

Bernadette Majorana

MARIONETTE PER UNA «CAMERATA ATTRICE»
NOTIZIE SUL TEATRO GESUITICO NELL'OTTOCENTO
(LORETO 1834-1857)

Con la seconda metà del XVIII secolo, dopo oltre due secoli di vita, la Compagnia di Gesù subì una violenta offensiva all'interno della Chiesa cattolica, dovuta a una serie di ragioni maturate in ambito teologico, ecclesiologico, politico, economico. La forza dell'antigesuitismo determinò dapprima l'espulsione dei membri dell'ordine da numerosi Paesi (a cominciare da Portogallo e Spagna, coi rispettivi domini d'oltremare, Francia, regno di Napoli, ducato di Parma) e condusse poi alla soppressione dell'istituto, statuita da papa Clemente XIV nel 1773. In un clima completamente mutato, la Compagnia di Gesù verrà ristabilita nel 1814, per volontà di Pio VII, ritornando operativa dopo un quarantennio di esili, dispersioni, esperienze sommerse, progressiva riaffermazione.

Il teatro è parte integrante dell'attività dei collegi della nuova Compagnia, sulla scia di una tradizione che proveniva dall'antica, dove si era cominciato a praticare già col pieno Cinquecento (a qualche decennio dalla fondazione del 1540), costituendosi come un'attività pedagogica e sociale di tutto rilievo¹. Nell'avviare questa ricerca sul teatro nella nuova Compagnia di Gesù, ho dovuto però tener conto del fatto che, contrariamente a quanto riguarda l'antica, per il cui teatro gli studi sono ricchissimi e di lunga tradizione², non sembrano esserci

¹ «Theater is one of the most important cultural practices in the history of the Jesuit involvement in education» esordisce, in una recente sintesi, Anne-Sophie Gallo, *Jesuit Theater*, in *The Oxford Handbook of The Jesuits*, a cura di Ines G. Županov, New York, Oxford University Press, 2019, p. 575.

² La bibliografia al riguardo è notoriamente estesissima. Ne fornisce un elenco di quasi duemila titoli (quantità oggi largamente superata) Nigel Griffin, *Jesuit School Drama: A Checklist of Critical Literature*, 2 voll., London, Grant & Cutler, 1976-1986. Menziona, a titolo di riferimento: Jean-Marie Valentin, *Le Théâtre des Jésuites*

al riguardo studi generali o specifici, né nell'ambito della storia del teatro né in quello della storia contemporanea³. Ho dunque affrontato un lavoro di esplorazione nuovo, il quale ha suggerito preliminari limitazioni di percorso, che inquadrano e motivano la parzialità e al tempo stesso l'interesse dei risultati ottenuti, inattesi rispetto a quel che si poteva presumere. In questa proposta manca ancora, dunque, una visione comparativa o globale e di lungo periodo, essendomi concentrata sull'esame di uno spazio di tempo contenuto – dal 1834 al 1857 – e su un solo collegio, quello Illirico Piceno, impostosi alla ricerca per la natura di un certo tipo di documenti, particolarmente ricchi e numerosi al confronto con quelli simili, ma lacunosi e frammentari, di altri collegi anche molto più prestigiosi.

Si tratta di una serie di fonti, i “diari di collegio”, compilati anno per anno, giorno per giorno da diversi padri a uso del padre ministro. La diversità degli autori che li redigono – pur fondandosi sul criterio generale di dare notizia degli accadimenti giornalieri – fa sì che le informazioni non siano tematicamente e quantitativamente uniformi e che di conseguenza non siano nemmeno necessariamente complete. Tuttavia, per la loro natura cronachistica, queste testimonianze mi

dans les Pays de langue allemande (1554-1680). Salut des âmes et ordres des cités, 3 voll., Bern-Frankfurt am Main-Las Vegas, Peter Lang, 1978; *I gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, Atti del convegno internazionale del Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale (Roma, 26-29 ottobre 1994; Anagni, 30 ottobre 1994), a cura di Maria Chiabò e Federico Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 1995; Bernadette Majorana, *La scena dell'eloquenza*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, vol. I: *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 1043-1066; Bruna Filippi, *Il teatro degli argoment. Gli scenari seicenteschi del teatro gesuitico romano. Catalogo analitico*, Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu, 2001; Giovanna Zanlonghi, *Teatri di formazione. Actio, parola e immagine nella scena gesuitica del Sei-Settecento a Milano*, Milano, Vita e Pensiero, 2002. Brevi sintesi: Clement J. McNaspy, *Teatro gesuita*, in *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús, biográfico-temático*, diretto da Charles E. O'Neill e Joaquín María Domínguez, Roma-Madrid, Institutum Historicum Societatis Iesu-Universidad Pontificia Comillas, 2001, vol. IV, pp. 3708-3714; Kevin J. Wetmore, *Jesuit Theater and Drama*, in *Oxford Handbook Topics in Religion*, 2016, <<https://academic.oup.com/edited-volume/41330/chapter/352334359>> (22/07/2023); Anne-Sophie Gallo, *Jesuit Theater*, cit.; Bernadette Majorana, *Théâtre*, in *Les Jésuites. Histoire et dictionnaire*, diretto da Pierre-Antoine Fabre e Benoist Pierre, Paris, Bouquins, 2022, pp. 1078-1082.

³ Lo problematizza Anne-Sophie Gallo, *Jesuit Theater*, cit., pp. 575, 581-589.

sono parse particolarmente adatte a reperire informazioni che in prima istanza illustrassero l'attività teatrale, il suo ruolo e le caratteristiche che la qualificano; e utili anche a verificare l'eventuale continuità con il precedente teatro gesuitico. Questi documenti si conservano nell'Archivio storico della Provincia Euromediterranea della Compagnia di Gesù, a Roma⁴.

Il Collegio Illirico Piceno, fondato come Collegio Illirico nel 1581 a Loreto, nelle Marche (allora Stato Pontificio), dopo la restaurazione dell'Ordine fu riaperto nel 1834, quando nell'edificio, gravemente danneggiato dalle truppe napoleoniche, furono completati i lavori di ripristino⁵. Per essere ammessi, gli studenti non potevano avere meno di dodici anni e dovevano essere di famiglia nobile o almeno di condizione onorata⁶.

⁴ Una iniziale riflessione sull'argomento di questo articolo è in corso di pubblicazione: Bernadette Majorana, *Sur le théâtre dans la Compagnie de Jésus au premier XIX^e siècle: le cas du Collège de Lorette*, in *Colloque sur les collèges jésuites après 1814* (Bordeaux, 24-25 novembre 2022), a cura di Pierre-Antoine Fabre, Patrick C. Goujon, Louis Lourme, Université Bordeaux Montaigne, Centre Sèvres, Université Grégorienne.

⁵ Gli illirici, provenienti da Dalmazia e Albania, sono il nucleo originario del collegio; a essi subentrano, con la nuova Compagnia, i piceni e generalmente gli italiani, comportando la modificazione del nome: Archivio Euro-mediterraneo della Compagnia di Gesù (d'ora in avanti AEMSI), Fondo della Provincia Romana, 519.16, *Loreto. Vita di collegio*, non cartulato, in particolare: *Collegio Conv. Illirico Piceno in Loreto, diretto dai pp. della Compagnia di Gesù. Alcune notizie per chi desidera esservi ammesso*, a stampa, s.l., s.d., post 1834, c. [1]r. I gesuiti lasciano il collegio nel 1860, con l'emanazione da parte del governo provvisorio del decreto di espulsione degli ordini religiosi e la confisca dei loro beni. Esso sarà di nuovo aperto dal 1925 al 1942 (cfr. la scheda 1.2c, *Illyrian College at Loreto 2*, redatta da Maria Macchi in *Tra cielo e terra. L'avventura scientifica di Angelo Secchi*, catalogo della mostra, a cura di Ileana Chinnici, Napoli, Artem, 2020, pp. 24-25). Ringrazio vivamente la dottoressa Maria Macchi, archivista dell'AEMSI, per la generosa assistenza nel corso della ricerca.

⁶ AEMSI, Fondo della Provincia Romana, 519.16, *Istruzione. Per chi desidera d'essere ammesso nel Collegio Illirico Piceno in Loreto diretto dai pp. della Compagnia di Gesù*, a stampa, s.l., s.d. (post 1834), c. [1]r. Va sottolineato che, diversamente da quanto prevedeva l'antica Compagnia, che accoglieva i propri studenti gratuitamente, con l'avvento della nuova Compagnia le famiglie pagano una retta (Philippe Rocher, *Une «nouvelle» Compagnie de Jésus*, in *Les Jésuites. Histoire et dictionnaire*, cit., p. 216).

1. Dei due anni iniziali della vita del collegio i diari non riportano notizie teatrali; gli impegni onerosi della riapertura non consentirono forse che si inaugurassero anche le scene. La prima informazione risale al 1836, al periodo del carnevale. Un dato essenziale, questo: anche nel Collegio Illirico Piceno, infatti, l'attività teatrale si svolgeva sempre e solo in questo tempo festivo e in nessun altro momento dell'anno, secondo la consuetudine dei collegi dell'Ottocento⁷. Nell'antica Compagnia il teatro era invece associato ad alcune occasioni celebrative, come la premiazione degli studenti al termine dell'anno scolastico, alla solennizzazione di un personaggio illustre o a talune feste religiose e civili⁸, tra cui anche – ma non solo – il ciclo del carnevale, che sarebbe diventato il tempo forte del teatro gesuitico nel secondo Seicento e soprattutto nel secolo seguente.

A Loreto, bisogna aspettare dunque il 1836 per leggere nel relativo diario:

Oggi cominciano i divertimenti di carnevale, ma nulla di particolare fuorché la sera, in cui marionette recitate dagli scolari di Teologia e Filosofia, diretti dal canonico Spalazzi cum labore improbo. Il palco scenico, imprestato dal canonico Cagnaroni, fu collocato nella camerata di S. Maria Lauretana. A questa e alle susseguenti funzioni solo si ammisero alcuni amici e non si negava l'ingresso ai canonici e beneficiati. Cominciò la funzione alle 24½⁹ e terminò tre ore dopo. Vi fu trattamento pei recitanti, consistente in un gabaré di dolci di cucina e vino; e lo stesso fu nelle altre sere. La ricreazione fu accorciata per non ritardare più oltre il riposo. N.B. quanto si è accennato rapporto alla funzione dei burattini basti per dar notizia di ciò che si fece nelle sere seguenti¹⁰.

Emerge subito come a quel tempo l'attività avesse degli aspetti provvisori (il palcoscenico preso in prestito e l'uso di un dormitorio come spazio per lo spettacolo). Tuttavia, come si evince dalle notizie relative

⁷ Anne-Sophie Gallo, *Jesuit Theater*, cit., p. 586.

⁸ Si veda, per es., il quadro restituito per il milanese Collegio dei Nobili da Giovanna Zanolghi, *Teatri di formazione*, cit.

⁹ Vale a dire un'ora dopo il calare del sole, secondo le cosiddette "ore da campanile" basate sull'ora italiana, giacché le 24 (anche dette dell'"Ave Maria") si facevano cadere mezz'ora dopo il crepuscolo.

¹⁰ AEMSI, Fondo della Provincia Romana, 519.3.II, *Diario del Collegio Illirico Piceno ad uso del p. ministro. Dal primo ottobre 1834 a tutto il 31 dicembre 1844* (d'ora in avanti: *Diario 1834-1844*), ms. di varie mani, non cartulato, 7.II.1836.

alle recite degli anni successivi, vi erano alcune costanti: la partecipazione attiva degli alunni alla rappresentazione (soprattutto quelli delle classi più avanzate: i «grandi», come venivano chiamati, in contrapposizione ai «piccoli», cioè quelli delle classi inferiori); la preparazione sotto la direzione di un adulto competente, anche esterno al collegio¹¹; l'apertura al pubblico (che sarebbe stata sempre più ampia, sia su invito sia libera); l'attenzione rivolta agli spettatori di maggior spicco; la scelta del cibo riservato a coloro che operavano in palcoscenico.

Prima di tutto, però, si nota un elemento inatteso, sorprendente, che si rivelerà cruciale per il ragionamento che segue: non si tratta a Loreto di un teatro di attori, come la tradizione dell'antica Compagnia faceva ritenere, bensì di quello che oggi viene definito teatro di figura, vale a dire, secondo quanto si legge nei diari, “burattini” o “marionette”. Gli studenti prestano loro la voce, si deduce ancora dai diari¹², dove, infatti, essi sono sempre chiamati “recitanti” o più raramente “attori”, accanto ai verbi “recitare” e “declamare”. Per due decenni almeno, a Loreto, non si terranno rappresentazioni di attori in carne e ossa, ma solo di fantocci di legno¹³ – e lo stesso vale, per esempio, per il Collegio di Santa Chiara a Modena, sul quale ci è pervenuta una fonte incompleta e succinta, che consente però qualche comparazione¹⁴. Dai documenti consultati le ragioni di tale scelta non emergono, ma si può dire che essa costituisca una rottura significativa rispetto alla tradizione dell'antica Compagnia, giacché viene meno – in tal modo – quella esperienza fondamentale di formazione globale della persona attraverso la performance teatrale, l'esibizione pubblica di sé come attore, con le proprie capacità psicofisiche, che era stata un cardine della educazione degli allievi nei secoli precedenti. Si ritornerà su questo punto.

¹¹ Cfr. *Ivi*, 28.I.1837; 12.II.1843; AEMSI, Fondo della Provincia Romana, 519.3.III, *Diario del Collegio Illirico Piceno 1845-1858* (d'ora in avanti *Diario 1845-1858*), ms. di varie mani, non cartulato 23.II.1846.

¹² Leggiamo, per es., «Si pruova [...] la declamazione dei burattini»: *ivi*, 12-13.I.1845.

¹³ Almeno fino al 1857, quando le fonti parlano per l'ultima volta di spettacoli di marionette: *Diario 1845-1858*, 30.I.1857.

¹⁴ AEMSI, Fondo della Provincia Veneto-Milanese, serie II, *Diari di casa, registri scolastici e di Provincia* (non classificati): *Diario del Convitto di S. Chiara in Modena. 1833-1859*, ms. di varie mani, non cartulato. Anche in questo caso l'attività teatrale si svolge nel periodo di carnevale, documentata dal 1838 al 1854.

C'è però, adesso, una questione da approfondire. L'uso linguistico italiano, anche nel XIX secolo e dopo, attribuisce comunemente ai termini *burattino* e *marionetta* – usati indifferentemente nelle fonti, come mostra quella appena citata – il medesimo significato, utile per tutti i tipi di fantocci manovrati su un palcoscenico¹⁵. Di primo acchito, dunque, il lessico non permette di capire di che tipo di figura si parli nei diari di Loreto.

La mancanza di informazioni esplicite sugli elementi tecnici del palcoscenico e sulla forma stessa dei fantocci, nonché sul tipo di manovra e sul modo in cui la si esegue, costituisce inoltre un limite alla comprensione drammaturgica ed estetica di questi spettacoli, dei gusti del pubblico e del ruolo svolto da convittori e collaboratori. Tuttavia, in alcuni diari si fa riferimento a persone convocate dall'esterno del collegio e remunerate, come a “burattinai” o “marionettisti”¹⁶. I

¹⁵ *Burattino* è lemma già presente nella ed. III del *Vocabolario degli accademici della Crusca* (1691), vol. II, p. 250 (*Lessicografia della Crusca in rete*, <<http://www.lessicografia.it/pagina.jsp?ediz=3&vol=2&pag=250&tipo=1>>); mentre *marionetta* si trova solo nella ed. V (1863-1923), vol. IX, p. 950, ma come sinonimo di *burattino* (<<http://www.lessicografia.it/pagina.jsp?ediz=5&vol=9&pag=950&tipo=3>>; 22/07/2023). Alla fine dell'Ottocento, Yorick (Figlio di Yorick), ps. di Pietro Coccoluto Ferrigni, intitola ancora la sua opera, presto diventata di riferimento, *La storia dei burattini* (Milano, Bemporad, 1884). Solo negli anni Cinquanta del Novecento, in relazione alle due tipologie, si afferma in Italia, in ambito scientifico, la distinzione terminologica: si veda il pionieristico Roberto Leydi e Renata Mezzanotte Leydi, *Marionette e burattini. Testi dal repertorio classico italiano del teatro delle marionette e dei burattini con introduzione, informazioni, note*, Milano, Edizioni Avanti, 1958; e cfr. John McCormick, *Introduction*, in John McCormick, Alfonso Cipolla, Alessandro Napoli, *The Italian Puppet Theater. A History*, Jefferson (N.C.)-London, McFarland, 2010, pp. 3-6.

¹⁶ Per es., nel *Diario 1834-1844*, 10.II.1839: «Oggi fu fatto il pranzo pei burattinari nella foresteria»; *ivi*, 27.II.1840; *Diario 1845-1858*, 22.I.1846; *ivi*, 3.III.1851: «Il giorno si diè pranzo alli burattinari nella sala di ricevimento esposta a mezzo giorno»; *ivi*, 23.II.1852. E cfr. AEMSI, *Diario del Convitto di S. Chiara in Modena. 1833-1859*, II.1841: «Pel Carnevale, [...] vi furono le marionette di Costantino, giovinetto della bottega Bordoli, a franchi 14 per sera»; nel febbraio 1842, durante i divertimenti del carnevale, un certo Preti diede «tre recite di burattini dopo pranzo, ore 3 pomeridiane [...], a 7 franchi per volta» (s.d.; 1843?); in un'altra occasione «Il marionettaro fu Costantino e per 3 recite ebbe una sovrana» (s.d.); in una nota spese intitolata «Divertimenti carnevale 1853» si legge che Preti riceve 14 franchi a serata e una mancia di 3,80 franchi per sé e per i figli; e similmente nella nota «Spese divertimenti di carnevale 1854».

convittori recitavano, come si è detto, cioè usavano soltanto la voce, mentre le persone chiamate da fuori erano quelle incaricate di manovrare le marionette: specialisti della manipolazione. A differenza del teatro di mestiere, dove in linea di principio entrambe le abilità (voce e manovra) sono di competenza di uno stesso operatore, che accorda le parole coi movimenti del pupazzo, nel teatro di collegio esse sono dunque separate fra i tecnici della manovra e i dilettanti della voce, gli studenti, che mettevano tutte le loro capacità in questa unica funzione.

Per quanto riguarda il tipo di figure utilizzate, credo che a Loreto non si potesse trattare di burattini, né a guanto, né a bastone – manovrati dal basso, di forma rudimentale, due o tre personaggi in scena, buffoneschi, antinaturalistici e largamente popolari, dotati di un teatrino (una sorta di armadio), la cui parte superiore si apre su un piccolo palcoscenico. Al contrario, e anche per via del repertorio, come si vedrà, sono da considerare marionette a filo – antropomorfe, alte circa sessanta, settanta centimetri e composte da uno scheletro di legno, vestito con un costume anche piuttosto elaborato, e da una testa di legno con il volto ben definito. I personaggi possono essere numerosi e, infatti, leggiamo nella fonte che i recitanti potevano arrivare fino a sei, un numero che corrisponderebbe ad altrettante e più marionette in scena¹⁷.

Come si sa, la marionetta a fili è articolata in diversi punti del corpo, ciascuno collegato a una cordicella. Queste corde sono tenute all'estremità opposta da uno strumento detto bilancia, azionato dall'alto dai manipolatori per controllare i movimenti che le marionette devono eseguire a distanza, e che permette di ottenere una naturalezza, una flessibilità e una complessità espressiva notevoli, oltremodo raffinate. I manipolatori manovrano ciascuno una sola marionetta per volta. Essi si collocano nella parte superiore del palcoscenico, in piedi su un'asse orizzontale, dotata di parapetto, da cui si sporgono quanto basta per sostenere e muovere la marionetta. Non sono visibili al pubblico: in questo modo, la marionetta produce la doppia illusione di muoversi autonomamente e di essere – in assenza di un parametro proporzionale con la persona reale e grazie al palcoscenico in miniatura – di grandezza quasi umana. Il palcoscenico è infatti una copia ridotta di quello

¹⁷ *Diario 1834-1844*, 27.II.1840.

tradizionale all'italiana, con fondale, quinte, sipario: così vi si allude anche in alcune parti della fonte, dove inoltre sono spesso elogiati i costumi, rafforzando la certezza che si tratti di sofisticate marionette a fili, presenti in molte tradizioni teatrali dell'Europa dell'Ottocento¹⁸.

Tuttavia, questo tipo di teatro esige competenze ed esperienze specifiche, anzi una vera e propria specializzazione, ben esercitata. Niente sappiamo dei marionettisti che collaboravano col collegio, probabilmente piccole compagnie nomadi dell'area limitrofa, di basso o infimo rango (ché altrimenti gli estensori dei diari ne avrebbero sottolineato la caratura, mentre non ne rilevano nemmeno le qualità tecniche ed esecutive, mentre gesto e immagine sono elementi primari in questo genere di teatro, più dei testi¹⁹, e quindi, indirettamente, danno conto delle capacità degli specialisti). Il mestiere non può essere eseguito occasionalmente e da persone che non lo possiedono, come è appunto il caso degli allievi del collegio lauretano: la manipolazione richiede capacità di cui essi non godono e da delegare dunque a professionisti esterni. Nel 1841, però, al collegio lauretano si ebbero «Gran pensieri pei divertimenti carnavaleschi», poiché mancò «quest'anno la solita compagnia»; e benché «si scrisse in più luoghi per aver qualche buon burattinaro»²⁰, non se ne presentò alcuno. In questa circostanza, allora, si diede spazio alla componente amatoriale e furono gli stessi studenti a sostituire i marionettisti: «Non essendo ancor giunto un burattinaro da Ripatransone²¹ che si aspetta, i convittori della camerata dei grandi supplirono per esso» e lo «fecero con discreto applauso la 1^a recita»²². Lo stesso schema si ripeté nello spettacolo successivo, perché il marionettista, infine arrivato, non si dimostrò all'altezza delle previsioni: «La sera giunse dalla Ripa il tanto desiderato burattinaro. Se non che, la sua presenza non corrisponde all'aspettazione»; infatti,

¹⁸ John McCormick, *L'Europa dal Seicento all'Ottocento*, in *Il mondo delle figure. Burattini, marionette, pupi, ombre*, a cura di Luigi Allegrì e Manuela Bambozzi, Roma, Carocci, 2012, pp. 234-244.

¹⁹ Hélène Beauchamp, *Drammaturgie del teatro di figura*, in *Il mondo delle figure*, cit., p. 107.

²⁰ *Diario 1834-1844*, 3.II.1841.

²¹ Ripatransone è una località dell'Ascolano.

²² *Diario 1834-1844*, 7.II.1841.

Dopo pranzo, si fecero fare le prove d'una commedia al burattinaro per conoscere il suo valore, ma riuscirono tanto male che fu determinato subito di rimandarlo pe' fatti suoi. [...] Gli si pagarono i viaggi e gli fu regalato uno scudo, e si mandò con Dio.

Cosicché, anche questa volta, piuttosto che niente «I convittori della camerata de' grandi si assunsero il compito del teatro burrattinesco»²³. Non è esplicitato nella fonte se le recite proseguirono allo stesso modo lungo tutto il carnevale; ma si può dire che se la tecnica della manipolazione delle marionette non era mai stata esercitata dai convittori, doveva però essere stata più volte osservata, così da permettere loro, in quella circostanza, di cimentarsi con la manovra senza dare cattiva impressione. Come che sia, la settimana di quel ciclo fu una «Gran recita di marionette, applaudita più che sia stata altra mai, anche negli anni scorsi»²⁴.

Gli studenti venivano coinvolti spesso, invece, nella esecuzione musicale: nel 1840, per esempio, si diede il via ai «divertimenti del carnevale» la domenica 16 febbraio, quando

Vi fu la prima recita de' burattini. Intervenero, oltre buon numero di forastieri, anche i due prelati. La musica per l'introduzione e gli intermezzi è eseguita tutta dai convittori, coll'assistenza del maestro di violino. I suonatori sono i signori Tanfani e Giovagnoli di violino, Bissoni di viola e Ravizza di violoncello. Questi eseguono i pezzi più difficili; ai balletti poi si uniscono due altri violini, signori Margarucci e Diotiguardi. Qualche volta si unì anche il pianoforte suonato dal signor Bernardi e dal signor Montani. Si la musica che la commedia fu applaudita. Ai recitanti paste e vino²⁵.

Gli strumenti sono dunque vari e l'assegnazione delle parti segue il criterio dell'abilità di esecuzione di ciascun convittore.

Ritornando ora al teatro, una importante novità risale all'anno 1837, al gennaio:

Il p. rettore [...] fece venire da Monte Lupone una muta di marionette, col palco ed annessi; e comperò tutto per 30 scudi e 40 bajocchi circa. Il palco s'è

²³ *Ivi*, 9-10.II.1841.

²⁴ *Ivi*, 21.II.1841.

²⁵ *Ivi*, 16.II.1840; e *ivi*, 18.II.1840: «Tutto come ai 16». Agli studenti era uso dare l'appellativo di «signore» seguito dal cognome.

fatto subito piantare e per quest'anno, non essendovi altro luogo più opportuno, s'è collocato nel corritojo dei convittori²⁶.

Il palcoscenico diventa allora proprietà del collegio. Nel 1839 viene spostato dal corridoio alla sede definitiva, una sala costruita in una nuova ala dell'edificio. Durante quell'anno, forse per l'importanza attribuita dai padri alla nuova collocazione del teatro, finalmente stabile (ma, come in passato, esso veniva smontato al termine del ciclo carnevalesco per essere rimontato l'anno successivo²⁷), l'impegno sembra particolarmente enfatizzato dall'estensore del diario. Il 17 gennaio si legge: «Si fanno continuamente le prove della comica compagnia burattinesca»; e il 23: «Oggi si piantò il palco burattinesco nell'aula. Prove di canto per l'accademia»; il 25: «Preparativi per i burattini»; il 29: «Gran preparativi per l'accademia di poesia e pei burattini». Il 30 cominciò la serie delle recite²⁸, nove in tutto, come quasi sempre; il 12 febbraio, martedì grasso, a chiusura del carnevale, si andò in gita al porto di Recanati e «La sera vi fu l'ultima recita delle marionette, fatta dai convittori istessi»²⁹. Un *tour de force* non indifferente, pur se all'insegna del divertimento.

L'8 di quello stesso mese si era fatta, come dice il testo citato, anche un'accademia,

che portava per argomento i *Profeti alla culla di Gesù Bambino*, con intramezzi di cori ed ariette, eseguito quasi tutto dai convittori; si ammisero alcuni cantori della basilica per ajutare i cori. Intervennero tutti e due i prelati, oltre scelta numerosa udienda; e l'accademia, benché un po' lunga, fu bastantemente applaudita³⁰.

Rispetto al teatro di marionette, le accademie erano rare a carnevale e non regolari, ma – lo si è appena osservato – non meno curate nella preparazione e nella elezione degli invitati. Un'altra accademia

²⁶ *Ivi*, 11.II.1837. La località di Montelupone si trova a una ventina di chilometri da Loreto.

²⁷ *Ivi*, 7.II.1838: «s'è preparato il palco burattinesco come l'anno scorso»; analogamente *ivi*, 12.II.1838, e *ivi*, 8.III.1848.

²⁸ *Ivi*, 17, 23, 25, 29, 30.I.1839.

²⁹ *Ivi*, 12.II.1839.

³⁰ *Ivi*, 8.II.1839.

è testimoniata, per esempio, durante il carnevale 1840, ma non ebbe gran fortuna:

La sera all'ora del solito trattenimento vi fu accademia di poesia data dai soci Partenj. L'argomento fu tutto da carnevale, perché sui varj caratteri degli uomini. Non vi furono per altro tanti applausi: forse perché l'aspettazione era troppo grande ed anche perché le composizioni non furono recitate bene. L'accademia per altro era buona e salvo una composizione sola, tutto il resto era lavoro de' Partenj. L'accademia fu intramezzata da sinfonie a piena orchestra. La sera carezza ai soci attivi³¹.

L'aspettativa, probabilmente, era tesa perché l'Ateneo dei Parteni, fondato nel collegio lauretano l'anno precedente, il 1839, era ritenuto «il fiore del convitto», composto da «un corpo di convittori in pregio di pietà, di osservanza e di sapere»; il sodalizio aveva «per scopo unico le belle lettere»³² – composizioni a tema in italiano o latino, in poesia o in prosa, scritte dai soci e, con spirito di emulazione, da essi stessi recitate in pubblico, corroborate da esecuzioni musicali e seguite da piccoli premi.

Bisogna aggiungere che in tempo di carnevale, oltre alle poche accademie, si affiancavano invece di frequente al teatro, o vi si alternavano, vari altri intrattenimenti serali, quali la tombola degli studenti in refettorio, certe mascherate dei cucinieri o dei convittori il martedì grasso, a chiusura del carnevale, e, spesso, giochi di prestigio e acrobatici fatti da gente di mestiere e appartenenti a quella categoria di arte varia così spesso, nel primo Ottocento e particolarmente nella pratica delle compagnie comiche di basso rango, intrecciata con il teatro parlato, a formare un solo sfaccettato spettacolo³³. A Loreto però, le dimostrazioni di abilità, pur se associate al tempo del teatro, non si

³¹ *Ivi*, 27.II.1840. I soci attivi dell'Ateneo dei Parteni non possono essere più di dodici (AEMSI, Fondo della Provincia Romana, 519.20, *A.M.D.G.E.M.V. Statuti dell'Ateneo de' Partenij, istituito nel Collegio Illirico Loretano, diretto da 'pp. d. C. di Gesù*, ms. non cartulato, c. [1]r, § 3). Le “carezze”, spesso menzionate nei diari, sono particolari attenzioni alimentari destinate a premiare i convittori per il loro lavoro e il loro successo.

³² *Ivi*, c. [1]r, § 2.

³³ Cfr. [Claudio Meldolesi] in Claudio Meldolesi e Ferdinando Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1991, cap. IV, § 2: *Al di là del repertorio, lo spettacolo come festa*, p. 182; John McCormick, *L'Europa dal Seicento all'Ottocento*, cit., p. 234.

combinavano con la rappresentazione, ma erano distinte dalle azioni marionettistiche. Ulteriori divertimenti vengono indicati nel diario del collegio modenese di Santa Chiara: esibizioni ginniche, «giuochi» di destrezza, manualità ed equilibrio³⁴; e si legge che, in alcune serate, vi si aggiungeva un'altra attrazione, quella del “cosmorama”. Lo si menziona per esempio nel 1844, quando l'autore (qui, probabilmente, lo stesso padre ministro) scrive che c'era stato il

cosmorama di Costantino, che con diverse recite occupò il tempo tutto del divertimento; ma penso di non permetterlo più, perché veduto una volta non piace più tanto, e poi bisogna oscurare la sala, il che, sebbene si usino candele, non è disciplinare³⁵.

Doveva dunque trattarsi di quello spettacolo panoramico, diffusosi nell'Ottocento, che permetteva al pubblico di vedere una sequenza di immagini dipinte con figure di vario genere, proiettate su una parete mediante una lente, uno specchio o altro dispositivo ottico e con l'aiuto di una fonte luminosa nascosta³⁶. Secondo il gesuita che scrive, però, le vedute cosmoramiche erano inadatte ai convittori, non solo perché li annoiavano, ma anche perché il buio non favoriva l'ordine e il contegno.

A Loreto, poi, la comunità di studenti, padri e maestri si ricreava di giorno con qualche gita al mare, con relativo pranzo, o con escursioni nella tenuta di campagna del collegio, “la villetta” di San Girolamo. Con i divertimenti, però, si articolavano sempre – nel corso della giornata – le attività scolastiche abituali: lo studio in classe, la formazione religiosa (per esempio il catechismo e la predicazione, in particolare quella sui quattro Novissimi), le pratiche devote (preghiere, corona, litanie, canti) e sacramentali (confessione e comunione). Non si può

³⁴ *Diario del Convitto di S. Chiara a Modena*, nella lista dei pagamenti dei «Divertimenti di carnevale 1853»; *ivi*, 26.[III.1854], e *ivi*, 28.[II.1854], *sub* «Spese divertimenti di Carnevale».

³⁵ *Ivi*, II.1844; e lo si veda menzionato anche *ivi*, 28.[II], senz'anno.

³⁶ Cfr. Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2006, pp. 147-148; Erkki Huhtamo, *Toward a History of Peep Practice*, in *A Companion to Early Cinema*, a cura di André Gaudreault, Nicolas Dulac, Santiago Hidalgo, Malden (MA)-Oxford, Wiley-Blackwell, 2012, pp. 39-44.

quindi parlare di un'attività teatrale svolta nel "tempo libero", ma di un periodo intensissimo in cui nel corso di ogni giorno di carnevale l'ordinario e l'extra-ordinario coesistevano.

Nel 1842, alle nove applauditissime rappresentazioni del ciclo, lavorarono al solito i marionettisti esterni, ma la fonte sottolinea che per il resto – e pare volersi intendere senza la direzione di alcuno – «le recite dei burattini [...] furono fatte tutte dai convittori» e «la musica pure eseguita da essi coll'assistenza del maestro di violino. Le cose andarono assai bene, molto concorso ogni sera di preti, penitenzieri ed altri religiosi. I cappuccini vennero due volte. [...] Ogni sera dolci e vino ai recitanti»³⁷.

È il caso di sottolineare, qui, quali fossero dunque nel collegio di Loreto le pratiche legate al cibo nel periodo di carnevale, giacché la delizia e l'abbondanza dei pasti menzionati si deve considerare un carattere non accessorio di quel tempo festivo³⁸. Il terzo piatto per tutti o per alcuni gruppi (i padri, i grandi, i marionettisti) era frequentemente offerto³⁹, e non di rado il quarto⁴⁰; e non mancava il «pranzo di 1^a classe»⁴¹. Il giovedì grasso del 1836, nel corso di una gita al porto di Recanati (dove «Prima di pranzo si fecero tre passeggiate in barca, facendosi frattanto la pesca», che però «riuscì parchissima»), ecco che il pranzo, predisposto dal padre rettore, «fu solenne, consistente in: 1° brodetto di pesce, 2° pesce fritto, 3° pasticcio di macheroni, 4° piccioni arrosto con insalata di cucina, ec. ec. Tavola rotonda per tutti; i convittori pranzarono prima per mancanza di piatti». Il pranzo si tenne «un'ora e mezzo in circa dopo il mezzogiorno», dopodiché

si andò a passeggio e quindi si fece ritorno al collegio. Il tutto riuscì con allegria e felicemente e la giornata veramente bella cooperò alla comune letizia. Oggi, studio non se ne parla. La cena e riposo de' convittori fu anticipato di un'ora, de' nostri mezz'ora⁴².

³⁷ *Diario 1834-1844*, 8.II.1842.

³⁸ Si veda il classico Piero Camporesi, *Il paese della fame*, Bologna, il Mulino, 1978.

³⁹ Per es., *Diario 1834-1844*, 10.II.1839; *ivi*, 1, 3.III.1840.

⁴⁰ Lo si legge tra l'altro *ivi*, 7.II.1839; *ivi*, 27.II.1840.

⁴¹ *Ivi*, 14.II.1836.

⁴² *Ivi*, 10.II.1836. I «nostri» sono gli stessi gesuiti.

Del secondo spettacolo del 1843 si legge: «Gli attori, come anche nella prima sera, rinfresco di paste e vino in tempo della recita e prima un'alicetta con pane e vino a rischiarar la voce»⁴³: era (ed è ancora, a giudicare dalla vulgata del web), questa di consumare acciughe in salamoia prima di recitare o cantare, una pratica diffusa e ben radicata tra attori e cantanti, secondo la quale esse avrebbero la proprietà di rendere più potente e limpida la voce⁴⁴. Il 3 febbraio 1845, ancora «Pranzo solenne per tutta la camerata dei grandi [...]. Vi furono 7 piatti, dolci, caffè e vino di passaggio»⁴⁵. L'abbondanza, a Loreto, caratterizza anche quel che viene offerto ai collaboratori esterni: il 3 febbraio 1851, si dà «la cena di 5 piatti al giocoliere. Il giorno si diè pranzo alli bu-rattinari nella sala di ricevimento esposta a mezzo giorno»⁴⁶, mentre il 26 febbraio 1852, si diedero loro «6 piatti, cioè minestra di cappelletti, fritto misto, lessò di due sorti, timballo di gobbi, maccaroni, rosto di capponi e gelatina, paste, caffè etc.» e al pranzo partecipò anche il padre rettore⁴⁷.

Più contenuto l'offerta, pare di poter dire, nel collegio di Modena: per i «divertimenti di carnevale» di un anno non precisato «Si consumarono 10 boccali di vino di famiglia e 4 di vin puro», e però «ai marionettarj [...] nell'ultima sera» fu dato solo «un piatto di frappe per rinfresco»⁴⁸. Non c'è dubbio che la quantità di dettagli forniti nei diari relativamente all'alimentazione del tempo di carnevale segna una differenza da quella abituale di scolari e gesuiti. Una differenza strettamente legata a quella introdotta nella vita del collegio dall'attività teatrale e dagli altri divertimenti di quel periodo. Anche nei pasti, dunque, si osserva in particolare quel passaggio dall'ordinario all'extra-ordinario, proprio della festa, constatato in generale riguardo alle iniziative che caratterizzavano il ciclo carnevalesco presso il Collegio Illirico Piceno: l'eccezione sotto il segno del godimento che precede l'arrivo del tempo penitenziale. In questo, infatti, i pasti si affrontavano

⁴³ *Ivi*, 16.II.1843.

⁴⁴ Lo afferma, per es., con riferimento al parere di un medico, l'*officier de maison* M. Étienne, *Traité de l'office*, vol. I, Paris, M^{lle} Laignier, 1845, p. 9.

⁴⁵ *Diario 1845-1858*, 3.II.1845.

⁴⁶ *Ivi*, 3.II.1851.

⁴⁷ *Ivi*, 26.II.1852.

⁴⁸ AEMSI, *Diario del Convitto di S. Chiara in Modena. 1833-1859*, cit., s.d. (1843?), *sub* «Divertimenti di carnevale».

con tutt'altro spirito: mentre è frequente, a carnevale, che nel refettorio dei convittori sia dispensato il silenzio⁴⁹, si legge per esempio che il mercoledì delle ceneri 1848 gli studenti pranzarono «in silenzio» e durante la cena un convittore lesse una predica quaresimale⁵⁰.

L'anno 1842, a soli tre anni dalla istallazione definitiva, il «palco burattinesco» fu completamente rinnovato, riuscendo «assai bello»; si lavorò «giorno e notte», sotto la direzione di un maestro, in preparazione del carnevale alle porte⁵¹. In seguito, nel 1848, tutte le scenografie avrebbero dovuto esser ridipinte dal maestro di disegno, Innocenzo Recanatini. Ma il professore non si sentiva bene e non poté ultimare il lavoro; e nemmeno si presentò, «come aveva promesso, il suo fratello, celebre scenografo»⁵². I due Recanatini, anconetani, erano noti entrambi nell'area marchigiana: Innocenzo (1816-*post* 1876), nel 1843 era stato chiamato a Loreto come pittore della Santa Casa e fu anche – come attesta appunto il diario – insegnante di disegno e ritrattista; Cesare (1823-*post* 1871) fu soprattutto scenografo e pittore decoratore in molti teatri, riscuotendo considerevole successo anche al di fuori delle Marche⁵³. In quella circostanza, la loro assenza portò i padri alla decisione di ripiegare su «un giovane, a bella posta chiamato da Ancona, che pure ha mancato di parola». Tutto ciò fece sì «che le scene e le quinte, nonché il sipario, non fossero ultimate». Si stabilì allora di ritardare l'avvio del ciclo e le prime due serate saltarono; ma poi si risolse di aprire comunque al pubblico il teatro, «sebbene non finito»⁵⁴. Interessa, qui, osservare che i gesuiti si servivano appunto anche di collaboratori di primo piano, all'epoca, e lo facevano sia occasionalmente, come è il caso di Cesare Recanatini, sia con regolarità

⁴⁹ *Diario 1834-1844*, 16.II.1836; *ivi*, 27.II, 1, 2, 3.III.1840.

⁵⁰ *Diario 1845-1858*, 8.III.1848.

⁵¹ *Diario 1834-1844*, 8-13.I.1842.

⁵² *Diario 1845-1858*, 20.2.I.1848.

⁵³ *Recanatini Innocenzo*, in *Dizionario degli artisti*, a cura di Cristina Bonagura, in *Pittori & pittura dell'Ottocento italiano*, diretto da Marco Drago e Pietro Boroli, Novara, Istituto geografico De Agostini, 1997-1999, *ad vocem*, consultabile online sul sito dell'Istituto Matteucci – Studio e catalogazione dell'arte italiana del XIX secolo, <<http://www.istitutomatteucci.it/>> (22/07/2023); Franco Battistelli, *I teatri storici della provincia di Pesaro e Urbino*, in *Il teatro nelle Marche. Architettura, scenografia e spettacolo*, a cura di Fabio Mariano, Fiesole (FI), Nardini, 1997, pp. 128-130.

⁵⁴ *Diario 1845-1858*, 20.II.1848.

d'impegno didattico presso il collegio, com'è il caso di suo fratello Innocenzo.

Di due piante di sala teatrale restano un paio di sommari disegni a penna, con annotazioni, nel diario 1854 del Collegio di Santa Chiara a Modena: indicati come «Ordine delle sedi», sono posti sul margine esterno di una pagina. Nel primo si vede collocato in fondo, al centro, lungo tutta la larghezza, un «palco» (come si legge), che parrebbe sopraelevato di tre gradini, con un accesso centrale dalla sala; nel mezzo di esso sembra di poter riconoscere un palco più piccolo, circa un terzo del maggiore: quello delle marionette, forse. Nello spazio restante della sala è indicata la distribuzione in forma di emiciclo, delle diverse camerate coi rispettivi nomi. Nel secondo schizzo, il palcoscenico è disegnato come il precedente, ma senza quello più piccolo; mentre le camerate sono disposte frontalmente in due settori, divisi da uno spazio centrale⁵⁵.

Le fonti lauretane, invece, forniscono indicazioni per comprendere come il pubblico fosse disposto nella sala, tanto i convittori quanto gli ospiti. Gli scolari entravano disciplinatamente nell'aula del teatro e, «camerata per camerata», a cominciare da quella dei piccoli, prendevano posto su panche dal lato sinistro. Dopo una fila di sedie, seguivano dal medesimo lato «i settimi, poi i sestimi, poi i quarti, poi i secondi», nell'ordine crescente delle classi; a destra, quattro file di sedie «per i forastieri», quindi «i grandi, pochi» – molti di loro erano impegnati in palcoscenico – «i quinti, i terzi, gli illirici, coll'ordine delle file»⁵⁶. La collocazione degli allievi era studiata non soltanto, evidentemente, per consentire una buona visibilità (i piccoli, collocati davanti, saranno stati anche i meno alti), ma anche allo scopo di sorvegliarli. Non mancavano infatti le punizioni per cattiva condotta: si legge che in alcune circostanze «Chi si portò poco bene, quando vi sono i burattini, chiudesi in camerino e [...] perde la cena»⁵⁷. La vigilanza non si limitava agli studenti spettatori, ma si estendeva anche agli attori e ai musicisti: «Nel palco assiste il p. ministro [...], all'orchestra un altro prefetto»⁵⁸. Le fonti segnalano anche la presenza di controllori alla porta

⁵⁵ *Diario del Convitto di S. Chiara in Modena*, 19-29.II.1854.

⁵⁶ *Diario 1845-1858*, 19.I.1845.

⁵⁷ *Ivi*, 13.II.1854.

⁵⁸ *Ivi*, 19.I.1845.

del collegio per impedire che entrasse gente poco raccomandabile⁵⁹. Il carnevale, tempo della licenza e del rovesciamento delle consuetudini, costituiva di per sé stesso la condizione più favorevole alle maggiori trasgressioni all'interno della istituzione scolastica. Il fitto impiego del tempo in questi giorni di festa, tra scuola e studio, preghiere, ricreazione, divertimento, teatro, canto, esecuzione musicale, pasti ricchi e frequenti, sonno, rappresenta l'instaurazione di un ordine che regola e rende controllabili gli impulsi della potenziale sfrenatezza carnevalesca.

2. È proprio a partire dal 1842, l'anno del rinnovamento del teatro, che il diario comincia a produrre notizie sui generi teatrali scelti e sul repertorio. Come si vedrà, non si tratta di testi composti da maestri di retorica, come era consuetudine nell'antica Compagnia (dove solitamente restavano manoscritti), ma sono per la maggior parte opere edite di autori noti del repertorio italiano del Settecento e dell'Ottocento, non esclusi i viventi e i letterati appartenenti alla Compagnia di Gesù⁶⁰: grande varietà di spettacoli, una drammaturgia comica o drammatica e talvolta anche tragica, insieme a produzioni con musica (già presenti al termine del XVII secolo) e, spessissimo, preceduti da prefazioni e inviti, accompagnati da cori e intermezzi anche cantati, oltre che da balletti (che, a loro volta musicati e talvolta cantati, nel secondo Seicento avevano sviluppato una piena autonomia tematica dall'opera in cui s'inserivano). Frequenti anche generi più tradizionali e, per certi aspetti, popolari, come le farse, spassose e a volte rozze, e le maschere, le quali già non mancavano dalla scena gesuitica secentesca⁶¹. È un repertorio complessivamente lontano dal carattere edificante che strutturava il teatro della prima Compagnia⁶² e prossimo, invece, a un teatro di svago. Va osservato che, coerentemente con questa tipologia prevalente, gli estensori gesuiti dei diari riportano

⁵⁹ *Ivi*, 8.II.1846; *ivi*, 8.II.1852; *ivi*, 12.II.1854.

⁶⁰ Una volta è segnalata la composizione del testo drammatico anche da parte di uno studente: *Diario 1834-1844*, 3.III.1841.

⁶¹ Così, nel caso romano, riguardo a musica, coreografie e maschere, nonché a canto corale (che fu prima d'introduzione agli intermezzi, poi autonomo): Bruna Filippi, *Il teatro degli argenti*, cit., pp. 33, 37, 49-55.

⁶² Per l'evoluzione del teatro gesuitico con la restaurazione della Compagnia, in particolare in Francia, cfr. Anne-Sophie Gallo, *Jesuit Theater*, cit., pp. 585-586.

quasi esclusivamente impressioni sulla qualità del risultato formale, l'effetto prodotto sul gusto, la sorpresa suscitata, l'entità del successo; e mai, invece, valutazioni relative a un contenuto esemplare, a un possibile scopo educativo o morale, pur se spettacoli di questa natura, come si vedrà, non mancano nell'ambito dei cicli teatrali lauretani.

Nel 1842, dunque, si fa cenno a tre «pantomime» e più, tutte «assai gradite»⁶³. L'anno seguente, 1843, a «una commedia e una farsa», dirette dal padre ministro⁶⁴. Il successivo, 1844,

prima recita delle marionette in cui, oltre la prefazione, ballo e invito, vi furono due commedie, ciascuna in un atto; la prima delle quali, ancorché piena zeppa di buffonate, incontrò poco presso alcuni, ma presso altri molto; la seconda molto presso tutti⁶⁵.

I momenti introduttivi, quali la prefazione e l'invito, così come i balletti, sono frequenti e spesso ricordati anche per il particolare divertimento o l'esito più che gradito. Quello stesso 1844, si diede una rappresentazione «delle più commoventi e applaudite»⁶⁶, *Eustachio*, tragedia di argomento martiriale e di autore gesuita, Agostino Palazzi⁶⁷; ripresa l'anno seguente, 1845, «fu eseguita anche meglio, con di più i cori in musica, vestiario magnifico e popolo molto. Si pianse assai

⁶³ *Diario 1834-1844*, 8.II.1842.

⁶⁴ *Ivi*, 12.II.1843.

⁶⁵ *Ivi*, 4.II.1844.

⁶⁶ *Ivi*, 11.II.1844.

⁶⁷ È la sola opera drammatica del bresciano A. Palazzi (1725-1806), anche maestro di retorica: *Eustachio. Tragedia* (Brescia, Giammaria Rizzardi, 1758; ulteriori edizioni fino all'Ottocento). Ancora manoscritta, viene rappresentata nel 1757, al Collegio dei Nobili di Parma, da alcuni convittori (lo si desume da una copia ms. di 114 pp., circolata nel mercato britannico, recante sul frontespizio l'indicazione «Eustachio. | Tragedia | nuovamente composta | nel Collegio de' Nobili | di Parma | dal p. Agostino Palazzi | della Compagnia di Gesù | e recitata da' convittori | del medesimo collegio | nel carnevale del | 1757»: cfr. <<https://antichecuriosita.co.uk/product/manoscritto-originale-dell-eustachio-tragedia>>; 22/07/2023) e in seguito in numerosi altri collegi, con grande lustro dell'autore (cfr. Caterina Staffoni Novelli, *Il gesuita Agostino Palazzi e la sua tragedia Eustachio*, «Brixia sacra», n.s., IX, n. 1, 1974, pp. 17-24; Antonio Fappani, *Palazzi Agostino*, in *Enciclopedia bresciana*, Brescia, Fondazione Opera diocesana San Francesco di Sales, 2019, vol. XI, p. 332, consultabile online all'URL <<http://www.enciclopediabresciana.it/>> (22/07/2023).

da' convittori e da' esterni»⁶⁸; un ex-convittore anconetano, ospitato in collegio, vi recitò a propria volta. La tragedia fu ripetuta ancora nel 1848, quando «piacque assai, secondo il solito. Il p. rettore Orsini fece la parte d'Eustachio da pari suo, eccellentissimamente»⁶⁹. Lo si ridiede nel 1852, per la quarta volta:

Non può facilmente ridirsi quanto grande incontro facesse, sì per li vestiari ricchissimi che indossavano i pupazzi, sì per il modo con che fu portata e sì, finalmente, per cori che si cantarono dopo il 1°, 2° e 4° atto, scritti appositamente dal maestro Amadei. Si fece scendere dall'alto un coro di 4 angeli, vestiti con eleganza sorprendente e posti in mezzo a delle nuvole, ed essi colle mani incrociate le une alle altre; e sopra vi [erano] fiori e palme⁷⁰.

Il successo della tragedia *Eustachio* si rinnovò ancora nel 1857, quando fu «applauditissima da un concorso straordinario di spettatori»⁷¹. Il sentimento e le ricercatezze sceniche, la commozione che generava, ne avevano fatto un cavallo di battaglia. Sempre nel 1844, il 18 febbraio, fu rappresentata la tragedia biblica *Sedecia*, di un altro gesuita, Giovanni Granelli, rivelatasi «una recita veramente magnifica [...] l'aula era piena; [...] i cori cantati da' nostri e composti dal maestro Amadei. Riusci tutto bene. Il vestiario, la declamazione, le controcene, lo sfondo nel 4° atto etc. fecero molto colpo» (eppure si lamentò che fosse troppo lunga: quattro ore)⁷²; era domenica e «I grandi preparativi di vestiarii, musica etc.», estremamente impegnativi, erano già cominciati il venerdì precedente⁷³. La si replicò il giorno dopo:

⁶⁸ *Diario 1845-1858*, 2.II.1845.

⁶⁹ *Ivi*, 2.III.1848.

⁷⁰ *Ivi*, 24.II.1852.

⁷¹ *Ivi*, 17.II.1857.

⁷² *Diario 1834-1844*, 18.II.1844. La tragedia in versi liberi *Sedecia ultimo re di Giuda* (Bologna, Lelio della Volpe, 1731) è la prima opera drammatica del gesuita genovese G. Granelli (1703-1770), insegnante, oratore, drammaturgo; viene rappresentata al Collegio San Luigi Gonzaga di Bologna durante il carnevale 1731, e nel 1732, rielaborata, viene messa in scena al Seminario Romano; nel 1867 viene tradotta in francese (Leone Allacci, *Drammaturgia*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1755, col. 707; Maria Pia Donato, *Granelli, Giovanni*, in *Dizionario biografico degli italiani* (d'ora in avanti *DBI*), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. LVIII, 2002, *ad vocem*, <[⁷³ *Diario 1834-1844*, 16.II.1844.](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-granelli(Dizionario-Biografico)/>; 22/07/2023).</p>
</div>
<div data-bbox=)

Vi fu oggi il solito pranzo per tutta la camerata dei grandi, come rappresentante la compagnia comica; vi fu chiamato anche il maestro don Infimo come cantore nei cori del Sedecia [...] ed il maestro Amadei. [...] Nella sera 8^a recita. Non vi fu molta gente, ma riuscì bene».

Il 20, «ultima recita e cagnara in refettorio etc.»⁷⁴.

L'anno appresso, 1845, la prima recita fu una commedia nuova, *Il coraggio*, di Giulio Genoino, «che con la prefazione ed invito durò due ore e un quarto circa, buona misura per tutte le altre future sere»; tutto andò bene e «Vennero i tre prelati con una folla grande di penitenzieri, canonici, cappuccini ed altri secolari»⁷⁵. La commedia è pertinente all'ambiente scolastico, giacché è tratta dalla raccolta *Etica drammatica per la educazione della gioventù*, dove in ogni composizione Genoino (allora già avanti negli anni) affronta pedagogicamente una virtù fra quelle che devono guidare i legami d'affetto dei giovani⁷⁶. Quindi si rappresentò *L'ammalato per immaginazione* di Alberto Nota, commediografo vivente molto conosciuto: fu «bella e piaciuta assai, specialmente alle prime camerate e a tutti i forastieri, in ispecie a canonici molti e religiosi e ai due prelati»⁷⁷. Dello stesso autore si fece pure *Il nuovo ricco*, «bella e gradita perché più breve»; nella commedia «si è posto anche l'Arlecchino»⁷⁸, recitato da un gesuita, padre Maielli; a un decennio di distanza se ne diede ancora un'altra, di Nota, *Il progettista*, «che riuscì e piacque» e «Fu bello il prologo, adattato alla commedia graziosamente»⁷⁹ (infatti il prologo, assente dall'originale, dovette essere aggiunto per la recita di Loreto, non

⁷⁴ *Ivi*, 19, 20.II.1844.

⁷⁵ *Diario 1845-1858*, 19.I.1845.

⁷⁶ La raccolta esce in dieci volumi a Napoli, nella Stamperia della Società filomatica, 1827-1834. Sul napoletano G. Genoino (1778-1856), cfr. Sosio Capasso, *Giulio Genoino. Il suo tempo, la sua patria, la sua arte*, Frattamaggiore (NA), Istituto di Studi atellani, 2002.

⁷⁷ *Diario 1845-1858*, 21.I.1845. Torinese, A. Nota (1775-1847) scrive questa fortunata commedia in cinque atti nel 1812 e la fa rappresentare l'anno successivo dalla Compagnia Vicereale Italiana di Salvatore Fabbrichesi (Alberto Nota, *L'ammalato per immaginazione*, in Id., *Commedie*, vol. II, Firenze, Stamperia Granducale, 1827¹¹, pp. [6-7]; Camaldo Albarosa, *Nota, Alberto*, in *DBI*, cit., vol. LXXVIII, 2013, *ad vocem*, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-nota\(Dizionario-Biografico\)>](https://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-nota(Dizionario-Biografico)>); 22/07/2023).

⁷⁸ *Diario 1845-1858*, 28.I.1845. La commedia, in tre atti, è del 1809.

⁷⁹ *Ivi*, 4.II.1855. La commedia è del 1832 e sta in *Ape comica italiana dopo il Goldoni*, Venezia, presso Giuseppe Antonelli, 1832, pp. 1-79.

diversamente dai numerosi menzionati insieme con altre rappresentazioni). Sempre in quel 1845 si menziona per la prima volta una commedia di Goldoni, *L'impostore*, che ebbe più successo di quella di Nota di due giorni prima, «forse [...] perché più comica e di più comparse»⁸⁰; composta esclusivamente di personaggi virili, viene espressamente scritta «senza donne e capace di militari esercizj, per un collegio di gesuiti»⁸¹: essa pure, dunque, ben adatta all'ambiente del collegio. Di lì a qualche giorno si diede infatti anche *I malcontenti*, che «incontrò perché da ridere»⁸² e che fu ripresa nel 1855, quando risultò «riuscita bene più che non credevano gli attori»⁸³; mentre *L'impostore* venne ripresentata nel 1847, ma «piacque mediocrementemente, perché un po' vecchia» (mentre «Piacque assai la musica») ⁸⁴ e ancora nel 1853, ma daccapo «non incontrò molto»⁸⁵. Il 1847 è la volta di *Arlecchino servo di due padroni*, che «piacque assai»⁸⁶ e fu riproposta nel 1851, incontrando «moltissimo e vi furono molti applausi della udienza numerosissima»⁸⁷; il 1853 si rappresentò *Il giuocatore*⁸⁸ e l'anno dopo *Il feudatario*, a cui si aggiunse «una bella serenata» della maschera romana «di Rugantino (il signore Caddei) ed un bell'invito»⁸⁹; quindi ancora Goldoni nello stesso 1854, *Il vero amico*, «coll'intermezzo della tempesta e di due magnifiche barcarole, mirabilmente eseguite»⁹⁰. A Loreto si attinge abbondantemente dall'opera goldoniana.

Il carnevale 1845 termina, dopo una serata di farse e maschere (dove «da Brighella fece il p. ministro»⁹¹), con *Don Desiderio disperato per eccesso del suo buon cuore*, tre atti di Giovanni Giraud⁹². Ma in

⁸⁰ *Diario 1845-1858*, 23.I.1845.

⁸¹ Carlo Goldoni, *Memorie*, vol. I, in Venezia, dalle Stampe di Antonio Zatta e figli, 1788, p. 228. La commedia è del 1754.

⁸² *Diario 1845-1858*, 30.I.1845. La commedia è del 1755.

⁸³ *Ivi*, 6.II.1855.

⁸⁴ *Ivi*, 9.II.1847.

⁸⁵ *Ivi*, 6.II.1853.

⁸⁶ *Ivi*, 9.II.1847. La commedia, scritta in forma di canovaccio per l'Arlecchino Antonio Sacchi, è del 1745. Nel *Diario* è menzionata con il titolo citato.

⁸⁷ *Ivi*, 16.II.1851.

⁸⁸ *Ivi*, 8.II.1853. La commedia è del 1750.

⁸⁹ *Ivi*, 14.II.1854. La commedia è del 1752.

⁹⁰ *Ivi*, 17.II.1854. La commedia è del 1750 e debutta il 26 dicembre per l'apertura del carnevale.

⁹¹ *Ivi*, 3.II.1845.

⁹² La commedia del famoso commediografo romano G. Giraud (1776-1834)

quel ciclo teatrale, fece soprattutto scalpore *Serse re di Persia*, ancora di un letterato dell'antica Compagnia e celebre intellettuale, Saverio Bettinelli, che con quest'opera si pone lungo il solco della tradizione gesuitica della tragedia storica: anche se «non molto facile ad intendersi», la recita fu apprezzata «per il lusso dei vestiarii bellissimi e ricchi, essendosi messe le piume a tutti i pupi, anche a' soldati, e piume di valore», nonché per «Le cinque suonate [...], nuove e belle»⁹³.

Il 1846 la stagione fu caratterizzata da commedie e farse (*Pulcinella fatto sindaco* «Piacque forse sopra tutte»; in ogni caso «le commedie sono state gradite generalmente più che negli anni scorsi»⁹⁴), tranne che per un *Casimiro Potoski ossia La pietà filiale*, composto da un gesuita, tal padre Poggi, e che «Incontrò discretamente per i riempitivi coi quali si cercò di mitigare la serietà dell'azione. Vi si aggiunse pure una farsetta. [...] Amadei accompagnò la musica col pianoforte»⁹⁵. Già a fine anno, per Santo Stefano, «i primi cominciarono a preparare [...] i burattini» del carnevale seguente, che infatti nel 1847 sarebbe cominciato a gennaio: la recita d'avvio cadde la domenica 31. Anche quell'anno, benché funestato da un'epidemia di rosolia che fece ammalare numerosi convittori, si diedero le solite nove recite; e non fu certo un caso se una sera si mise in scena una «farsa nuova» intitolata *La rosalia ossia Arlecchino malato*, che, presumibilmente scritta per la circostanza da qualche padre, dovè mettere in ridicolo gli effetti del contagio⁹⁶. Furono presentate cinque commedie, di cui tre con farsa, e cinque fra drammi e tragedie: un *Carlo II*, l'azione sacra *Giuseppe riconosciuto* di Pietro Metastasio⁹⁷, una riduzione del *Saul* di Alfieri

viene scritta negli anni 1807-1809; Giraud è anche autore di commedie per marionette ('800, a cura di Valeria Cremona, in *Burattini e marionette in Italia dal Cinquecento ai giorni nostri. Testimonianze storiche artistiche letterarie*, catalogo della mostra, Roma, Arti grafiche fratelli Palombi, 1980, pp. 97-97).

⁹³ *Diario 1845-1858*, 26.I.1845. S. Bettinelli (1718-1808) scrive *Serse* per il Collegio dei gesuiti di Parma nel 1756: cfr. *Tiranni a teatro. Demetrio Poliorcete e Serse re di Persia di Saverio Bettinelli*, a cura di Francesco Saverio Minervini, Bari, Palomar, 2002; Carlo Muscetta, *Bettinelli, Saverio*, in *DBI*, cit., vol. IX, 1967, *ad vocem*, <<https://www.treccani.it/enciclopedia/saverio-bettinelli%28Dizionario-Biografico%29/>> (22/07/2023).

⁹⁴ *Diario 1845-1858*, 24.II.1846.

⁹⁵ *Ivi*, 18.II.1846; e si vedano *ivi*, 8-24.II.1846.

⁹⁶ *Ivi*, 3.II.1847.

⁹⁷ *Ivi*, 4.II.1847. Il testo è del 1733.

(che «piacque assai»)⁹⁸, *I figli di Edoardo IV* di Casimir Delavigne (morto da appena qualche anno), di cui era stata fatta una recente libera versione italiana dall'attore Domenico Righetti⁹⁹; poi ancora un dramma intitolato *Il corpo d'Ettore venduto* (che «piacque sic sic»), «con cantata del maestro Amadei»¹⁰⁰. Sempre di Metastasio venne messo in scena, ad apertura del carnevale seguente, quello del 1848 (quando il teatro cominciò benché le scenografie non fossero terminate), il dramma storico *Ciro riconosciuto*: «Piacque assai tutto, anche la musica, composta de' nostri violini, flauto, violoncello, col maestro Nardi, e un giovane al piano forte invece di Amadei, ammalato»; fu presente «molta udienza e quieta, mercè l'aiuto prestato dai maestri in sala e porteria». Si distribuirono

I soliti rinfreschi, cioè, pane, alici e vino allungato in camerata degli attori; sul palco, poi, [...] vino parimenti allungato e paste dolci e se ne fa parte ancora agli eccellenti suonatori. La camerata attrice, dopo la recita, si trattiene alcun poco in sala, onde non esporsi tosto, calda com'è, all'aria fredda delle scale¹⁰¹.

Vennero rappresentati, inoltre, due drammi sentimentali del bresciano Giovan Francesco Gambara (che dopo una vita da politico, militare, filorivoluzionario, antiveneziano e in ultimo letterato, morirà proprio sul finire di quell'anno): *La generosità fraterna* e *Il trionfo dell'innocenza*, scritti entrambi per essere allestiti nelle scuole maschili¹⁰² (lo stesso 1848 si diede anche la sua commedia *L'illustre*

⁹⁸ *Ivi*, 7.II.1847. La tragedia è del 1782.

⁹⁹ Il dramma storico di C. Delavigne (1793-1843), d'ispirazione shakespeariana, debutta nel 1833 e nella traduzione di Righetti viene edito a Milano, da Placido Maria Visaj, 1839.

¹⁰⁰ *Diario 1845-1858*, 15.II.1847.

¹⁰¹ *Ivi*, 22.II.1848. Il dramma per musica è del 1736 (Vienna, s.n.t., 1736; Roma, nella Stamperia di Giovanni Zempel presso Monte Giordano, 1737: secondo questo frontespizio, viene allestito al Teatro Tordinona per il carnevale 1737, con musica di Giovanni di Capua; l'allestimento viennese del 1736 e edizioni successive indicano invece il compositore Antonio Caldara. In ogni caso, non sappiamo quale musica fu suonata a Loreto). Si veda anche <<https://www.progettometastasio.it/public/indici/indice/indice/a/scroll/0>> (22/07/2023).

¹⁰² *Diario 1845-1858*, 23, 28.II.1848; i due testi di G.F. Gambara (1771-1848) sono in Francesco Gambara, *Commedie edite ed inedite per case di educazione maschile*, vol. I, Milano, da Placido Maria Visaj, 1834. E cfr. Francesca Brancaleoni, *Gambara, Giovan Francesco*, in *DBI*, cit., vol. LII, 1999, *ad vocem*, <<https://www>.

incognito, sempre scritta «pei teatri d'educazione»¹⁰³). Fra qualche commedia, si diedero poi *Il Melesindo*, tragedia storica, appositamente scritta per uso dei collegi a carnevale da Clemente Bondi, gesuita attivo durante gli anni della soppressione della Compagnia¹⁰⁴ (fu ripresa nel 1851, «portata con grande decoro e [...] applaudita assai»¹⁰⁵), nonché altre due tragedie, una storica, *Sardi liberata* (che «incontrò assaissimo»), e *San Saturnino*, il martire cagliaritano (e «fu sorprendente l'incontro che ebbe»), entrambe del gesuita Angiolo Berlendis, eminente docente di eloquenza italiana, egli pure vissuto in parte durante la soppressione¹⁰⁶. Mentre il primo marzo ci fu «vacanza il dopo pranzo, per grazia del p. rettore», e «Non vi furono le marionette per dare qualche riposo ai recitanti, la più parte raffreddati»¹⁰⁷. A chiusura del carnevale, si diede – e «non si può dire quanto grandi e frequenti applausi ricevesse dalla numerosissima udienza» – la commedia *I tre fratelli* di Monaldo Leopardi, tutta di personaggi maschili (come già *L'impostore* goldoniano), che «Piacque assai assai»¹⁰⁸ (la si sarebbe ripetuta nel 1851, «piacendo di nuovo immensamente all'affollatissima udienza»¹⁰⁹). In quella circostanza, si fece «mostra di tutti i scenari nuovi, perché venne mons.^r vescovo»; quindi «I grandi [...] si vestirono in maschera e fecero un doppio giro

treccani.it/enciclopedia/giovan-francesco-gambara%28Dizionario-Biografico%29/> (22/07/2023).

¹⁰³ *Diario 1845-1858*, 4.III.1848; la commedia sta in Francesco Gambara, *Saggio di opere teatrali*, Brescia, presso Federico Nicoli-Cristiani, 1826, in partic. p. 309.

¹⁰⁴ Per il parmense C. Bondi (1742-1821), cfr. Gennaro Barbarisi, *Bondi, Clemente Donnino Luigi*, in *DBI*, cit., vol. XI, 1969, *ad vocem*, <<https://www.treccani.it/enciclopedia/clemente-donnino-luigi-bondi%28Dizionario-Biografico%29/>> (22/07/2023).

¹⁰⁵ *Diario 1845-1858*, 23.II.1851.

¹⁰⁶ *Ivi*, 29.II, 5.III.1848. Il vicentino A. Berlendis (1733-1792), insegna Retorica al collegio gesuitico di Parma; in Sardegna, fra altri incarichi, nel 1771 diventa il primo professore di eloquenza italiana della Regia università di Cagliari e nel 1785 prefetto del Collegio delle arti: cfr. Pasquale Tola, *Dizionario biografico degli uomini illustri di Sardegna*, vol. I, Torino, Tipografia Chirio e Mina, 1837, pp. 126-128.

¹⁰⁷ *Diario 1845-1858*, 1.III.1848.

¹⁰⁸ *Ivi*, 7.III.1848. La commedia, del 1802, viene edita in Monaldo Leopardi (1776-1847), *Opere*, Macerata, Cortesi, 1803 (cfr. Giacomo Leopardi, *Teatro*, ed. critica e commento di Isabella Innamorati, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1999, p. 17, n. 33).

¹⁰⁹ *Ivi*, 16.II, 2.III.1851.

in refettorio [...]. Oltre la solita cena vi furono le frappe, ma il cuoco presente non le sa fare»¹¹⁰. Il primo giorno di quaresima, mercoledì delle ceneri, «si dismette il teatro e si ricompone ogni cosa»¹¹¹.

Di quel 1848, l'anno dei moti rivoluzioni, nel diario lauretano è testimoniata dal mese di marzo, proprio a ridosso della conclusione del ciclo teatrale, una progressiva grande preoccupazione: «si sta quieti, ma trepidanti»; e poi: «Siamo nelle mani della provvidenza e viviamo alla giornata»; infine: «L'orizzonte pel nostro collegio e per la Compagnia è molto burrascoso: minaccia un uragano»¹¹². Erano già molte, infatti, le residenze gesuitiche che la cittadinanza aveva confiscato con la violenza. Anche a Loreto, si legge, «ogni grado di persone, meno alcuni, sono contro noi»¹¹³: si vogliono cacciare i gesuiti. I convittori che avevano preferito lasciare il collegio erano numerosi e, prima che giungesse l'intimazione a partire, i padri avevano già preparato «diversi abiti da secolari»¹¹⁴, da indossare per la fuga, e provveduto a raccogliere l'indispensabile. Di notte, dopo il 24 marzo, cominciarono ad allontanarsi. Nel giro di pochi giorni il collegio fu abbandonato. Dopo che era stato «manomesso e spogliato e lasciato alla balia delle truppe che varie volte vi alloggiarono»¹¹⁵, i gesuiti vi fecero ritorno nel dicembre 1849, pochissimi tra padri e convittori. Il 2 gennaio 1850 riprese la scuola e via via la regolare organizzazione delle attività¹¹⁶. A carnevale ci si concesse tuttavia un divertimento, uno solo: una «mascherata» fatta dagli illirici il martedì grasso¹¹⁷.

L'anno 1851, nessuna notizia emerge dal diario riguardo alle condizioni in cui furono trovati il palcoscenico e le scenografie, smontate appena prima dell'inizio dei disordini del '48; ma dovevano essere buone, tanto che a carnevale, come da tradizione, si ritornò a fare teatro. Cominciarono le prove¹¹⁸ e si presentarono commedie (è l'anno della fortunata ripresa di *Arlecchino servo di due padroni*) e

¹¹⁰ *Ivi*, 7.III.1848.

¹¹¹ *Ivi*, 8.III.1848.

¹¹² *Ivi*, 11, 18, 21.III.1848.

¹¹³ *Ivi*, 24.III.1848.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ *Ivi*, sub «Anno 1949».

¹¹⁶ *Ivi*, 2.I.1850, e II, *passim*.

¹¹⁷ *Ivi*, 12.II.1850.

¹¹⁸ *Ivi*, 13.II.1851.

farse, una delle quali, *Le ridicole consulte*, seguì un dramma «non di grande effetto», mentre quella «piacque assaissimo e riscosse continui applausi»¹¹⁹. Ancora «applauditissima» fu *I tre gobbi di Damasco*, del celebre Giovanni Galzerani, che l'aveva composta come balletto comico una decina d'anni prima, per il Regio di Torino, con danza e pantomima da lui stesso ideate¹²⁰: impossibile dire come fu resa a Loreto, se in forma di commedia o d'altro. Alle recite, quel 1851, sempre nella sala del teatro, si aggiunse anche l'intrattenimento di un prestigiatore, «un bravissimo giuocatore di bussolotti» che «si produsse con giuochi veramente magnifici. Egli lavorò sì pulito che fece restare l'affollatissima udienza maravigliata». Al solito gli si diede la cena, e «di 5 piatti»; mentre il pranzo era stato offerto ai marionettisti e a loro si erano uniti «i pp. rettore e ministro»¹²¹.

L'anno appresso, 1852, per *Il seccatore* di Cesare Della Valle, allora vivente, si ebbero «Moltissimi applausi e concorso stipato, coll'intervento del vescovo» (mentre «Alla porta di casa furono posti due camerieri perché neghino l'ingresso alli birbaccioni») ¹²²; il ciclo vide solo una tragedia, quell'*Eustachio* il cui allestimento aveva lasciato il pubblico a bocca aperta; e si presentarono, fra il resto, *La gratitudine*, *L'amicizia* e *La religione* di Genoino¹²³, sempre della serie istruttiva per giovinetti.

Nel 1853 si diedero numerose commedie, ma non tutte apprezzate, e tra queste la ripresa dell'*Impostore* di Goldoni, di cui si mise in scena

¹¹⁹ *Ivi*, 25.II.1851.

¹²⁰ *Ivi*, 27.II.1851. Per l'elbano Galzerani (1788?-1853), in primo luogo coreografo, collaboratore di grandi teatri italiani, cfr. Roberto Straccioli, *Galzerani, Giovanni*, in *DBI*, cit., vol. LI, 1998, *ad vocem*, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-galzerani_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-galzerani_(Dizionario-Biografico))> (22/07/2023). Si vedano anche le schede collegate a Galzerani, in *Corago. Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900*, Università di Bologna <<http://corago.unibo.it/risultatoeventiautore/Galzerani%20Giovanni>> (22/07/2023); ringrazio Aldo Roma per la segnalazione.

¹²¹ *Diario 1845-1858*, 3.III.1851.

¹²² *Ivi*, 25.I.1852. Il noto napoletano C. Della Valle (1776-1860) è autore di tragedie, commedie e anche di *Considerazioni sullo stato attuale del teatro italiano* edito a Napoli, Stabilimento tipografico G. Gioja, 1856 (se ne vada la scheda in <<https://www.actingarchives.it/catalogo/consultazione/scheda/considerazioni-dello-stato-attuale-del-teatro-italiano.html>>; 22/07/2023).

¹²³ *Diario 1845-1858*, 12, 15, 17.II.1852.

anche *Il giuocatore*, che invece «piacque assai»¹²⁴; in forma di farsa si fece poi *Il macco*, dell'oratoriano Antonio Cesari¹²⁵. È l'anno in cui si ripropose il metastasiano *Giuseppe riconosciuto*.

Il 1854, per l'apertura del ciclo, «I recitanti [...] si ristorarono con pane, due alici e vino in un con suonatori, machinisti e addetti, mentre i convittori dicevano il rosario, finito il quale assisterono alla 1^a recita»: si trattava di una commedia, *Non andrà sempre così*, «ben riuscita e gradita al par del prologo tutto nuovo, con due cantate ed i cori. Accrebbero il gradimento il Pulcinella fatto da professor Cappella ed il Brighella dal illirico Cattalinich, personaggi da molti anni non più veduti» (l'ultima volta, Brighella era stato menzionato nel diario 1845). «Al solito ebbero i recitanti, sul palco, paste, acqua e vino. Dopo la commedia, finita a tempo, subito la cena. [...] Vi furon due carabinieri alla porta»¹²⁶. Quindi, fra il resto, è la volta di due Goldoni: *Il feudatario*, ripreso felicemente, e il già citato *Il vero amico* col Rugantino, applauditissimo; e di nuovo *Il seccatore*, questa volta (come già *Il vero amico*) «coll'intramezzo delle barcarole colla tempesta», che «piacque assai; anche la comedia riuscì bene, ma vi furon dei dormienti»¹²⁷. Quindi si presenta *Disgrazie di Pulcinella*, «applauditissima, coll'intermezzo del *Figaro*, voluto la 2^a volta, tanto fu bello»: il pubblico, vivace e partecipe, chiede il bis.

Nel 1855, «Si preparavano le recite» dalla metà di gennaio; quindi «Si mette su il teatro» e si effettuano «Vestizione de' burattini e prove delle recite»¹²⁸. Fra le altre commedie, ne furono riprese due di Goldoni e si riproposero *I tre gobbi di Damasco* e il dramma *I figli di Edoardo*, stavolta «con cantata dal Nabucco»¹²⁹ verdiano, cui si aggiunsero il nuovo allestimento della commedia di Francesco Augusto Bon (ancora vivente) intitolata *Il sospettoso*, «che incontrò, colle aggiunte e col

¹²⁴ La commedia è del 1750.

¹²⁵ A. Cesari (1760-1828), veronese, coltiva forti interessi linguistici e letterari, soprattutto trecentisti; il testo presentato a Loreto nasce come libretto per opera comica e debutta a Rovereto nel 1816, ma senza musica: cfr. Sebastiano Timpanaro, *Cesari, Antonio*, in *DBI*, cit., vol. XXIV, 1980, *ad vocem*, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-cesari\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-cesari(Dizionario-Biografico)/>) (22/07/2023).

¹²⁶ *Diario 1845-1858*, 12.II.1854.

¹²⁷ *Ivi*, 22.II.1854.

¹²⁸ *Ivi*, 14, 17, 20.I.1855.

¹²⁹ *Ivi*, 15.II.1855. L'opera lirica *Nabucco* debutta nel 1842.

bell'invito»¹³⁰, e infine *Pulcinella gabbamondo*, tre atti del maestro Rondina, ma

troppo lunga per l'ultima sera; piacque, specialmente ai piccoli, non troppo ben eseguita, massime nel cambiare le scene, che mutavansi troppo spesso, e per esservi stata divisione tra gli attori e stabilita la stessa mattina. Si chiuse col bel coro dei matti, pel quale si fece un'apposita pittura¹³¹,

forse intendendo, con questo, il fondale.

Nel diario 1856 non ci sono notizie legate al repertorio. Nel 1857, invece, si legge di varie commedie e farse e della ripresa con gran successo dell'*Eustachio*, ma si ha notizia anche di altri drammi, tra i quali uno composto dal padre di un convittore¹³², e di un «intramezzo di canto» col «coro del Guglielmo Thell»¹³³. Echi del Risorgimento penetrano nel collegio attraverso la musica.

3. Se dopo quell'anno i diari non danno più notizie di marionette, lungo tutto il periodo considerato come si è visto si forniscono invece elementi relativi alle prove. La porzione relativa ai divertimenti di carnevale del diario 1856, per esempio, riporta quasi unicamente questo tipo di notizia: martedì 8 gennaio: «Preparativi pel teatro»; mercoledì 9: «Seguitano i preparativi e le prove pel teatro»; lunedì 14: «Sempre prove del teatro»; sabato 19: «Sempre prove del teatro»; domenica 20: «Passò tutta la giornata in prove e all'Ave Maria si andò in scena con molto incontro»; mercoledì 23: «Sempre prove delle commedie»; giovedì 24: «Recita applauditissima»; sabato 26: «Prove sempre continue»; domenica 27: «Catechismo alla mattina per cagione del teatro. [...] Recita»; giovedì 31: «Recita»; domenica 3 febbraio: «Dopo il pranzo de' convittori ci fu quello de' recitanti e suonatori. Il dopo pranzo passeggio. Recita»; martedì 5, martedì grasso: «Recita e in tempo di cena la solita mascherata de' primi»¹³⁴. Risulta che le prove comin-

¹³⁰ *Ivi*, 8.II.1856. La commedia del drammaturgo veneto F.A. Bon (1788-1858) debutta nel 1821.

¹³¹ *Ivi*, 20.II.1856.

¹³² *Ivi*, 22.II.1857.

¹³³ *Ivi*, 19.II.1857. In edizione originale francese l'opera rossiniana debutta nel 1821, mentre la prima in italiano è del 1831.

¹³⁴ *Ivi*, 8.I.-5.II.1856.

ciassero da dieci giorni a un mese avanti l'andare in scena, benché si legga che, stando al «costume antico», avrebbero dovuto consistere di un paio di mesi (mentre «qualcuno borbotta che i convittori perdono tempo»)¹³⁵. Le prove sono dunque un impegno intenso, coltivato con serietà. Alcune si svolgevano la mattina¹³⁶, altre mentre i compagni facevano il passeggio¹³⁷, o il pomeriggio – prima di andare in scena – e persino la sera¹³⁸. È certo che alcune si tenessero in palcoscenico¹³⁹, mentre talvolta si facevano in una stanza «separata»¹⁴⁰, come quella del padre ministro. Per lo più, le prove recitative, musicali, canore erano guidate da un maestro o da un adulto esperto.

Quanto alla trascrizione dei copioni, qui denominati “partoni”, si dice esplicitamente che era realizzata fuori dal collegio o dagli stessi convittori¹⁴¹ (e non è improbabile che, secondo un'usanza teatrale diffusa, venissero realizzate parti separate da distribuire ai rispettivi interpreti). Il dato è interessante perché conferma che il repertorio viene interamente stabilito dal collegio, senza usufruire di quello dei marionettisti, i cui copioni, invece, erano appunto patrimonio della compagnia, una parte importante del suo «capitale», come dice John McCormick¹⁴².

In che modo si svolgeva dunque la preparazione teatrale? I convittori provavano individualmente il loro ruolo? Imparavano la parte a memoria o la studiavano preliminarmente per portarla poi materialmente con sé, in teatro, tenendola sotto gli occhi, leggendola, per declamarla o cantarla, non visti dal pubblico? Essi, infatti, lasciando l'intero spazio della scena alle marionette, come di consuetudine in questo genere di teatro stavano nascosti fra le quinte o dietro il sipario; il passo di un diario lo conferma col dire: «La cantata [...] piacque, ma non tanto quanto da alcuni si credeva. Ciò fu perché i cantori e sonatori (dovendo star dentro nel palco) non si sentivano molto»¹⁴³.

¹³⁵ *Ivi*, 25.I.1852.

¹³⁶ *Diario 1834-1844*, 2.II.1844.

¹³⁷ *Ivi*, 29.I.1844.

¹³⁸ *Ivi*, 5.II.1844.

¹³⁹ *Diario 1845-1858*, 8-9.II.1848, per es.: «Prova sul palco de' burattini».

¹⁴⁰ *Ivi*, 12-13.I.1845.

¹⁴¹ *Diario 1834-1844*, 28.II.1843; *ivi*, 15-16.I.1844.

¹⁴² John McCormick, *Personaggi e repertori del teatro di figura*, in *Il mondo delle figure*, cit., p. 127.

¹⁴³ *Diario 1845-1858*, 15.II.1847.

E i marionettisti? Partecipavano interamente alle prove dei convittori? Forse qualche volta: nel 1846, per esempio, il diario segnala indirettamente che le prove dei marionettisti erano già in corso il 22 gennaio (quel giorno, «paste dolci ai burattinari e direttore per le pruove»¹⁴⁴): presto, dunque, considerato che la prima rappresentazione ebbe luogo a diciassette giorni di distanza¹⁴⁵. E ancora, il 30 gennaio 1857, la fonte precisa: «1^a prova coi pupazzi al teatrino»¹⁴⁶. Tuttavia, non è escluso che in altri casi i marionettisti subentrassero a prove avviate. Nel 1843 per esempio si legge che già a cominciare dall'ultima decina di giorni di gennaio «Si prepara per i burattini, quel che riguarda commedie e musica e scenari»¹⁴⁷: il che significherebbe, appunto, che i manipolatori arrivarono quando i convittori avevano già disposto e provato testi, musica e canto (oltre a collocare le scenografie), visto che la «Prima prova dei burattini» e la seconda si tennero solo il 9 e 10 febbraio e che il debutto si ebbe due giorni dopo, il 12 del mese¹⁴⁸. Insomma, una ventina di giorni in tutto, per approntare il lavoro scenico e proseguire con quello condiviso da convittori e marionettisti.

Come si è dunque visto nei vent'anni considerati, dopo il tempo destinato alle prove si allestiscono nel teatrino, per carnevale, commedie e farse, drammi sentimentali e lacrimevoli, qualche componimento educativo, alcune grandi tragedie cristiane e storiche, musica e canto, sempre e solo in italiano; si presentano non di rado anche le maschere, Arlecchino, Pulcinella, Brighella, Rugantino. Non si tratta più – come nell'antica Compagnia – di opere nate all'interno del collegio, dalla penna dei maestri di retorica, e cioè della consistenza morale, spirituale, estetica di cui si alimentava la pedagogia teatrale gesuitica. Si direbbe invece una ricetta repertoriale, dal serio al farsesco, che rifletterebe quella del coevo teatro nel suo complesso, forse quello stesso delle Marche, dove nell'Ottocento circolano numerose compagnie di giro; Loreto, poi, dispone di un teatro pubblico, un teatro all'italiana con

¹⁴⁴ *Ivi*, 22.I.1846.

¹⁴⁵ *Ivi*, 8.II.1846.

¹⁴⁶ *Ivi*, 30.I.1857.

¹⁴⁷ *Diario 1834-1844*, 22-23.I.1843.

¹⁴⁸ *Ivi*, 9, 10, 12.II.1843: «Dopo pranzo, provoca publica tra gli scolari di su-
prema [...]; tutti i provocanti ebbero un qualche rinfresco prima e dopo la provoca».

facciata neoclassica e interno a palchetti, progettato ed edificato a metà del XVIII secolo¹⁴⁹.

Quello del collegio lauretano è un repertorio che guarda sia al Settecento, con autori della levatura di Metastasio, Goldoni, Alfieri, sia al secolo in corso, nella scelta di drammaturchi spesso ancora in attività e nel combinare generi diversi nella medesima serata, con la farsa di chiusura soprattutto dopo una commedia, la presenza di intermezzi e di balletti e pure di contaminazioni con l'opera lirica, nonché di formule quali la prefazione e l'invito, le cui caratteristiche non sono esplicitate, ma la cui frequenza indica una consuetudine. Nemmeno delle musiche strumentali, i cori, i canti si è in grado di dire alcunché, menzionati come sono quali contributi ovvii. In ogni caso, il repertorio del collegio lauretano pare sovrapporsi anche a quello marionettistico, caratterizzato nel XIX secolo da diversi tipi di rappresentazione, dalle storie di santi alla tragedia, passando per drammi storici, balli, commedie e farse e dove non mancano le maschere della Commedia dell'Arte¹⁵⁰.

Tutto ciò fa pensare a quel che Claudio Meldolesi, proprio riguardo al teatro del primo Ottocento, definisce un gusto "festivo", ben sviluppato nel pubblico del tempo, particolarmente quello di provincia, e fatto di un repertorio misto e di una preminente spettacolarità¹⁵¹, cui, attraverso il realismo illusorio delle marionette, il teatro gesuitico di Loreto sembra voler corrispondere. Si ha l'impressione che in questo collegio il teatro si tracci la via a ridosso delle scene commerciali cittadine. Si considerino, per esempio, le tragedie, delle quali i padri che scrivono i diari, pur richiamandone gli esiti commoventi presso il pubblico, omettono del tutto di riferirsi ai contenuti edificanti (che avrebbero dovuto coinvolgere gli spettatori moralmente e spiritualmente), benché appartengano alla maggior parte di quelle presentate; e ne sottolineano invece l'ammirazione – festiva, appunto – suscitata dall'allestimento

¹⁴⁹ *Il teatro nelle Marche*, cit., pp. 161, 225.

¹⁵⁰ Roberto Leydi, *Il repertorio e le marionette*, in *Eroi, mostri e maschere. Il repertorio tradizionale nel teatro di animazione italiano*, a cura di Antonio Pasqualino e Janne Vibaek, Firenze, Artificio, 1990, pp. 31-35; Remo Melloni, *Il repertorio del teatro dei burattini e delle marionette della tradizione italiana*, «Linea teatrale», n. 13, 1990, pp. 4-32.

¹⁵¹ Cfr. [Claudio Meldolesi] in Claudio Meldolesi e Ferdinando Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, cit., pp. 176-184.

sorprendente, spettacoloso, dalle scelte scenografiche e costumistiche ricercate. D'altronde, l'alternarsi e spesso il combinarsi dei generi anche in una stessa serata depotenziano la tragedia sacra o storica di ogni massiccio valore esemplare e la trasferiscono piuttosto nell'ambito dell'intrattenimento affettivo (la commozione, le lacrime, appunto) ed estetico, con un certo effettismo che appagherebbe le intenzioni festive di padri e convittori, nonché del pubblico. D'altra parte, come si è visto, nel collegio di Loreto il teatro viene ascritto nel quadro dei "divertimenti" di carnevale dove, si direbbe, è proprio la presenza delle marionette in luogo degli attori a determinarne l'apparentamento con acrobati, prestigiatori, tombole e grandi mangiate, secondo un orientamento ricreativo. È piacere, insomma, un piacere che s'inarca tra il commosso godimento e la franca risata. Il teatro è qui soprattutto divertimento festoso, non primieramente formazione culturale, morale, religiosa.

Nel collegio lauretano, dunque, l'esclusione della forma attorale in favore del teatro di marionette fa pensare: lo scarto rispetto alla passata scena gesuitica è considerevole e porta con sé premesse assai diverse. Rispetto a quelle trascorse – con la loro intenzione pedagogica, che investiva tanto gli attori quanto gli spettatori – si direbbe che qui si lavori soprattutto sulla possibilità di produrre in primo luogo nel pubblico un compiuto godimento, probabilmente favorito dalla fantasiosità seducente delle marionette e dall'abilità vocale dei giovani convittori. Anche la presenza dei balletti ne è un risvolto interessante: apparentemente in linea con la pratica del teatro gesuitico seicettecentesco, dove la danza, sotto la guida di maestri professionisti, diventa una delle competenze che era dato agli studenti di sviluppare per le sue implicazioni mondane e la spinta impressa alla sociabilità¹⁵², in realtà si sgancia del tutto da quell'originario scopo. Qui, a ballare sono le marionette, ovviamente prive – a differenza dei convittori in carne e ossa – della possibilità di guadagnare competenze personali da mettere in mostra nel corso dell'azione scenica e da sfruttare poi in una vita extra-scenica. E sono allora le marionette danzanti, in virtù dell'artificio grazioso che le qualifica, che determinano il piacere o persino la meraviglia dello spettatore.

¹⁵² Cfr. Anne Piéjus, *Ballets*, in *Les Jésuites. Histoire et dictionnaire*, cit., pp. 486-489.

Una specificità analoga riguarda anche l'approccio ai personaggi femminili, presenti nella maggior parte delle opere citate: le fonti non si esprimono al riguardo, ma certo la personificazione da parte dell'attore di figure femminili (vietata sin dalla *Ratio* del 1599¹⁵³) è problema qui aggirato dall'uso della marionetta, che in quanto oggetto e non persona non incorrerebbe nella proibizione morale imposta dalla tradizione gesuitica ai suoi studenti attori. Poiché non operano sul palcoscenico con il corpo, gli allievi non si conformano ad alcun modello morale e comportamentale, né mostrano di esercitare alcuna forma esemplare nei confronti degli spettatori e in favore del loro ravvedimento morale e spirituale. I diari del Collegio Illirico Piceno non danno alcuna notizia né della qualità dei movimenti delle marionette – e quindi, indirettamente, delle capacità di manipolazione degli specialisti – e nemmeno dell'abilità dei convittori nell'accordare la parola alle loro azioni. Nel caso in esame, si apre dunque un altro interrogativo, quello della voce: che uso ne avrebbe fatto il recitante che affrontava un personaggio marionettistico femminile? L'avrebbe atteggiata per renderla artificiosamente affine a quella muliebre? Non possiamo dirne alcunché.

Altra cosa è, invece, l'esecuzione musicale, quando sono i convittori – non i maestri – a sottoporvisi: essa ha allora una certa rilevanza sotto il profilo educativo. Stante la sua dipendenza dall'attività formativa prevista dalla scuola¹⁵⁴, apprendere e fare musica è un'altra delle esperienze legate allo sviluppo delle competenze mondane, tanto utili alla vita sociale di quei nobili collegiali; e lo stesso vale per il canto, ben presente nelle rappresentazioni¹⁵⁵. Già col XVIII secolo, d'altronde, l'educazione della persona a queste abilità secolari

¹⁵³ *Ratio atque institutio studiorum Societatis Iesu, 1586, 1591, 1599*, a cura di Ladislaus Lukács, Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu, 1986, p. 371.

¹⁵⁴ Nel collegio lauretano si studia musica; il maestro Amadei (pianoforte) e il maestro Nardi (violino), spesso menzionati nei diari, ne sono i professori e preparano gli studenti anche alla prestazione a teatro, dove suonano anche loro (*Diario 1834-1844*, 27.II.1840; *ivi*, 27.II.1843).

¹⁵⁵ La musica e il canto, nella Compagnia di Gesù, per ragioni liturgico-devozionali proprie dell'Ordine, non sono prioritarie; ma, benché assenti dalla *Ratio studiorum*, diventano presto uno strumento educativo ricorrente (specialmente significativo nei Paesi di missione): cfr. Xavier Bisaro, *Musique*, in *Les Jésuites. Histoire et dictionnaire*, cit., pp. 893-897.

diventa una caratteristica dei collegi della Compagnia, che senza mai abbandonare la propria missione religiosa, si fanno anche carico di un impegno didattico di segno culturale e civile¹⁵⁶. L'esercizio di suonare ed esibirsi allo strumento, durante gli spettacoli lauretani, risponde bene a tale consuetudine.

4. S'impone tuttavia, a questo punto della riflessione, un interrogativo essenziale: per quale motivo in quel collegio, sin dal principio, i gesuiti scelgono la formula del teatro di figura in luogo di quella tradizionale del teatro d'attore? Come ho accennato, il tipo di fonti su cui mi sono basata tacciono al riguardo: entrano *in medias res* sin dalla prima notizia reperita, senza fornire alcuna valutazione relativa a una possibile alternativa tra l'una e l'altra forma, come se ci fosse una scontata familiarità con la pratica marionettistica, qui associata alla recitazione dei ragazzi. D'altronde va detto che i diari, per loro stessa indole, non sono una fonte eloquente riguardo al fornire informazioni estranee agli accadimenti da registrarsi in collegio giorno per giorno. Eventuali elementi relativi ai motivi di una opzione radicale, qual è questa, oppure capaci di suggerirne la sostanza teorico-pratica, sono da ricercare altrove, se fossero tali da costituirsi come sostrato storico o tecnico ed estetico della esperienza. Come avrebbe potuto determinarsi la pratica marionettistica, stante che non è documentata nell'antica Compagnia e che la soppressione quarantennale dell'Ordine, e quindi dei relativi collegi, oltre agli ulteriori vent'anni trascorsi fino alla riapertura di quello di Loreto, nel 1834, non potevano costituire la condizione per determinare l'adozione del teatro di figura? Certo, l'esistenza di compagnie di marionettisti nell'area appenninica e padana è attestata dagli stessi diari, quando vi si parla – come si è visto per Loreto, nonché per Modena – della chiamata dal circondario di questi o quegli specialisti: la sua stessa esistenza, dunque, avrebbe potuto influenzare le preferenze dei gesuiti. In ogni caso, l'attività dei marionettisti di mestiere applicata al collegio, determina una sorte di istituzionalizzazione di quel genere teatrale, di consolidamento e stabilizzazione di pratiche lungo vent'anni, mediante l'incardinamento all'interno

¹⁵⁶ Cfr. Rita Haub, *Éducation jésuite*, in *Les Jésuites. Histoire et dictionnaire*, cit., p. 641.

di una realtà di tipo scolastico, che la comunità delegava alla educazione dei migliori dei suoi giovani¹⁵⁷. Non è un caso, infatti, che a sancire tale funzione istituzionale, riconosciuta ai gesuiti¹⁵⁸, oltre al pubblico cittadino comune partecipassero regolarmente alle rappresentazioni le maggiori cariche religiose della città e spettatori di rango, con cui – anche mediante il teatro – si potevano consolidare legami e alleanze. Resta inoltre il fatto che le notizie sull'attività marionettistica nei collegi gesuitici del primo Ottocento (quello di Loreto e almeno quello di Modena) sono una ricchezza per la storia di questo teatro di figura, le cui fonti sono relativamente poche e frammentarie¹⁵⁹. Poterne attestare una consuetudine tanto costante e durevole costituisce un'acquisizione significativa.

Ma ciò che più colpisce, per via di questa scelta, è l'opzione di ridurre l'attività drammatica degli studenti al solo impiego della voce, non essendo il corpo né attivo, né visibile agli spettatori. Si tratta di un'opzione singolare sotto il profilo pedagogico della formazione della persona mediante il teatro; ed è, infatti, l'estrema alterazione della tradizione che precede la soppressione della Compagnia, allorché era proprio la presenza piena della persona a fare della scena gesuitica un campo di tensioni performative che metteva gli studenti-attori nello stato di sottoporsi, in radice e per intero, alla prova di una individualità disciplinata dal personaggio e dalla eloquenza recitativa – condizioni queste in cui la scena dava forma alla capacità dei gesuiti di preparare individui tali da saper testimoniare e trasmettere, nei modi e nei contenuti, i valori cristiani, fino ai più alti gradi della scala religiosa, politica, sociale ed entro la sfera pubblica. Già nel secondo Settecento, d'altronde, era andato scemando lo stretto tradizionale rapporto con la retorica e l'oratoria¹⁶⁰, che aveva invece fondato, in buona misura, il teatro dei gesuiti dell'antica Compagnia, dove al centro dell'atto verbale era posta l'oralità, l'eloquenza efficace,

¹⁵⁷ Cfr. Anne-Sophie Gallo, *Jesuit Theater*, cit., p. 576.

¹⁵⁸ Pio VII motiva fra il resto la ricostituzione della Compagnia nel 1814 per garantire alla comunità cattolica di godere delle capacità educative dei gesuiti: Rita Haub, *Éducation jésuite*, cit., p. 640.

¹⁵⁹ Cfr. Alfonso Cipolla, *L'Italia*, in *Il mondo delle figure*, cit., pp. 187-188.

¹⁶⁰ Lo sottolinea Anne-Sophie Gallo, *Jesuit Theater*, cit., p. 582; sul teatro gesuitico del Settecento e le attività teatrali durante la soppressione, si veda *ivi*, pp. 581-584.

che il giovane oratore doveva saper conferire non meno al corpo che alla parola pronunciata, sottoponendosi a un processo di emulazione e soprattutto operando in senso persuasivo presso il pubblico degli ascoltanti¹⁶¹. A Loreto, il rapporto reciproco corpo-voce si stabilisce unicamente nelle accademie, in particolare nelle attività dell'Ateneo Partenio già menzionato. Non è quindi perduto, ma è sottratto alla possibilità di quel poderoso sviluppo in direzione della rappresentazione e della spettacolarizzazione di sé che, nell'antica Compagnia, il teatro garantiva agli scolari¹⁶².

D'altronde, non solo la modalità scenica, ma complessivamente anche il repertorio di cui si è parlato svia dalla consuetudine teatrale precedente, moralmente e socialmente formativa e edificante per gli spettatori (per mezzo della piena implicazione dell'attore e dei contenuti dei testi rappresentati). Esso si distacca dal modo in cui era stato delineato nell'antica *Ratio studiorum*: tragedie e commedie soltanto in latino, «argumentum sacrum sit ac pium», assenti personaggi e abiti femminili, pochissime rappresentazioni per anno¹⁶³. Nella nuova *Ratio*, quella edita nel 1832 sotto il preposito generale Joannes Roothaan, e redatta in base ai lavori di una commissione che recepiva le esperienze recenti delle diverse Province gesuitiche, non c'è invece alcuna traccia di indicazioni teatrali, benché la si fosse riformulata nel segno dell'adeguamento al presente della *Ratio* originaria, mantenendone però lo spirito e i dettami¹⁶⁴. Philippe Rocher afferma che, oltre a «une concession face aux reproches portées contre le “théâtre jésuite” et ce que l'on considère une dérive mondaine», l'«omission volontaire» del riferimento a tragedie e commedie, «ne signifie pas une disparition de fait car, sous forme d'“exercices” ou de “séances dramatiques”, les

¹⁶¹ Jean-Vincent Blanchard, *Rhétorique*, in *Les Jésuites. Histoire et dictionnaire*, cit., p. 995.

¹⁶² Bernadette Majorana, *La scena dell'eloquenza*, cit.; Ead., *Théâtre*, cit.

¹⁶³ Cfr. *Ratio*, cit., 1599, p. 371.

¹⁶⁴ *Ratio atque institutio studiorum Societatis Jesu, Romae*, in Collegio Urbano, 1832; soltanto vi si legge: «Assiduitatem maxime a discipulis requierat: nec proinde ad publica spectacula sive ludos eos dimittat» (*ivi*, p. 15); «Neque ad publica spectacula, comedias, ludos; neque ad supplicia reorum eant; neque personam ullam in externorum etiam domesticis seu privatis scenis agant nisi data prius a praefecto vel a rectore potestate» (*ivi*, p. 53).

pédagogues jésuites continueront à se servir du théâtre»¹⁶⁵. Sulla base di quanto si è potuto fin qui constatare, non è possibile però condividere l'attribuzione di funzioni tanto restrittive all'attività drammatica ottocentesca: nel caso della pratica lauretana, a maggior ragione per la peculiarità del genere marionettistico, essa non ricopre un ruolo educativo strumentale, di esercizio retorico¹⁶⁶, bensì interamente teatrale e richiede non di meno un considerevole impegno produttivo, che persegue per intero gli scopi della rappresentazione, ben al di là di un lavoro meramente didattico. L'omissione del teatro dalla nuova *Ratio* può forse implicitamente significare, rispetto al passato, la riduzione del valore pedagogico a esso attribuito; una riduzione d'importanza che potrebbe aver dato adito a una maggiore libertà dei padri nel decidere della scena e nell'orientarla in direzioni nuove, ma anche a modificarne il senso nella pratica educativa e nella vita complessiva del collegio. Ciò contribuirebbe a spiegare la scelta di mitigare l'esperienza degli studenti, nel teatro per marionette, convertendola dalla recitazione scenica, pienamente attorale, alla recitazione solamente vocale.

Questa recitazione per così dire “fuori scena” omette ovviamente tutte le essenziali componenti legate alla presenza del corpo dinanzi al pubblico: dalla espressione del volto, degli occhi, delle mani alla disciplina e al decoro del gesto, dalla semantica del costume, con le sue costrizioni e insieme le sue sollecitazioni interpretative, dal portamento alle posture, dal condursi in scena degli attori in quanto gruppo, nella loro relazionalità fisica e drammaturgica, nel loro comprendersi o respingersi come personaggi, al far esprimere il personaggio scenico con l'estensione, l'altezza, il timbro, il volume e le curvature espressive della voce. Posti come sono, i recitanti, dietro il fondale e le quinte, nel teatro per marionette la voce opera senza misurarsi con lo spazio del palcoscenico – che invece nel teatro d'attore è organizzato scenograficamente per accogliere l'agire, condizionandolo, guidandolo.

¹⁶⁵ Philippe Rocher, *Une «nouvelle» Compagnie de Jésus*, in *Les Jésuites. Histoire et dictionnaire*, cit., p. 218 e, più in generale, *ivi*, pp. 215-220.

¹⁶⁶ Riguardo alle Regole del professore di grammatica: «Poterit interdum magister brevem aliquam actionem, eclogae scilicet, scenae, dialogive discipulis argumenti loco proponere: ut illa deinde in schola distributis inter ipsos partibus, sine ullo tamen scenico ornatu exhibeatur, quae omnium optime conscripta sit» (*Ratio*, cit., 1832, p. 24).

E ancora, poiché coloro che parlano – che recitano – non sono manifesti al pubblico, essi non possono confrontarsi con gli spettatori, con il loro sguardo e ascolto e umore, oltre che con la possibilità di vederli, di guardarli persino, dinanzi alla scena. Tutte condizioni che sono invece alla portata del giovane attore gesuitico dell'antica Compagnia, provenendogli *in primis*, come si accennava, da quello studio della retorica, che si fonda non solo sulla coesistenza di parola e corpo (il testo, nella pratica dell'eloquenza, inoltre è composto dallo studente che lo pronuncerà); non solo su dispositivi della memoria profondamente esercitati; non solo sul principio pedagogico della emulazione, che fa perno su forme di confronto intellettuale e oratorio tra opposte posizioni individuali (come le menzionate “pròvoche”, competizioni retoriche, frequenti nel collegio di Loreto¹⁶⁷); ma che soprattutto mira a persuadere, a convincere, a trarre a sé gli astanti: «Engagés dans le monde, d'esprit militant, les jésuites ont accordé à la persuasion une importance cruciale», scrive efficacemente Jean-Vincent Blanchard, ricapitolando le funzioni della retorica nella tradizione della Compagnia di Gesù¹⁶⁸.

La trasformazione profonda dell'esperienza teatrale nell'approdo alla nuova Compagnia si può ora puntualizzare.

Nell'antica Compagnia il teatro aveva un carattere ufficiale ed era sempre collocato nel contesto sociale, politico e religioso della città, rispetto al quale i gesuiti costituivano una forte presenza, attraverso l'esibizione – anche su scala urbana, con iniziative spettacolari nella città, fuori dalle mura del collegio – delle loro competenze pedagogiche, letterarie, retoriche, attoriali, e sceniche. Nella nuova Compagnia invece – come il caso di Loreto, senza poter generalizzare, ci permette di osservare – i gesuiti sperimentarono il teatro soltanto all'interno del collegio, nell'ambito del tempo di carnevale, un tempo governato da una concezione educativa che implicava il divertimento, la ricreazione; e che tuttavia, negli stessi giorni carnevaleschi, prevedeva – come si è detto – lo studio, la devozione, il catechismo, le confessioni. Il teatro del collegio era anche un luogo d'incontro per gli spettatori, che assistevano agli spettacoli con un piacere non dissimile da quello che potevano provare nei teatri pubblici.

¹⁶⁷ Per es., *Diario 1834-1844*, 10.II.1836.

¹⁶⁸ Jean-Vincent Blanchard, *Rhétorique*, cit., p. 994.

La frattura tra corpo e voce che caratterizza il ruolo degli studenti nel teatro di marionette, l'assenza fisica degli attori dalla scena, cancella la condizione essenziale che, nell'antica Compagnia, fa del teatro il momento massimo di dimostrazione pubblica delle virtù psicofisiche raggiunte da ogni studente nella sua formazione¹⁶⁹. Nei primi due secoli e più della loro attività, i gesuiti si sono distinti per aver sistematizzato la pratica teatrale in quanto strumento di pedagogia e al tempo stesso di sociabilità. I testi dovevano essere utili a penetrare la dimensione spirituale e morale prima ancora che quella letteraria. Il valore formativo del teatro non stava esclusivamente nel testo, ma prioritariamente nella sua interpretazione, nella messa in scena: eloquenza, voce, memoria, gesti, espressioni, posture, danze, scenografie anche complesse sono gli strumenti da perfezionare con ardore secondo il modello delle virtù cristiane non meno che di quelle tecniche; e a far sì che, per via dell'azione rappresentata, gli spettatori attingano la conversione dei cuori. Il teatro è un'esperienza che prepara i giovani studenti a conquistarsi uno spazio sulla scena del mondo.

Per vie diverse, tuttavia, ciò non viene meno del tutto neanche nell'esperienza teatrale lauretana: pur se non fondata su strutture pedagogiche salde quanto quelle dell'antica, l'umanità degli studenti è, anche nella nuova Compagnia, messa alla prova dal teatro almeno quanto all'apprendimento di un piacere disciplinato e di una pratica – vocale, musicale – non estranea alla vita extra-scolastica.

La individuazione dell'oggetto qui presentato e le fonti analizzate consentono dunque – per l'istante attraverso un unico caso di studio – l'emersione di un teatro a oggi non conosciuto e invece presente e vivo, ricorrente annualmente come appuntamento atteso, tempo di condivisione fra collettività e istituzione scolastica, all'insegna di un godimento partecipato. Questo teatro germina in un contesto istituzionale, appunto, qual è il collegio dei gesuiti, nell'ambito di un sistema di esperienze regolato, una realtà pedagogica di segno religioso e di alto profilo culturale (pur se in una città minore), che fa del teatro un momento importante di formazione dei convittori, di contatto con la

¹⁶⁹ Cfr. Giovanna Zanlonghi, *Il teatro nella pedagogia gesuitica: una "scuola di virtù"*. *Prospettive storiografiche e metodologiche*, in *I Gesuiti e la Ratio studiorum*, Atti del convegno (Fiesole, 21-22 giugno 2002), a cura di Manfred Hinz, Roberto Righi, Danilo Zardin, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 159-190.

società, di festa. Al suo interno, il teatro lo si pratica da artisti dilettanti, ma singolarmente uniti in comunità di vita; e, non meno singolarmente, legati al professionismo locale, ai rappresentanti di una pratica di tradizione qual è il teatro di marionette, dall'associazione con la quale si determina un risultato scenico coerentemente bifronte, per quanto riguarda sia gli aspetti organizzativo-produttivi sia quelli tecnici e formali. È dunque, eccezionalmente, una soluzione mista, quella del teatro gesuitico lauretano, che per vent'anni vive del duplice contributo dei convittori dilettanti, guidati dagli adulti, e dei marionettisti di mestiere.

Il caso del collegio osservato mostra, allora, come in quel primo Ottocento, per gli studenti della Compagnia di Gesù l'esperienza del teatro si qualifichi – in stretta relazione col tempo produttivo degli studi e delle pratiche religiose – soprattutto come impegno ludico, ricreativo, per convittori, padri, professori e spettatori; niente che richiami l'ardore morale e il portato edificante degli attori (e del pubblico) dell'antica Compagnia. È un intrattenimento festivo, qualificato dal tempo di carnevale in cui si svolge (interrottosi solo a causa del prevalere dei moti rivoluzionari) e dalla forma artistica duplice che lo caratterizza. Essa apre l'esperienza gesuitica in una direzione nuova rispetto a quella che l'aveva caratterizzata prima della soppressione: se per allora, come sostiene in modo chiarificatore Ferdinando Taviani, quel teatro va indagato non nel «contesto teatrale», ma nel «contesto del collegio», vale a dire «come pratica di una comunità che si contrappone e si distingue dai modi in cui il teatro e gli spettacoli vengono praticati nella società circostante»¹⁷⁰, del teatro del collegio lauretano ottocentesco, pur nella sua perdurante vocazione comunitaria, va invece considerata l'apertura verso la società teatrale sui cui si affaccia. La natura puramente collegiale della pratica teatrale si miscela con le modalità di estrazione commerciale e professionistica, acquistando una identità nuova, socialmente e artisticamente contaminata, espressione di una comunità che si collega dunque con la realtà circostante anche sul

¹⁷⁰ Ferdinando Taviani, *Il teatro per i gesuiti: una questione di metodo*, in *Alle origini dell'Università dell'Aquila. Cultura, università, collegi gesuitici all'inizio dell'età moderna in Italia meridionale*, Atti del convegno internazionale (L'Aquila, 8-11 novembre 1995), a cura di Filippo Iappelli e Ulderico Parente, Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu, 2000, p. 244.

terreno creativo, della invenzione, della prassi e nella quale i maestri e i padri responsabili dei collegi rivestono un ruolo di primo piano, guidando la scelta dei professionisti coinvolti, il modo e il tempo dell'investimento degli scolari nella pratica teatrale, dirigendo le prove e pronti essi stessi, e i loro sodali, ad affiancarsi agli studenti nella rappresentazione col dare la voce a taluni personaggi, incardinando il tutto nella complessiva attività carnevalesca. Senza dunque indebolire l'indole comunitaria del collegio, le norme comportamentali, le attività di studio e di fede, il teatro si riformula istituendo un legame con una pratica e un repertorio esterni, senza contrapporvisi o ideologicamente differenziarsene. Nell'ambito dell'esperienza lauretana, il teatro gesuitico primo-ottocentesco rompe senza clamori col proprio passato famoso, quello del cosiddetto "teatro di collegio"¹⁷¹, teatro d'attori e d'autori che la Compagnia di Gesù aveva coltivato fino al pieno Settecento, e ne riorienta il senso, le tecniche e i contenuti verso una nuova via.

¹⁷¹ Cfr. Aldo Roma, *Ripensare il teatro di collegio d'età moderna (Roma, secc. XVII-XVIII)*, «Teatro e Storia», n.s., n. 43, 2022, pp. 95-118.

