed esprime se stesso liberamente, in una comunità e in maniera conforme ad esigenze sociali. Quel clima comunitario, di famiglia, coadiuvato da un buon ambiente naturale (località turistica, ma indisturbata, quasi un « ritiro ») è condizione essenziale per una buona riuscita del « Laienspiel ». Si ama e si coltiva ciò che piace ai ragazzi per ottenere che essi apprezzino ciò che sta a cuore a chi educa. L'atmosfera del « Laienspiel » ha radici in don Bosco. E fu appunto in quella atmosfera che ad un tratto prese a delinearsi gradualmente qualcosa di impegnativo, più serio, finché l'attenzione comune fu portata sopra una lettura gioiosa, con sobri spunti spirituali, conclusa da una barzelletta inattesa e irresistibile.

Di lì a poco le risate s'erano ormai placate in sorrisi, finché anche questi scomparvero. Fu allora che l'animatore disse un brano di Vangelo, dialogando con dolcezza e suasioni il colloquio notturno di Nicodemo, con voce sempre più calda, sommessa. Quando egli cessò di dire, tutto era silenzio e ciascuno di noi faceva il suo esame di coscienza. Pregava... L'allegria s'era inavvertitamente trasformata in adorazione, conclusa dalla benedizione sacerdotale e dalla tradizionale « buonanotte ».

La scala da un allegro cameratismo alla preghiera interiore si trova ugualmente espressa in una serata, in una giornata, in una

settimana, in un intero corso di « Laienspiel ». Il giorno d'inizio è arioso, leggero, mentre quello conclusivo è un impegno al cento per cento. Ma l'uno e l'altro hanno il medesimo ritmo: dal gioco a Dio. Un « Laienspiel » è esercizio ricreativo, culturale, artistico, drammatico, ma anche esercizio spirituale. Si conclude nella liturgia e nei sacramenti. Ecco perché la località turistica deve anche essere una località raccolta. I partecipanti vi affinano la loro cultura, il loro senso estetico, e soprattutto la loro spiritualità. Quando fosse possibile raggiungere il massimo rendimento da un « Laienspiel » se ne dovrebbero ottenere artisti santi... Ecco, in termini di schietta modernità; una proiezione di don Bosco in avanti fino a noi; ed ecco, in termini di fedeltà tradizionale, una risalita del gioco giovanile moderno alle gioiose e fresche fonti di don Bosco.

4. Animazione e pseudo-liberazione

Essenziale è ora che tentiamo di puntualizzare dovutamente gli intenti di questa proposta pedagogico-teatrale. È stato detto che questi intenti sono diretti, in primo luogo, non a *liberare la spontaneità* dei minori, ma a *rimuovere i condizionamenti* che potrebbero rendere equivoca questa loro spontaneità.

Spieghiamo: liberare la spontaneità minorile varrebbe assai poco, si dice, poiché supposto che i ragazzi siano stati precedentemente modellati secondo particolari clichés, verrebbero solo « liberati » (si fa per dire) questi clichés, non la loro personalità autentica. L'azione pedagogica, dunque, l'azione drammaturgica, il gioco drammatico, hanno questo di mira: annullare i condizionamenti (non esclusi, dicono, quelli religiosi e morali), eludere i « tabù » di qualsiasi genere, rendere il bambino, il ragazzo, arbitro delle sue scoperte, delle sue valutazioni, delle sue scelte, in definitiva della sua crescita. Non senza significato si è venuto sostituendo all'educatore e maestro l'« animatore ». È una scelta pedagogica suggestiva senza dubbio e insieme densa di valori. Ma grave di conseguenze (non so fino a che punto soppesate e volute dai fautori del sistema) qualora sia affrontata superficialmente e in nome di un radicalismo soddisfatto soprattutto di rompere gli schemi passati, pur di innovare. Ne potrebbe derivare così un cattivo servizio proprio alla « liberazione » che si mira a realizzare nelle personalità minorili...

Io non intendo ora — mi si permetta di sottolinearlo — diffidare di cose che sono forse stato tra i primi a propugnare, quando « contra spem in spem credidi ». Dovrei dimenticare tutti i miei

entusiasmi per quel grande maestro che fu il piccolo giocoliere dei Becchi, l'animatore dei « giochi comici » ai Mulini Dora di Torino, il provocatore di dialoghi improvvisati nella prima chiesetta di Valdocco, l'animatore dei giochi drammatici partecipati che seduto per terra lungo un muro di cinta teatralizzava storie e ideali... So bene che, allora, questi giochi potevano non avere il grado di creatività che svilupparono in seguito; ma la differenza mi pare puramente quantitativa, ossia meno appariscente (forse), mentre trovo che la qualità pedagogica era sostanzialmente uguale, più o meno identico il metodo, rispetto alle puntualizzazioni e ai perfezionamenti che oggi propongono gli animatori d'avanguardia. Dirò di più: se consideriamo (come dobbiamo) il fatto che oltre un secolo fa i ragazzi rispetto agli adulti venivano tenuti in un grado di soggezione assai più pesante di quanto non facciano gli educatori più rigorosi di oggi, dobbiamo dedurre che don Bosco attuò in essi una liberazione soggettiva molto più coraggiosa di quella attuale. È chiaro dunque che io non rinnego tutto questo patrimonio, anzi lo difendo appassionatamente. Ma proprio per difenderlo mi chiedo se a farne saltare gli scopi non siano oggi quelle spinte esagerate e assolutistiche che taluno con radicalismo male inteso viene imprimendo all'espressione e al gioco drammatico.

Radicalismo, intendiamoci, in qualche caso ingenuo e inavvertito, certo pieno di buone intenzioni, tuttavia insidioso. La liberazione dei minori, che taluni animatori credono di avere finalmente assicurato con l'adozione di certi tipi di « gioco drammatico » surclassati a « panacea », è tutt'altro che facile. C'è prima di tutto da fare una considerazione ovvia e trascurata: che pur appartenendo la libertà a tutti, ragazzi inclusi, la possibilità di liberare l'iniziativa autonoma e la funzione critica si proporziona sul grado di crescita della persona. È in sé impossibile liberare effettivamente l'uomo, se questi resta per suo conto prigioniero dei propri limiti e d'una soggettiva immaturità: potremo anche liberarlo materialmente, ma solo per abbandonarlo chiuso nella schiavitù dei suoi limiti e delle situazioni in cui vive, il che rappresenterebbe una ben crudele pseudo-liberazione.

Ebbene, alcuni propugnatori del gioco drammatico in funzione di liberazione assoluta dimenticano, appunto, che il bambino e il ragazzo non hanno raggiunto né una maturità fisica che li « liberi » dal pane procurato loro dagli adulti, né una maturità interiore che li « liberi » dalle integrazioni e dalle esperienze adulte altrettanto necessarie. Può darsi che nemmeno tutti i maggiorenni abbiano rag-

giunto una maturità liberatoria: certo però non l'hanno raggiunta i minorenni. E se per il maggiore debbo supporre che sia sufficientemente dotato per fruire dell'essenziale libertà, non posso fare lo stesso ragionamento per il ragazzino la cui « liberazione » significherebbe solo imprigionamento a livello di sottosviluppo, di stato brado, di gioco drammatico fin che si vuole ma del tutto narcisistico.

Qui credo che don Bosco non ci seguirebbe più. E con ragione avvierebbe forse una polemica tanto attuale quanto attuali sono le sue aperture verso la creatività e lo spontaneismo.

Fin dal principio v'è nella pedagogia da lui adottata il vivo senso dei due lacci in cui i ragazzi incorrono: da un lato i limiti loro propri, ovvi allo psicologo e più ancora al santo che sa il decadimento interno della natura: d'altro lato le scaltrerie dei persuasori esterni più o meno occulti e più o meno avvertibili, a cui sono esposti soprattutto i giovani inesperti. In questo quadro diagnostico, cosa si intende per « liberazione » dei ragazzi nello spontaneismo più assoluto, con rifiuto di qualsiasi condizionamento educativo? Culto narcisistico dei propri limiti? Esposizione indifesa ad occulti e scaltri persuasori? o entrambe le cose?...

Prendiamo in mano uno dei libretti che corrono ormai in buon numero — con ampie documentazioni su questo tema — e leggiamone spassionatamente le pagine, da osservatori seri e con obiettività critica non suggestionata dalla moda. Le « espressioni », le « drammatizzazioni » dei ragazzi, sono nella maggior parte dei casi una confessione di complessi, di impotenze, di paurose chiusure d'orizzonti. Senza contare il diverso modo con cui l'animatore stesso spessissimo lo condiziona. « Liberazione » questi loro sfoghi? *Espressione* forse sì, ma nuovamente devo sottolineare: espressione narcisistica, non liberatoria, laddove liberazione è invece riscatto, crescita, integrazione di personalità, e — in una parola — tutt'altra cosa dal puro e semplice esprimersi. Se con questo ripiegare i ragazzi su di sé nel senso *massimale e unilaterale* che taluni animatori vogliono, si intendeva stimolare un'alternativa culturale e sociale ai sistemi « alienanti » della società odierna, il risultato è deludente nella misura in cui non si consegna all'uomo di domani una vera alternativa alla cultura, ma soprattutto un « narcisismo culturale » assai presuntuoso e di dubbio buon esito. Quei ragazzini, disincarnati dalla storia, invece di creare una storia loro propria, potrebbero facilmente trovarsi in condizioni di inferiorità rispetto a una convivenza sociale diversamente culturalizzata, consumati in se stessi e nei propri complessi (ancorché coltivati in gruppo): e sarebbe allora ben me-

schino il servizio reso loro da chi intendeva liberarli e farli avanzare rispetto alle alienazioni dei sistemi.

Il problema, se mai, è quello di fortificare il loro cuore e la loro mente, immunizzandoli dentro i rapporti sociali, senza isolarli in situazioni asettiche. Codesti ragazzi non vanno disincarnati, vanno invece messi in condizione di *conoscere-giudicare-trasformare* le situazioni e la realtà in cui vivono immersi. Esistono pericoli ad « accettare » (provvisoriamente) questa società di fatto: ma se dovessimo sempre isolare i piccoli da ogni pericolo, dovremmo senz'altro rinunciare a una qualsiasi attività e contatto col mondo delle cose e degli uomini. Il metodo tutto soggettivistico del gioco drammatico esclusivo e preclusivo difetta in ciò, che chiude i minori nel proprio troppo piccolo mondo. Vorrei richiamare all'attenzione questo rivelarsi dei ragazzi a livello della più squallida e opprimente schiavitù interiore: è un aspetto che dovrebbe impaurire certi « animatori » che si contentano del *gioco* e che rifiutano l'*educazione*.

D'altra parte, obiettano questi ultimi, educare nel senso di compiere interventi integrativi come vorrebbe la tradizionale pedagogia, varrebbe quanto dire « addomesticare »: è questo che i nuovi « animatori » del gioco drammatico rifiutano. Bisogna dunque riconoscere che è davvero un'impresa difficile ipotizzare una espressione teatrale giovanile schiettamente liberatoria! Dalle due parti essa viene denunciata negli altri come ipocrita e falsa, per opposte ragioni.

Ora, i fautori della drammatizzazione come puro gioco si difendono con certe considerazioni di Walter Benjamin sul teatro dei ragazzi: « importano — egli dice — le tensioni che si sciolgono in queste rappresentazioni. Le tensioni del lavoro collettivo: sono esse gli educatori. Nel gruppo dei bambini non potrebbe reggersi nessuna guida che volesse agire su di essi come personalità morale. L'influenza diretta qui non esiste. Ciò che conta è unicamente e solo l'influenza indiretta sui bambini, da parte di chi li guida, attraverso i materiali, i compiti, le manifestazioni. Gli inevitabili adeguamenti e concezioni morali sono assunti su di sé dal collettivo stesso dei bambini (...). I bambini che fanno del teatro in questo modo, nel corso della rappresentazione diventano liberi. Nel gioco scenico la loro infanzia si realizza... ». Già, la loro infanzia. Ma anche la loro maturazione? La loro personalità umana?

Benjamin (e molti « animatori » con lui) ha però ragione di rifiutare una « maturazione » e una crescita di « personalità » condizionata, come avviene, dai sistemi di potere. « Alla borghesia — egli dice — nulla sembra più pericoloso del teatro » in quanto « nell'uo-

mo borghese si erge la coscienza impaurita di vedere evocata nei bambini mediante il teatro, la più grande forza del futuro; e questa coscienza impone alla pedagogia borghese di bandire il teatro». Il pensiero non è originale di Benjamin: risale a Platone che già sconsigliava di aprire il teatro ai giovani, se si volevano conservare stabili e immobili le istituzioni pubbliche. Qui dunque don Bosco e tutti gli educatori cristiani trovano un sostanziale riconoscimento: adottando il teatro non favorirono la conservazione, ma in qualche modo liberarono i giovani.

Sennonché, si può obiettare, questo teatro cristiano non aggiornato può ormai disvelarsi equivoco a distanza di tempo e fare il gioco dello status quo. C'è molto di vero in questa direzione. Finalmente è doveroso mettere « punto e basta » al teatro ideato a salvaguardia dello *status quo* borghese, al teatro addomesticatore sociale e politico, al teatro consumistico, al teatro trionfalistico e celebrativo (quante volte coltivato dai pedagoghi!); tutto questo, certo, deve finire. Ma con buona pace di Benjamin e seguaci, non deve dare luogo al contrario unilateralismo della espressione spontanea *brada*. Tra dire « basta » al teatro addomesticatore, ed escludere poi qualsiasi possibilità di intervento integrativo, di azione intesa a elevare i piccoli verso conquiste ulteriori, verso valori più alti, verso crescite che, senza il positivo e almeno in qualche caso *diretto* apporto dell'adulto-guida, i minori non saprebbero neppure sopporre, ritengo che ce ne corra! C'è una sostanziale attenzione da porre, insomma, per non rendere controproducente lo spontaneismo drammatico. A meno che il netto rifiuto opposto contro l'educatore e contro ogni suo apporto diretto non celi anche in radice — sottile e acre — la vecchia polemica naturalistica e materialistica volta ad escludere ogni « rivelazione » e per conseguenza ogni possibilità di spazio ad una pedagogia cristiana che alla base, come è noto, offre appunto il dato rivelato. Allora le intenzioni, non più disinteressatamente « pedagogiche », spiegherebbero anche il radicalismo del metodo, il gioco per il gioco o, nel caso migliore, il gioco per un ben preconcipito disegno di controeducazione.

In siffatto contesto, dovrà proprio disinteressarsi del campo la pedagogia cattolica? passare l'iniziativa a discutibili « animatori »? oppure decidersi a intraprendere un'azione in proprio, con rispettosa sensibilità verso gli apporti che altri hanno già saputo offrire, ma insieme con i validi correttivi che a sua volta essa è in grado di garantire? La risposta è ovvia.

5. Animazione liberatrice della « persona »

È a questa risposta che la pedagogia drammatica (o a dire meglio drammaturgica) di don Bosco può offrire seri contributi avviando a un concetto di « liberazione » che oltre ad essere *espressiva* sia anche seriamente costruttiva e *personalizzante*.

C'è tuttavia da dire che qualcosa non risponde da parte di don Bosco alle esigenze d'una notevole parte dei moderni cultori della libera espressione e del gioco drammatico, specie italiani. Per sua natura congenita e insieme per esplicita volontà (non dunque solo per essere vissuto un secolo prima) Giovanni Bosco non scelse, né forse avrebbe mai scelto, le dimensioni socio-politiche — o a meglio dire *di parte* politica — che stanno alla base dell'impianto sistematico che gli spontaneisti d'oggi vengono proponendo. Magari anche perché costoro fanno un discorso molto politicizzato nella chiave naturalistica e materialistica di cui già dicevamo; ma soprattutto perché — a ben teorizzare la sua prassi — invece di un discorso sociale e politico, don Bosco fa un discorso linguistico ed ermeneutico. In altre parole costruisce una esperienza, libera un linguaggio (nel caso: di tipo drammaturgico). Che in base a tutto ciò risultino poi delle conseguenze vitali (l'« onesto cittadino e il buon cristiano ») è più che logico, ma nel quadro della libertà di scelta dei giovani debitamente informati e illuminati.

Può nascere il sospetto che questa « debita informazione e illuminazione » sia ancora un illecito *addomesticamento*, una interferenza dell'animatore condizionante laddove l'intervento (precisano oggi) dovrebbe essere semplicemente catalizzatore, suscitatore di energie. Ma questo è un sospetto che possiamo pure ribadire sugli spontaneisti attuali: a loro volta, anche questi possono condizionare (e talora condizionano moltissimo) il gioco e l'espressione dei ragazzi, fosse anche solo con i loro atteggiamenti, le loro opinioni, la loro — in una parola — personalità poco o tanto eretta (che lo vogliano o meno) a « modello » dalla recettività giovanile. Basta leggere certe « drammatizzazioni », analizzare certe « espressioni », assistere a certi « giochi » per convincersene abbondantemente. La verità è che né il gioco drammatico è, per se stesso, espressivo e liberatorio, né la disciplina testuale (contenutistica, civile, morale, religiosa, ecc.) significa per sé oltraggio alla espressività e alla libertà. Tutto sta, in un caso e nell'altro, che prevalga l'essenziale rispetto verso la persona dei ragazzi, la loro autonomia, la loro libera manifestazione, le loro spontanee scelte. Che prevalga, dunque, l'ermeneutica sulla politica, secondo il punto di vista che fu di don Bosco

ma che è anche pedagogicamente più attuale di quanto non sia certo marxismo da cui la cultura italiana d'oggi si è lasciata etichettare e attardare.

Certo non è possibile fare della espressività e dell'ermeneutica astratta, né don Bosco la fece. Formare delle personalità implica l'opzione, la scelta, e in questo senso don Bosco non poté sottrarsi dal fare a sua volta interventi sociali e politici. Li fece abbastanza scopertamente con i *Dialoghi sul Sistema Metrico* e con *La Casa della Fortuna*, come li fecero i suoi ragazzi fantasticando e giocando d'armi e di tamburi. Ma non si identificò mai con una politica, non accettò mai un partito. In questo senso la sua drammaturgia — come tutta la sua pedagogia — preferì la linea ermeneutica a quella sociologica e politica dei nostrani spontaneisti.

Che poi don Bosco non sia stato mai un « addomesticatore » pur sapendo debitamente informare e illuminare i suoi giovani, risulta palese non solo dalla sua pedagogia teatrale, che sarebbe troppo poco, ma dalla sua pedagogia tutta intera e dalle risultanze sociali pratiche che ne sono derivate. Vista dalla parte del « dopo », l'azione educativa di don Bosco è eloquentissima: i suoi ragazzi hanno offerto la più vasta gamma di personalità, con le più varie caratterologie rispettate e valorizzate al sommo. Gli stessi salesiani cresciuti accanto a lui rivelano personalità dissimili, talora opposte, come quella esuberante d'un Cagliero, quella puntigliosa di un Rua, quella bonaria di un Francesia, quella irruente di un Bonetti, e via di questo passo. Ma a monte di tanta varietà v'è in tutti e sempre la convinzione di essere « liberi », di poter creare intorno a sé, di poter esprimere la propria personalità in questa loro propria creazione (o trasformazione) delle cose. Qui c'è veramente don Bosco: un aspetto essenziale della sua pedagogia, e anche della sua pedagogia teatrale. Sapeva liberare la parola come « verbum », farla diventare scena — dove sempre « parola » era — e quindi « azione », e quindi « riflessione » e quindi « prassi ». Tutti i suoi ragazzi hanno lasciato nella storia un'impronta creativa, tanto furono da lui liberati nell'esprimersi. È impensabile che il suo teatrino non agisse nella stessa direzione.

Osservate bene il suo tipo di « gioco drammatico », non quello che egli definisce « vero teatro », ma « come era agli inizi » — dice lui — molto « semplice » ed espressivo. È una « festa » che nasce per lo più sulle disavventure a cui è costretto l'Oratorio vagabondo. Una « festa » che libera gli animi dalla tristezza. Ed ecco la liberazione. Saper ridere del quotidiano che ti angoscia. Don Bosco sa

preparare ai suoi ragazzi la Pasqua facendogli fare Carnevale: il sorriso, la festa... Tanto la Quaresima c'era lo stesso, nel sottobosco. Mi sembra assai bello tutto ciò: tutto questo restituire ai ragazzi la loro spontaneità senza che nessun evento — specie triste — li condizionasse: questo portarli a sorridere e ridere del quotidiano rivisitato in espressione gioiosa: questo animarli a considerare gli eventi, a giudicarli, a rifarli secondo una visione loro propria; tutto questo — insomma — ricreare creando. Ho già detto che trovo qui il filone portante di tutta la pedagogia « teatrale » di don Bosco, la sua intuizione più bella, più autentica e più originale. Forse... forse tutto l'altro teatro « scenico » e tradizionale, quello che spesso volte egli ricusò perché non lo trovava « così come era agli inizi », fu soprattutto una incrostazione, un congelamento impostogli dalla cultura e dalla prassi educativa del suo tempo, che egli in parte dovette subire mentre in parte riusciva a trasformare in qualche modo (lo abbiamo visto) rispontaneizzandolo. Il don Bosco schietto, il don Bosco « come era agli inizi » — addirittura ai primi inizi infantili del piccolo clown — resta però quello drammatico, della dialogazione spontanea comunicativa e fresca, ossia della creatività e dell'espressione. Il don Bosco liberatore di linguaggi (scenici) e, tramite questi linguaggi, di schiette personalità giovanili. Come tutti sanno, questa prassi pedagogica di tipo linguistico ed ermeneutico non è meno attuale e meno moderna dell'altra, di tipo sociale e politico. Forse è solo meno complessata e condizionata: in questo senso resta meno rispondente ad attese ed esigenze momentanee, di tutto legame all'oggi. Perciò resta anche più autentica, più perenne.

E qui occorrerebbe tornare in « flash-back » su tutte le cose già registrate di don Bosco e delle sue esperienze. Superfluo ripetere, sottolineare per un verso tutta la sua sensibilità veramente spontaneistica e liberatoria, peraltro verso tutta la sua attenzione autenticamente culturale (persino didascalica) e formativa, rilevare che su tutti questi intenti egli puntò non con unilateralità di metodo, ma con apertura alla massima pluralità, animando la partecipazione e la comunicazione espressiva in tutte le forme drammatiche possibili: spontanee e testuali, creative e preconfezionate, popolari e classiche, letterarie e dialettali, sceniche e non, e così via in tutte le direzioni. Il suo esempio è unico, credo, non solo nella pedagogia cristiana, ma in tutta la pedagogia e nella stessa storia del teatro: nemmeno teatranti come J. Copeau e H. Ghéon, per molti versi così vicini alla sua mente, furono altrettanto disponibili a tanta varietà di festa teatrale. Eppure egli celava tutta questa disponibilità sotto un sottile

velo di diffidenza appena tollerante, talora incline al pessimismo, qualche poco edificante, persino moralistica... Apparenze, che come sempre ingannano.

Ripartendo secondo gradi di età un teatro che egli attuò piuttosto indistintamente (non confusamente), noi potremmo adeguarlo oggi alle esigenze del nostro tempo in questo modo:

a) con i giovanissimi fare del gioco drammatico inventivo, della libera espressione;

b) con i circa decenni fare drammatizzazioni brevi di idee e di fatti;

c) con i pre-adolescenti fare dialogazioni personali e antologie sceniche ricavate da « buoni autori »;

d) con gli adolescenti e i giovani fare della teatralità (sperimentale) sia d'invenzione, sia di « collage » o sia ancora di buona teatualità.

In ognuna di queste proposte siano spontaneistiche o siano testuali, v'è sempre per don Bosco una *possibilità espressiva e liberatoria*, purché secondata a dovere. Tutte queste formule, infatti, egli le attuò nella sua casa di Valdocco al fine di ricreare, istruire, educare, ossia concedere ai suoi ragazzi di esprimere, comunicare, crescere. Ripartendo oggi le sue formule teatrali, come ho fatto, secondo un ordine di età giovanile, non si impongono schemi, non si sviano scopi, non si menoma l'efficacia che tutte hanno per tutti: infatti è possibile, secondo don Bosco, rimescolarle, fare sì che anche i giovanissimi possano recitare testi d'autore, e che anche i più maturi possano recitare testi di spontaneismo e di espressione.

È poi soprattutto nel metodo che tutte queste formule diventano, in mano a don Bosco, partecipate ed espressive. Don Bosco è il santo che siede per terra a dialogare e drammatizzare racconti; che irrompe in chiesa gridando: « Torroni, torroni, chi compera torroni? »; che teatralizza l'incontro con il ministro e il cardinale; che fa il clown come da bambino per farsi capire, rendersi credibile ai ragazzi, trascinare questi ragazzi dove vuole lui: a essere uomini e cristiani per scelta, senza compromessi. La sua chiave liberatoria è la semplicità e la spontaneità: « Quand'è che le cose semplici dispiacciono: quando sono male eseguite e quando si è guastato il gusto dei giovani ». Ecco la preferenza per la partecipazione, il richiamo alla espressione. Henri Ghéon si augurava: « Rouvrons l'église sur la place publique! ». E don Bosco è il santo che scende

sulla piazza, scende per la strada, scende in cortile, siede per terra, per cominciare dal bel mezzo dei ragazzi, coinvolgendoli, facendoli partecipare come a un gioco teatrale, stuzzicandone l'intimo per farli esplodere liberi, per *animarli* a crescere, accompagnarli a diventare « persona ». Un animatore, sì, don Bosco: e rispettoso di libertà; ma anche un integratore e personalizzatore formidabile, che non trascurava certo un vantaggio per conseguire l'altro. Sicché il teatro testuale, « ricavato da buoni autori », trova altrettanta possibilità di presenza.

Penso che, attingendo a tanta apertura di spirito e a tanta ricchezza di soluzioni, attingendo al pluralismo di orizzonti e alla profondità delle intuizioni di don Bosco anche in campo di esperienze drammatiche, l'attuale pedagogia trovi non solo la conferma dell'importanza educativa del gioco espressivo, della drammatizzazione, dello spontaneismo, ma anche — nella saggezza delle norme e dell'invito ai « buoni autori » — l'inveramento più autentico e più adatto ad assicurare gli scopi di liberazione che si vogliono conseguire. È implicita nel teatro di don Bosco la liberazione più ampia, ma insieme una graduale e profonda esigenza di disciplina, atta a costruire nel ragazzo la duplice dimensione « personalistica » dell'uomo e del cristiano. Il chiodo fisso di tutta la sua vita.

