

La comunità cristiana e il teatro

(S. Miniato, 14 luglio 2012)

0. Un rapporto non sempre scontato

“Siamo noi vostri critici e vostri avversari? O siamo vostri amici e vostri ammiratori? La storia dei rapporti tra Chiesa e teatro è molto varia, perché molto varie sono state le forme con cui lo spettacolo è venuto alla ribalta della vita. Ma un'affermazione possiamo fare in ogni modo: la Chiesa sa e riconosce l'importanza, l'efficacia, la potenza dello spettacolo; il che vuol dire che essa ne auspica la bellezza, la dignità, la missione, la gloria”.

Fin qui Paolo VI - in un suo Discorso agli artisti del “Centro Teatrale Italiano”, il 16 luglio 1965 - mentre si interroga pensoso sul rapporto tra la comunità cristiana e il teatro. L'inquietudine che aleggia nelle sue domande lascia trasparire il nodo di un rapporto non sempre scontato che è confermato da polemiche che tornano ad ogni stagione, come nel recente ‘caso Castellucci’, a proposito della *pièce* “Sul concetto di volto nel Figlio di Dio”, al teatro Parioli di Milano. Nel contempo l'affermazione di fondo di papa Montini rende giustizia di una convinzione: la Chiesa e il teatro non sono estranei. Storicamente, anzi, questo rapporto ha coinciso con una attenzione speciale non solo alla produzione teatrale e al suo significato di cifra culturale, ma “in particolare alle numerose compagnie teatrali, stabili o occasionali, operanti anche nel contesto della comunità ecclesiale o ad esse collegate”¹. Vi è dunque una correlazione stringente che risiede nella comune tensione educativa che la Chiesa e il teatro incarnano. Tre sono le tensioni che il teatro sprigiona e che incrociano l'attenzione della Chiesa, pure in “un'epoca di passioni tristi”. La prima è l'emozione che conosce, la seconda è la misura che produce un'esperienza di armonia, la terza è la parola poetica che esprime e converte.

1. Un'emozione che conosce

Il teatro intercetta in primo luogo il bisogno di una *autentica vita emotiva* che metta al riparo da una scissione che percorre tutta l'epoca moderna e chiama in causa anche una certa deriva intellettualistica della Chiesa, che è la separatezza tra pathos e logos e la tendenziale contrapposizione tra queste due dimensioni che invece vanno integrate a beneficio dell'uomo concreto.

Non è un caso che Aristotele riflettendo nella sua *Poetica* sul significato della tragedia che rappresenta il vertice del teatro greco afferma che essa produce nello

¹ Cfr. CEI, *Comunicazione e Missione*, 2004, n.167

spettatore due struggenti emozioni-passioni, cioè lo spavento (*phobos*) e la pietà (*éleos*). Lo spettatore tuttavia alla fine dello spettacolo perviene ad una sorta di purificazione di (o da) queste passioni, dando vita ad una forma diversa di esistenza. In effetti, se si scava nell'etimo *pathos* che deriva dalla radice *path* che significa 'subire', 'essere passivi', si intuisce che la passione-emozione è quella condizione interiore che domina e prende possesso dell'uomo, finendo per controllarlo. Vivere in modo purificato una passione vuol dire – al contrario - sottrarsi alla sua signoria assoluta, diventare dunque attivi. Ed è sempre Aristotele a rivelarci che il pensiero è la forma più alta di attività: dunque la passione purificata è una passione permeata di pensiero, cioè non più ridotta a semplice emotività, puro stato d'animo, ma divenuta riflessione e consapevolezza. Il teatro sia che lo si pratichi sia che vi si assista (anche se nella sua radice sta l'etimo *theoria*, cioè non semplice rappresentazione, ma processione e celebrazione sacra dentro cui tutti si è coinvolti) educa a vivere la passione non come semplice emozione da consumare, ma come dimensione nella quale la conoscenza si fa più profonda, le cose di sempre acquistano un rilievo singolare, la condizione umana si presenta nella sua forma essenziale e tragica. Insomma, "il teatro è l'attiva riflessione dell'uomo su se stesso"². Se la tragedia si incarica di rivelare quanto enigmatico sia il volto degli dei, quanto terrificante la possibilità per l'uomo di essere artefice delle sue sventure quando si lascia accecare dalla *ybris*, la perdita del senso del limite, la tracotanza, l'orgoglio smisurato, dall'altra la commedia che suscita il riso non è mai pura evasione o ricerca del divertimento fine a se stesso, ma - come in Aristofane - la *vis* comica è in funzione di problematiche sociali ed economiche che vengono stigmatizzate con apparente leggerezza, ma lasciando un retrogusto amaro che ne svela la critica e la contestazione.

L'emozione che conosce è dunque la prima dimensione educativa del teatro, che si rivela oggi ancor più necessaria in una cultura dominata dall'esaltazione delle emozioni cercate e consumate come unico scopo e in una condizione diffusa non solo nel mondo giovanile dove si tende a contrapporre la razionalità fredda all'emotivismo caldo, senza tener conto del fatto che queste due componenti vanno integrate piuttosto che giustapposte creando una schizofrenia che non tarda a manifestarsi in ambiti decisivi del vivere, come il lavoro e le relazioni affettive. Oltre che naturalmente nella stessa esperienza religiosa vissuta secondo una logica solo dottrinale o semplicemente esperienziale, senza riuscire a liberare il potenziale di umanizzazione che tiene insieme ragione ed emozione. "Una vera relazione educativa – annotano gli Orientamenti decennali della CEI – richiede l'armonia e la reciproca fecondazione tra sfera razionale e mondo affettivo, intelligenza e sensibilità, mente, cuore e spirito. La persona viene così orientata verso il senso globale di se stessa e della realtà, nonché verso l'esperienza liberante della continua ricerca della verità, dell'adesione al bene e della contemplazione della bellezza"³

² NOVALIS, *Frammenti*, 1795/1800

³ CEI, *Educare alla vita buona del Vangelo*, 13

2. *Un'esperienza di armonia*

Siamo così già introdotti ad un'altra dimensione educativa del teatro che è il senso della misura e dell'armonia. Qui giova riferirsi a Platone per il quale "chi non sa stare in un coro, manca del tutto di educazione". Il verbo greco *armòzein* da cui proviene armonia, deriva, a sua volta, da 'adattare': l'armonia dunque è il buon incastro, la buona connessione tra le parti, per esempio, di una nave. Chi fa teatro impara il senso profondo dell'armonia perché si sperimenta che lo spettacolo riesce se ciascuno si cala non solo nella propria parte ma anche e soprattutto nelle parti degli altri. Si richiede una particolare empatia che non faccia mai scadere l'attore in qualcosa di eccessivamente 'teatrale' cioè artefatto e sappia invece sempre essere misurato, senza aggiungere nulla di troppo e senza rubare la scena a nessun altro.

Se il personaggio da interpretare costringe l'attore a confrontarsi con esso perché possa prestargli se stesso (corpo e voce), il teatro resta fundamentalmente un'opera collettiva anche quando si trattasse di un monologo (!). Ciò richiede disciplina e rispetto degli altri (attori, tecnici, regista e, non ultimo il pubblico), suppone pazienza (una battuta può dover essere ripetuta decine e decine di volte), tolleranza (degli errori altrui), umiltà (verso i propri errori), obbedienza (verso il regista), rispetto (dell'autore, anche se è morto da secoli...), perfezione anche se si sa irraggiungibile e segnata da innumerevoli errori. Si comprende perché il teatro possa esercitare un valore terapeutico perfino in situazioni di disagio come le carceri, la marginalità sociale, senza smettere mai i panni di una esperienza che cambia non solo i protagonisti, ma gli stessi spettatori. Il teatro infatti non comunica mai qualcosa in modo distaccato, ma coinvolgendo, invitando a un movimento che produce un cambiamento; fa fare un'esperienza (*ex-per-ire*):

(- *ex*-) : fa uscire da noi stessi, dalle nostre abitudini percettive, dai nostri schemi interpretativi, da uno sguardo sulla realtà reso opaco dall'abitudine, dal senso di equivalenza e indifferenza emotiva che caratterizza le nostre routines ordinarie;

(- *per* -) : produce un senso di spaesamento, di attraversamento di un territorio ignoto, in uno stato d'animo sospeso e con risonanze interiori che non sappiamo nominare. Come scrive il Papa: "Una funzione essenziale della vera bellezza, già evidenziata da Platone, consiste nel comunicare all'uomo una salutare "scossa", che lo fa uscire da se stesso, lo strappa alla rassegnazione, all'accomodamento del quotidiano, lo fa anche soffrire, come un dardo che lo ferisce, ma proprio in questo modo lo "risveglia" aprendogli nuovamente gli occhi del cuore e della mente, mettendogli le ali, sospingendolo verso l'alto"⁴.

(- *ire* -) : e infine, infatti, conduce ad un nuovo sguardo, amplia la nostra capacità percettiva; e può condurci a un nuovo sentire, più pieno e profondo, benché aperto e non traducibile in concetti. Ci fa sentire la ricchezza e la complessità del mondo, ma anche una maggiore vicinanza all'essenza delle cose, alla nostra interiorità, alla verità: "L'autentica bellezza, invece, schiude il cuore umano alla nostalgia, al desiderio profondo di conoscere, di amare, di andare verso l'Altro, verso l'Oltre da sé"⁵.

⁴ BENEDETTO XVI, *Incontro con gli artisti*, Cappella Sistina, 21 novembre 2009.

⁵ BENEDETTO XVI, *ivi*.

3. “L’orecchio alla conchiglia del mondo”

Resta da investigare la terza risorsa educativa del teatro che è la parola. Sembrerebbe scontato che la parola a teatro sia protagonista, ma in un modo particolare. Un testo teatrale non va mai recitato infatti, ma interpretato. La parola infatti ha un suo corpo cui deve essere dato il giusto rilievo, cioè l’intonazione adeguata con la voce, ma più estesamente con tutto il corpo. Bisogna riconoscere che perfino nella scuola non si è educati all’espressività perché l’attenzione è più centrata sulla serie dei contenuti da snocciolare che sulla loro espressività, cosicché si tiene lo stesso tono sia che si parli di termodinamica che dell’Olocausto! In realtà la parola ha un ‘piccolo corpo’, come affermava il retore Gorgia, ma può produrre effetti incredibilmente potenti. La parola espressiva beninteso perché la parola priva di espressività è banale, o peggio ancora, manca di autentico pensiero e di assimilazione autentica di ciò che viene detto. Il teatro educa a parlare con consapevolezza, convinzione ed espressione, anche e soprattutto fuori dalla scena teatrale.

L’espressività è però solo un riflesso della forza poetica della parola che è sempre un “pensiero incarnato”, direbbe Rahner. Non nel senso che la parola offre un corpo al pensiero, ma più profondamente nel senso che come l’uomo concreto è più originario della sua anima e del suo corpo, così la parola è qualcosa di più originario del pensiero. Per questo le varie lingue non sono intercambiabili e difficilmente si può tradurre una poesia in un’altra lingua.

La parola poetica si rivela così come una... conchiglia per dire l’infinità presente nella finitudine della parola. Le parole non sono ‘farfalle morte’, cioè senza mistero, superficiali, sufficienti per la mente, utilitarie. Al contrario le ‘parole-conchiglia’ sono oscure, evocando il mistero luminosissimo delle cose e per questo sono originarie perché rendono presente ciò che nominano. Rahner ne evoca alcune per affermarne il valore incomparabile. Sono parole come “fiori, notte, stella e giorno, radice e fonte, vento e sorriso, rosa, sangue e terra, fanciullo, fumo, parola, bacio, fulmine, respiro, quiete”⁶. In ogni parola primigenia “è implicito un frammento di realtà, che misteriosamente ci apre uno spiraglio sulla profondità imperscrutabile della vera realtà”⁷. In questa parola poetica l’uomo accosta “l’orecchio alla conchiglia del mondo”. Per questo la capacità e l’esercizio di percezione della parola poetica è un presupposto per ascoltare la parola di Dio “alla quale l’uomo si abbandona in umile prontezza, affinché essa gli apra l’udito dello spirito e gli penetri nel cuore”⁸. Così Rahner sintetizza al riguardo il compito del cristiano: “Deve saper ascoltare la parola, attraverso la quale il muto mistero è presente, deve saper percepire la parola che colpisce il cuore nel suo più intimo, deve essere iniziato nella grazia umana ad ascoltare la parola che unisce e la parola che nel suo senso limitato e preciso è la corporeità dell’infinito mistero”⁹.

⁶ K. RAHNER, *Sacerdote e poeta*, 138

⁷ *Ibidem*, 138s

⁸ K. RAHNER, *La parola della poesia*, 242

⁹ K. RAHNER, *La parola della poesia*, 237

Si intuisce come sia necessario per il cristiano il senso di responsabilità per la poesia. Lo afferma senza mezzi termini il teologo tedesco: "Fino a che punto la grazia di Dio abbia potere su di noi non è calcolabile basandosi su di essa, perché noi non la possiamo affermare o contemplare in se stessa. A questo scopo (oltre che la fede fiduciosa), abbiamo quasi un'unica possibilità: chiederci fino a che punto siamo diventati uomini. Questo però si può riconoscere anche – non soltanto – dal fatto, se il nostro orecchio è aperto per ascoltare amorosamente la parola della poesia. E pertanto la questione in che conto teniamo la poesia, è una questione molto seria e veramente cristiana, una questione che sfocia nella questione della salvezza dell'uomo"¹⁰.

4. *Deficit di immaginazione e crisi di fede*

La gente non è ostile alla verità posta nel cuore del Vangelo, ma spesso la sua immaginazione non è raggiunta dal normale linguaggio della Chiesa. Il senso religioso peraltro ha sempre trovato la sua più eloquente incarnazione nei simboli, ma oggi i nostri simboli di trascendenza sono isolati dalle esperienze che li hanno fatti nascere e se ne è smarrito il significato. Per attingere alla verità della fede occorre fare appello ad un linguaggio simbolico che sappia come il teatro toccare nel profondo. La necessità di un linguaggio poetico non nasce banalmente dal maggiore *appeal* che in esso potrebbe risiedere; le ragioni della scelta di una comunicazione che faccia leva sull'empatia e sull'emotività, sulle corde intime di ciascun uomo sono legate alla sostanza stessa di ciò che si vuol trasmettere. L'interiorità, infatti, "non prende forma per l'uomo, né giunge a sapere di sé, senza la mediazione simbolica del sensibile"¹¹, afferma il teologo Sequeri. Non a caso il linguaggio che Dio ha ispirato nei testi sacri è fortemente simbolico e anche se è impastato della sensibilità culturale dell'epoca è valido ancora oggi, ci tocca personalmente e non smette di manifestare la sua provenienza da Altro. In quest'ottica l'arte in generale e il teatro in particolare si presenta come il migliore dei codici ed anche il più universale in questa tarda stagione post-moderna. Il codice artistico è fortemente poetico e simbolico ed ha il potere di raggiungere le profondità dell'animo. Nei secoli l'arte ha saputo raccontare l'Altro. Anche se con la contingenza del linguaggio proprio di ciascuna epoca l'opera artistica ha saputo comunicare (e comunica ancora) l'universalità del Messaggio religioso in sé metatemporale. Oggi occorre dunque recuperare forme e sostanze del linguaggio artistico, adattandole ad ogni comunicazione che intenda parlare di Assoluto, di trascendenza, di fede. Nella consapevolezza che il linguaggio non è semplicemente un rivestimento esteriore, ma penetra nella conoscenza e determina la forma dell'esperienza umana e quindi la stessa dinamica della fede.

Da qui si intuisce che il rapporto tra comunità cristiana e teatro, ancorché segnato da ritardi e qualche incomprensione, è destinato a durare ancora a lungo per la salvaguardia della fede e ancor prima dell'umano.

¹⁰ K. RAHNER, *La parola della poesia*, 25

¹¹ P. SEQUERI, *Gli idoli postmoderni*, 1996, 383