

<https://doi.org/10.56583/frp.3262>

o. Tadeusz Lewicki SBD

Facoltà di Scienze della Comunicazione

Università pontificia Salesiana, Roma

<https://orcid.org/0009-0004-9401-395X>

IL TEATRO: LE SUE FORME E IL LINGUAGGIO NELLA PASTORALE (GIOVANILE). DALLE FORME STORICHE DEL PASSATO ALLE CONTEMPORANEE. PROPOSTE PER UNA RIFLESSIONE

Sommario

La pastorale giovanile contemporanea che include la formazione religiosa dei giovani, deve confrontarsi oggi con il mondo dei media elettronici e con tutta la galassia delle fonti del sapere raggiungibili e generati dalla tecnologia. La formazione religiosa in modo più autentico si basa sulla testimonianza e sull'esperienza vissuta personalmente dell'incontro intimo, talvolta misterioso con il prossimo e con il mistero divino. Riproponiamo dunque il teatro nella sua varietà delle azioni e delle forme come l'ambiente favorevole alla testimonianza, al dialogo, alla relazione umana con il divino. La narrazione, frutto della creatività teatrale, include l'interpretazione della parola, la ricreazione dell'ambiente, della scena dell'accaduto, la visualizzazione di ciò che è intimo.

Proponiamo di esaminare, in breve, per quanto le scienze del teatro, dello spettacolo possono aiutare la narrazione religiosa nella formazione cristiana. Vogliamo ricordare alcuni esempi illustri del passato che non solo hanno interpretato e gli eventi più importanti della Bibbia, ma hanno avuto il loro ruolo importante nella vita sociale delle comunità cristiane.

Vogliamo sostenere l'idea che le metodologie del teatro educativo, orientato all'etica, all'esperienza rimangono interessanti e molto valide nell'educazione e della formazione cristiana.

Alcuni esempi del teatro religioso, soprattutto orientato all'educazione, ci serviranno come la conferma della proposta di reinserire le attività teatrali nella pastorale giovanile di oggi.

Parole chiave: teatro religioso, performatività, pastorale giovanile, narrazione religiosa, teatro educativo

TEATR: FORMY I JĘZYK W DUSZPASTERSTWIE MŁODZIEŻY. OD TRADYCJI HISTORYCZNYCH PO WSPÓŁCZESNOŚĆ. PROPOZYCJE DO REFLEKSJI

Streszczenie

Współczesne duszpasterstwo młodzieży, obejmujące formację religijną młodych ludzi, musi zmierzyć się ze światem mediów elektronicznych i całą galaktyką dostępnych i generowanych technologicznie źródeł wiedzy. Formacja religijna, w najbardziej autentyczny sposób, opiera się na świadectwie i osobistym doświadczeniu intymnych, a czasem tajemniczych, spotkań z innymi i z boską tajemnicą. Dlatego proponujemy teatr, w całej jego różnorodności działań i form, jako sprzyjające środowisko dla świadectwa, dialogu i ludzkiej relacji z sacrum. Narracja, owoc teatralnej twórczości, obejmuje interpretację słów, odtworzenie scenerii, sceny wydarzenia i wizualizację intymnych chwil.

Proponujemy przyjrzenie się, pokrótce, w jaki sposób nauki o teatrze i spektaklu/performance mogą wspierać narrację religijną w formacji chrześcijańskiej. Chcemy przypomnieć kilka znaczących przykładów z przeszłości, które nie tylko interpretowały najważniejsze wydarzenia biblijne, ale także odegrały ważną rolę w życiu społecznym wspólnot chrześcijańskich.

Chcemy wesprzeć ideę, że metodologie teatru edukacyjnego, zorientowane na etykę i doświadczenie, pozostają interesujące i niezwykle ważne w edukacji i formacji chrześcijańskiej.

Niektóre przykłady teatru religijnego, zwłaszcza tego ukierunkowanego na edukację, niech potwierdzą słuszność propozycji ponownego wprowadzenia aktywności teatralnej do dzisiejszego duszpasterstwa młodzieży.

Słowa kluczowe: teatr religijny, performatywność, duszpasterstwo młodzieży, narracja religijna, teatr edukacyjny

THEATRE: FORMS AND LANGUAGE IN YOUTH MINISTRY. FROM HISTORICAL TRADITIONS TO CONTEMPORARY PRACTICES. REFLECTIONS AND PROPOSALS

Summary

Contemporary youth ministry, which includes the religious formation of young people, must now confront the world of electronic media and the entire galaxy of accessible and technologically generated sources of knowledge. Religious formation, most authentically, is based on testimony and the personal experience of intimate, sometimes mysterious, encounters with others and with the divine mystery. We therefore propose theatre in its variety of actions and forms as a favourable environment for testimony, dialogue, and human relationship with the divine. Narration, the fruit of theatrical creativity, includes the interpretation of words, the recreation of the setting, the environment of the event, and the visualization of intimate moments.

We propose to briefly examine how the sciences of theatre and performance can assist religious narrative in Christian formation. We wish to recall some illustrious examples from the past who not only interpreted the most important events of the Bible, but also played a significant role in the social life of Christian communities.

We want to support the idea that the methodologies of educational theatre, oriented toward ethics and experience, remain interesting and highly valid in Christian education and formation.

Some examples of religious theatre, especially those oriented toward education, will serve as confirmation of our proposal to reintroduce theatre activities into today's youth ministry.

Keywords: religious theatre, performativity, youth ministry, religious narration, educational theatre

~ . ~

Il mondo del teatro in ottica della pastorale giovanile può essere visto da due fondamentali punti di vista. Il primo è quello dello spettatore, del frequentatore del teatro. Partecipa lui allo spettacolo, percepisce il contenuto della rappresentazione sia quello della parola, sia quello proveniente da tutta la sinfonia di diversi elementi del linguaggio teatrale che i creatori, gli attori in primis e tutta la gente del teatro durante il processo della preparazione hanno usato. L'altro punto di vista è quello di impegnare il teatro nelle attività della pastorale giovanile, coinvolgendo i giovani partecipanti nella creatività teatrale, talvolta orientata alla rappresentazione finale, ma spesso utilizzata come veicolo creativo di esplorazione dei contenuti, degli atteggiamenti, delle situazioni vitali sottoposti all'operato della pastorale nel senso lato.

Questa duplice visione ci guiderà in questo articolo, piuttosto di carattere sintetico, informativo, senza nessuna pretesa di esaustività, o di aiuto immediato in un'azione concreta.

Il nostro contributo suddividiamo in seguenti parti. Nella prima, in sintesi, presenteremo la complessità del linguaggio teatrale, sottolineando l'importanza del linguaggio non verbale nel teatro contemporaneo e nelle forme performative di spettacolarizzazione, o di uso del teatro per i diversi scopi (le varie forme del teatro sociale). Nella seconda parte, anche in una visione panoramica, vorremmo avvicinare al lettore il teatro al servizio della pastorale, dell'esercizio della fede nelle varie forme della vita religiosa. L'enfasi porremo sul fenomeno della spettacolarizzazione della pietà popolare, che grazie alla partecipazione massiccia dei membri delle associazioni religiose (le confraternite) vedeva nei membri delle rappresentazioni sia i protagonisti della narrazione religiosa, sia partecipanti della formazione, dell'assunzione da parte loro dei nuovi contenuti. In un breve excursus ricorderemo l'uso del teatro da parte delle congregazioni religiose, partendo dai fenomeni medioevali, poi quelli del Rinascimento e Barocco, per approdare al XIX secolo, il tempo del teatro scolastico, filodrammatico che dominavano la vita artistica e culturale di diversi ceti sociali. La parte finale dedicheremo ad una rassegna, ahimè, a modo di bozza, delle esperienze performativo/narrative a sfondo teatrale/spettacolare degli ultimi decenni del XX secolo, che, comunque, caratterizzano la relazione tra il teatro e la pastorale (giovanile) anche oggi, del XXI secolo.

La categoria di narratività, tanto cara e discussa nel mondo della pastorale giovanile, nel fenomeno del teatro è legata indissolubilmente alla categoria della rappresentazione, o, usando il termine tanto presente nella creatività e negli studi teatrali contemporanei, alla categoria di performatività. Insomma, si tratta di tutto l'insieme delle tecniche teatrali, dell'*acting*, e di diversi elementi del linguaggio teatrale che in una rappresentazione o in un processo creativo, esplorativo che utilizza il teatro, fa che la pura parola, o in tanti casi del teatro contemporaneo l'azione scenica, diventano la narrazione.

La performance, in modo molto generico, possa essere descritta come il cerchio più largo, più indefinito dei comportamenti umani, individuali e sociali, di fronte ad uno spettatore (almeno, o ad un pubblico), come l'intera costellazione di eventi – usando l'espressione dello studioso Richard Schechner.¹

Le perplessità e le difficoltà di definire la performance, la performatività, espone l'altro studioso del teatro contemporaneo, Marvin Carlson esposta nella

¹ Cfr. Richard SCHECHNER, *La teoria della performance*. Roma, Bulzoni 1984, 81: "l'intera costellazione di eventi, la maggior parte dei quali passa inosservata, che hanno luogo sia tra gli attori e l'audience sia all'interno degli attori e del pubblico dal momento in cui il primo spettatore entra nel campo della performance fino al momento in cui l'ultimo spettatore se ne va".

sua opera seminale “Performance: a Critical Introduction”.² Nei capitoli della prima parte, *Performance e le scienze sociali* (*Performance and the social sciences*) presenta gli studi antropologici e etnografici, sociologici e psicologici e infine, linguistici impegnati nell’esaminare quel vasto ventaglio dei comportamenti umani tendenti alla spettacolarizzazione della vita.³ L’arte teatrale è per la sua natura performativa, come lo sostiene nella seconda parte, *L’arte della performance* (*The art of performance*) e il teatro contemporaneo, in tutta la sua ricchezza di generi, forme e di ricerca, offre tantissimi esempi (vedi, le analisi nella terza parte, *Performance e la teoria contemporanea*).

Il semiologo francese del teatro, Patrice Pavis, nella sua voce “spettacolo – ‘cultural performance’”,⁴ ricorda la classica definizione della performance dal pensiero di Victor Turner; la descrive come una pratica spettacolare e/o culturale non facile da definire né da localizzare, essa può essere etnica interculturale, storica e storica, estetica e rituale, sociologica e politica. Nella performance si tratta del comportamento, di una esperienza concreta e in tanti ambiti della vita umana dove il protagonista, anche in maniera spontanea, dopo aver individuato un suo pubblico, comincia a realizzare un copione (anche se esso può essere in maggior parte definito un’improvvisazione).⁵

L’apporto delle scienze del teatro e dello spettacolo all’interpretare la narrazione al teatro

Iniziamo, dunque, con una breve rassegna sintetica degli approcci interpretativi che ci offrono oggi la scienza del teatro e dello spettacolo in generale.

Soprattutto il teatro corrisponde, in diverse forme tradizionali e contemporanee, a questa ottica, visione di essere un totale ambiente (non solo uno strumento di narrazione) che, come si è detto, fa parte dell’esperienza sia dello spettatore sia

² Cfr. Marvin CARLSON, *Performance: a critical introduction*. London, Routledge 1994, pp. 1–33.

³ Schechner, nella sua prima teorizzazione, crea il seguente elenco delle performance: 1. Riti e cerimonie; 2. Sciamanismo; 3. Esplosione e soluzione della crisi; 4. Performance nella vita quotidiana, nello sport, nel divertimento; 5. Teatro e spettacolo; 6. Processi artistici e creativi; 7. Ritualizzazioni nella vita pubblica e privata. Cf. Richard SCHECHNER, *Performance Theory: revised and expanded edition*. London, Routledge 1990. Più tardi nomina addirittura otto tipi delle situazioni (a volte separate, a volte sovrapposte) delle performance umane: 1. nella vita di tutti i giorni – cucinare, socializzare, “semplicemente vivere”; 2. nelle arti; 3. nello sport e in altri divertimenti popolari; 4. negli affari; 5. nelle tecnologie; 6. nella vita sessuale; 7. nel rituale – sacro e profano; 8. al teatro (play). Cfr. Richard SCHECHNER, *Performance Studies: an Introduction*. London, Routledge 2022, 25.

⁴ Vedi Patrice PAVIS, *Dizionario del teatro*. Edizione italiana a cura di Paolo Bosisio. Zanichelli 1998, 424–426.

⁵ Pavis si riferisce alle definizioni in Victor TURNER, *Dal rito al teatro*. Bologna, Il Mulino 1986.

della gente del teatro, dei creativi. La ri-definizione dello spettacolo, proposta da Pavis, postula anche la nascita di una nuova disciplina, l'etnoscenologia, il termine già proposto da Jean-Marie Pradier:

“l'etnoscenologia estende lo studio del teatro occidentale alle pratiche spettacolistiche del mondo intero, in particolare a quelle che appartengono al rito, al cerimoniale, alle cultural performances (pratiche culturali), senza proiettare su tali pratiche la visione eurocentrica. È lo studio, nelle diverse culture, delle pratiche e dei comportamenti umani spettacolari organizzati”.⁶

Il teatro – il tradizionale regno della parola

Quando parliamo del teatro pensiamo immediatamente del testo letterario, drammatico, scritto per essere rappresentato. Nella storia del teatro classico la parola regna, nella tragedia e nella commedia e il dramma, se rimane solo oggetto di lettura, narra le vicende umane grazie ai componenti stilistici formali, caratteristici all'opera drammatica, cioè il dialogo, il monologo, il soliloquio, i testi corali. Così il testo da recitare rivela la trama, l'impostazione (o il conflitto), caratterizza e differenzia i caratteri (*personae dramatis*), l'atmosfera della *pièce* (lo humour) e il tema principale.

Ma il testo del drammaturgo, nella maggioranza, contiene anche le didascalie che, almeno nella mente dell'autore, dovrebbero aiutare alla costruzione delle scene (scenografia), alla scelta e presenza degli oggetti di scena, dei costumi, dei rumori/suoni, della musica, dell'illuminazione e degli effetti speciali. Solo lo spettacolo realizzato (sul palcoscenico del teatro o su un luogo scelto, adattato) e visto/ascoltato dallo spettatore completa l'intenzione narrativa del drammaturgo.

Lo spettacolo e il linguaggio teatrale – una sinfonia eseguita da vari “strumenti”

La definizione di spettacolo comprende allora, da un punto di vista interno, caratteristiche come la presenza di uno spazio tridimensionale chiuso, la distribuzione prossemica, ecc., mentre dal punto di vista esterno implica la presenza di un attante osservatore (il che esclude da questa definizione le cerimonie, i rituali mitici, per esempio, in cui la presenza di spettatori non è necessaria”).⁷

Tutti questi elementi dello spettacolo trovano il loro riflesso nella classica semiotica di teatro di Tadeusz Kowzan.⁸ I suoi tredici sistemi dei segni (codici)

⁶ PAVIS, *Dizionario del teatro*, 166.

⁷ Algirdas GREIMAS, Julien COURTÈS, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*. A cura di Paolo Fabbri. Firenze, La casa Usher 1986, 356.

⁸ Vedi Tadeusz KOWZAN, *Sémiologie du théâtre*. Paris, Nathan Université 1992; la sintesi

rimangono di riferimento, anche se sono stati pensati per il dramma 'sensu stricto' teatrale, cioè basato su un testo drammatico scritto appositamente per essere recitato sul palcoscenico e in un teatro assai classico nella forma – struttura. Kowzan dà una certa importanza al testo e alla sua esecuzione, comunque nota il lavoro dell'attore e i codici appartenenti all'attività di altri artisti teatrali che creano la polisemia dello spettacolo

La parola del testo drammatico è il primo sistema dei segni sottoposto all'analisi, poi segue il modo in cui l'attore recita il testo drammatico (la voce e la vocalità), poi la persona dell'attore in tutta la ricchezza della comunicazione corporea (non-verbale, cioè la mimica, la gestualità, il movimento corporeo/spaziale). Il carattere (il ruolo, la persona) realizzato dall'attore completano gli elementi del trucco, dell'acconciatura e dei costumi. Il palcoscenico contiene, comunque, altri sistemi del linguaggio teatrale: i mobili e gli oggetti di scena, la scenografia (nel senso dell'ambientazione), le luci. Infine, il sistema di musica (scritta appositamente o scelta dal repertorio, eseguita dal vivo o riprodotta) e il sistema dei rumori che completano l'ambientazione e accompagnano gli eventi scenici e gli attori nei ruoli. Il Semiologo riteneva importanti tutti gli sistemi di segni in quanto interconnessi tra di loro nella complessità del linguaggio teatrale.⁹

Ma nel vasto panorama dello spettacolo contemporaneo esiste il teatro con il minimo, o addirittura senza la parola, sempre comunque, con un testo drammatico da realizzare attraverso i linguaggi non verbali.¹⁰

La riscoperta del corpo e del suo linguaggio caratterizza quasi tutto il 20° secolo,¹¹ e trova il suo culmine in teatro di ricerca a partire dagli anni '60, con la triade Jerzy Grotowski – Peter Brook e Eugenio Barba e, in seguito, con tanti dei loro seguaci coinvolti in ciò che chiamiamo "il terzo teatro" o "il teatro laboratorio".¹² Qui lo spettatore diventa il protagonista perché a lui spetta di decodificare il

offre Marco DE MARINIS, *Semiotica del teatro: l'analisi testuale dello spettacolo*. Bologna, Bompiani 1982; Marco DE MARINIS, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*. Firenze, La Casa Usher 1988.

⁹ Cfr. Tadeusz KOWZAN, *Littérature et Spectacle*. The Hague and Paris, Mouton 1975, 182ss: 1) parola, 2) consegna/presentazione del testo, 3) espressione facciale/mimica, 4) gestualità, 5) movimenti dell'attore nello spazio drammatico, 6) trucco, 7) acconciatura, 8) costumi/abiti, 9) immobili, 10) scenografia, 11) luce, 12) musica, 13) effetti sonori.

¹⁰ Cfr. Andrzej HAUSBRANDT, *Elementy wiedzy o teatrze (Elementi del sapere del teatro)*. Warszawa, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne 1990. L'autore offre una classificazione degli spettacoli: da quello classico, basato assolutamente sulla realizzazione scenica del testo scritto del drammaturgo, a quello in cui lo spettacolo creano solo gli elementi del linguaggio spazio-temporale costruiti dalla luce, dal suono e dagli elementi architettonici.

¹¹ Ricordiamo il teatro di Konstantin Stanislavski, il grande riformatore teatrale del 20° secolo e il teatro di biomeccanica del suo allievo, Vsevolod Meyerhold. Cfr. Oscar BROCKETT, *Storia del teatro: dal dramma sacro dell'antico Egitto agli esperimenti degli anni ottanta*. Venezia, Marsilio 1988, pagine.

¹² La metodologia del lavoro teatrale, creativo viene chiamata con i termini: workshop, studio,

testo drammatico, di renderlo suo, personale, spesso diverso assai dalle intenzioni dei creatori.¹³ Nascono, specialmente nella seconda metà del 20° secolo, diversi generi performativi: dalla danza moderna al body art, dallo happening al *cyber/digital* teatro.

La spettacolarizzazione artistica della quotidianità va oltre quella artistica, che ha il suo inizio in diversi movimenti di avanguardia sin dagli inizi del 20° secolo: le mostre *dadà*, i manifesti/spettacoli dei futuristi, il teatro degli espressionisti, dei surrealisti. Questi ultimi trovano anche la loro conferma nel cinema (da ricordare la collaborazione tra Salvador Dalì e Louis Bunuel nel suo celebre “Un Chien Andalou” del 1929). Anche la vita politica, tanto turbolenta nel ventennio tra le due guerre mondiali, trova i protagonisti teatrali che nel contenuto dei drammi, questi scritti appositamente e quelli classici, ben noti del passato, adattati alle esigenze attuali. La messa in scena, la regia, proprio l’uso del linguaggio teatrale abbinato ai nuovi linguaggi mediali ha creato il teatro rivoluzionario, dell’agit-prop, il teatro popolare.¹⁴

Il teatro, inteso come il tempo e luogo dell’incontro tra gli attori (il gruppo teatrale) che mette in scena un testo drammatico, condizionando la sua narrazione e il pubblico, che attraverso la percezione audio/visiva percepisce e interpreta il dramma rappresentato, viene sfidato dai mezzi di comunicazione, come la radio, il cinema, la televisione, che, comunque, in maggioranza delle loro produzioni usano la matrice teatrale con tutta la ricchezza del suo linguaggio, aggiungendo del proprio, proveniente dalle tecnologie. Lo studioso britannico del teatro, nonché per lunghi anni dirigente della BBC incaricato del “drama”, Martin Esslin osserva che la spettacolarizzazione diventa ovunque padrone della comunicazione di massa, una realtà indiscutibile; tra i diversi fattori che creano lo ‘spettacolo di massa’ proprio il linguaggio teatrale gioca il ruolo importante:

“Il dramma è diventato uno degli strumenti principali di comunicazione delle idee e, che è ancora più importante, dei modi del comportamento nella

laboratorio; comunque, si tratta di un luogo/tempo/spazio e serie degli incontri dove l’accento viene posto sul processo teatrale che conduce verso lo spettacolo; il metodo non è inteso come il classico metodo delle prove, dalle letture al tavolino, alle prove sul palcoscenico ecc., piuttosto come un lavoro creativo del gruppo sotto la guida di un artista polidimensionale, poliedrico (dal drammaturgo al regista, creatore/disegnatore di scenografia, costumi, luci e suoni); l’artista responsabile della messa in scena (“la mise en scène” e le *Inscénateur* in Francese).

¹³ Alcuni studiosi propongono di distinguere tra il testo drammatico, poi i testi del regista, dell’attore, dello scenografo, il testo dello spettacolo “hic et nunc”, fino ad arrivare al testo dello spettatore, cioè il “testo” percepito, interpretato e memorizzato.

¹⁴ Per l’ulteriore approfondimento rimandiamo ad alcuni manuali della storia del teatro: Glynne WICKHAM, *Storia del teatro*. Bologna, Il Mulino 1988; BROCKETT, *Storia del teatro*; Roberto ALONGE – Guido Davide BONINO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Vol. 3 Avanguardie e utopie del teatro: il Novecento*. Torino, Einaudi 2001; Federico DOGLIO, *Teatro in Europa*. Vol. 3–2. Milano, Garzanti 1989.

nostra civilizzazione; il dramma provvede i modelli principali dei ruoli attraverso i quali gli individui formano i loro ideali e l'identità, stabiliscono i modelli del comportamento, formano i valori e le aspirazioni; il dramma è diventato parte della vita di finzione collettiva delle masse – con le avventure degli eroi dei *serials* televisivi, dei caratteri comici delle commedie situazionali, dei potenti 'demi-gods' del cinema che hanno sostituito gli eroi della cultura popolare, del folklore e dei miti dei secoli precedenti."¹⁵

Nel teatro contemporaneo, così condizionato dal consumo dei prodotti mediati, per lo spettatore contano soprattutto gli elementi del linguaggio teatrale percepibili dalla vista, iconici, dunque spazio-temporali, spesso arricchiti dagli elementi generati dalle nuove tecnologie. Comunque, nel teatro cosiddetto di ricerca, che tanto caratterizza la vita teatrale del 20° e del nostro secolo, ci si concentra tanto sull'attore, sulla sua capacità corporea, vocale, performativa nel senso più vasto della parola nata nel corso delle ricerche teatrali e diventata tanto popolare in diversi settori della vita, sia individuale sia sociale, comunitaria. Tutta la vasta gamma degli elementi del linguaggio teatrale conducono veicolano la narrazione, l'interpretazione, la performance offerta dall'attore (attori) allo spettatore, al pubblico consapevole di partecipare, anzi, spesso di co-partecipare alla creazione dello spettacolo contemporaneo.

Esslin, sviluppando, comunque, la ben nota semiotica Kowzaniana, propone la seguente classificazione dei sistemi dei segni. I primi cinque sistemi sono comuni a tutti i media drammatici, usando la terminologia Essliniana: 1. Sistemi di cornice fuori del testo drammatico (architettura e ambiente attorno alla performance; titolo, descrizione generica, pubblicità previa; prologo, sequenza iniziale, epilogo, etc.); 2. Sistemi di segni a disposizione dell'attore (personalità, equilibrio di 'casting'; presentazione del testo; espressione facciale/viso; gestualità, linguaggio del corpo; movimento spaziale; trucco, acconciatura; costume/vestito); 3. Sistemi di segni visivi (configurazione spaziale di base; come si presenta li locale; schemi di colore; oggetti sul palco/set; luce); 4. Testo (significato di base delle parole (lessico, sintassi, riferimenti); stile – alto/basso, prosa/poesia etc.; individualizzazione dei caratteri; struttura – ritmo – divisione dei tempi; testo come azione – testo infratesto); 5. Sistemi dei segni sonori (musica; effetti sonori).

Poi, Esslin aggiunge i sistemi connessi al cinema e televisione: 6. Sistemi dei segni provenienti dal funzionamento della camera (cinepresa) (campi statici: campo lungo, medio e full-close-up); riprese dalla spalla; riprese mobili (carrellata, gru ecc.); riprese rallentate ed accelerate); 7. Sistemi dei segni provenienti dai tipi di collegamento delle riprese (dissolvenza; 'crossfade'; schermo diviso;

¹⁵ Martin ESSLIN, *The Field of Drama. How the signs of drama create meaning on stage and screen*. London, Methuen Drama 1987, 14.

‘sharp cut’); 8. Il sistema dei segni del montaggio (montaggio proprio; uso del flusso ritmico/ritmato delle immagini).¹⁶

Gli approcci analitici presentati *in primis* servono agli studiosi, ma anche la minima educazione al teatro, allo spettacolo può munire, armare lo spettatore (anche il più giovane) per una percezione straordinaria della narrazione/rappresentazione al teatro e/o teatrale. Lo spettatore, il pubblico realizza, decodifica e tesse nella sua mente una propria narrazione, interpretazione di ciò che percepisce dall’evento teatrale. Nella mente dello spettatore, malgrado la percezione audio-iconica, ancora oggi questa narrazione si costruisce dalle parole e produce, pur mentalmente, una specie di testo che in qualche modo rispecchia il dramma originale, il testo interpretato, rappresentato dall’attore (attori).¹⁷

La rappresentazione teatrale religiosa (medioevale, ma non solo) – un fattore creativo e stimolante dell’immaginario collettivo

In questa seconda parte dell’articolo vorrei rischiare l’ipotesi espressa nel sottotitolo sopra. Dall’altra parte ci accompagna la consapevolezza di non essere i primi a formularla, e di nuovo, non essere presuntuosi di offrire qui la sua esauritiva argomentazione. In una carrellata dedicata alle forme del teatro religioso del passato, vogliamo sottolineare come le rappresentazioni teatrali, prima degli eventi della Bibbia, fondamentali alla fede, poi di alcuni temi legati all’identità cristiana, finalmente i drammi agiografici ispirati alla vita dei santi, hanno creato e, ulteriormente sviluppato, talvolta consolidato certi stereotipi, immagini collettive nella religiosità sia quella, chiamiamola, alta, delle donne e uomini di “professione” religiosi, sia quella comunemente chiamata “pietà popolare”.¹⁸

Per primo vogliamo sottolineare il dato storico che le rappresentazioni, già medievali, teatrali della Bibbia, soprattutto degli eventi del Nuovo Testamento, più

¹⁶ Cfr. ESSLIN, *The Field of Drama*, 103–104.

¹⁷ I livelli testuali corrispondono agli “esseri” al teatro, e secondo il semiologo-teatrologo polacco Tomasz Kubikowski, questi “esseri” sono sette: spettatore, attore, personaggio reale, istruzione, schema di ruolo, personaggio scenico rappresentato, personaggio scenico implicito. Cfr. Tomasz KUBIKOWSKI, *Siedem bytów teatralnych: o fenomenologii sztuki scenicznej* (Sette esseri teatrali: della fenomenologia dell’arte scenica). Warszawa, Wydawnictwo Krag 1994.

¹⁸ Uso “di professione” a proposito delle comunità di vita monastica, religiosa, sacerdotale ecc.; e/o quella dei cristiani assai attivi nelle comunità (territoriali di tipo parrocchia o di associazionismo vario); la “pietà popolare” associamo invece con tutte le forme devozionali, spesso inventate e realizzate dai “professionisti della religione”, ma di spettro più vasto delle festività, credenze, costumi, usanze, insomma, della tradizione religiosa cristiana, ancora vivace e/o addirittura in fioritura in tante parti dei nostri paesi di tradizione cristiana e cattolica in particolare.

tardi dell'intera storia biblica, in modo assai coraggioso hanno messo in scena, hanno resa viva e conosciuta la parola di Dio, offrendo così la matrice creativa dell'immaginazione religiosa, degli schemi interpretativi.¹⁹

Il teatro/dramma europeo dei tempi 'moderni' è ri-nato dalla coraggiosa, rivoluzionaria teatralizzazione dell'evento più importante del Cristianesimo, descritto dai Vangeli, la testimonianza della Risurrezione.²⁰ Per tutto il Medioevo le rappresentazioni bibliche non solo sono state le manifestazioni più importanti nella storia del teatro/drama, ma, per davvero, sono state il più potente strumento, veicolo della *semina* dei contenuti biblici, narravano, illustravano, rendevano vive le storie di fronte ai pubblici sempre più numerosi, stimolando, sfidando all'interpretazione e all'attualizzazione della Storia della Salvezza, attraverso le lenti, gli occhi, il prisma della loro propria vita quotidiana. Bibbia sul palcoscenico ha creato allora i primi, ripetitivi e ripetibili schemi di interpretazione, prima iconici, poi drammatici, narrativi.

Quel teatro biblico, *in statu nascendi* pastorale, aveva le sue radici nella conoscenza da parte di alcuni padri della chiesa del teatro antico, greco e romano, dalle loro omelie dialogiche, dai poemi dedicati agli eventi e personaggi biblici.²¹

Quel primitivo teatro basava sulla parola della Bibbia che veniva rappresentata, certo, con una certa licenza poetica, sui palcoscenici improvvisati, nella veste della narrazione poetica degli sconosciuti drammaturghi-poeti. La loro iniziativa pastorale di allora li ha spinti di rappresentare in azione teatrale la parola di Dio e così di avvicinarla agli spettatori di allora, di renderla più conosciuta.

La parola biblica assumeva una voce, i personaggi-protagonisti venivano incarnati dagli attori di allora; la geografia, l'architettura biblica, i luoghi storici e quelli immaginari come il cielo, l'inferno, grazie alla scenografia, prima primitiva, poi enormemente sviluppata, rimanevano nella mente, nella memoria, nella narrazione agli altri da parte degli spettatori, partecipanti delle feste, dei riti para-sacramentali.

¹⁹ Su questo tema, a proposito del cinema biblico, vedi Tadeusz LEWICKI, *Theatrical representation of the Bible: from courageous staging of the Word to the creation of popular interpretative schemes*, in Marek LIS (edited by), *Cinematic Transformations of the Gospel*. Opole, University of Opole – Faculty of Theology 2013, 7–26.

²⁰ Ricordiamo il tropo "Quem queritis", generalmente riconosciuto dagli storici come gli inizi del dramma/teatro medioevale. Cf. testi vari in *Dimensioni drammatiche della liturgia medioevale*. Atti del I Convegno di Studio. Viterbo, 31 maggio, 1–2 giugno 1976. Città di Castello, S. T. E. – Società Tipolitografica Editoriale per Bulzoni Editore 1977.

²¹ Malgrado, talvolta comune opinione della condanna del teatro da parte "della Chiesa", vogliamo sottolineare che quando solo alcuni Padri della Chiesa esprimono le loro opinioni critiche contro gli spettacoli immorali e blasfemi, gli altri adoperano le forme letterarie dramatizzate. Ricordiamo san Giovanni Crisostomo o sant'Efrema diacono, il poeta per eccellenza.

Il primo gruppo dei drammi rappresentano quelli dedicati all'evento più importante nella fede cristiana: alla Passione, Morte e Risurrezione di Gesù Cristo. Inizialmente, come già ricordato *Quem queritis*, legato alla liturgia (in questo caso, alla Veglia del Sabato Santo), si tratta delle forme assai semplici, illustrativi che, comunque, hanno avuto subito la loro impronta sull'immaginario del popolo cristiano.²² Il passo successivo compongono le laudi umbre, una vera azione para-liturgica, presente nella vita dei religiosi, ma altrettanto, con una incidenza notevole sullo stile della vita, nella vita religiosa dei fedeli aggregati in diversi movimenti legati soprattutto al francescanesimo (i Disciplinati, i Penitenzieri, le confraternite ecc.).²³ Forse l'apice della creatività si può identificare con il dramma della Passione, che narrava le vicende di Gesù di Nazareth dalla Domenica delle Palme e della Sua gloriosa entrata a Gerusalemme, alla Sua preghiera in Getsemani, la cattura, il processo al Sinedrio, dall'Erode, la storia di Pietro, il processo e verdetto di Pilato, infine la Via Crucis, la Morte e, in tanti casi, la Risurrezione trionfante.²⁴

Una particolare e tanto sviluppata forma narrativa è rappresentata dal teatro dei misteri²⁵: in esso prevalgono la lingua volgare, l'intento di raccontare la lunga storia dalle origini della creazione fino al giudizio universale. Il genere si sviluppa specialmente in Inghilterra (soprattutto centrale), in Francia, ma anche in Piemonte, in Valencia (I Misteri di Elche). Le rappresentazioni coinvolgevano tanti abitanti delle città medioevali e, essendo realizzate in diversi luoghi, costringevano, invitavano i partecipanti delle feste, il pubblico a camminare, a spostarsi per poter seguire la storia narrata/rappresentata.

Il dramma e teatro morale di rappresentare-narrare la vita umana nei momenti cruciali delle sue decisioni etico-morali possiede anche la sua antica forma medioevale in "morality play" (il Castello di Perseveranza)²⁶. Il valore narrativo di questo genere è molto significativo a causa del simbolismo dei protagonisti: nel caso Inglese – *The Mankind* (L'Umanità) che deve scegliere nel corso della

²² Vedi, per esempio, la presenza delle Tre Marie e dell'Angelo nell'architettura medioevale romanica in Spagna; la scena della crocifissione, con la Madre di Dio, san Giovanni Evangelista e le Marie (o almeno la Maria Maddalena) nelle chiese gotiche dell'Europa Centrale diventa dominante della trave dell'arcobaleno e sovrastante la navata centrale della chiesa.

²³ Cfr. *Le Laudi drammatiche umbre delle origini. Atti del V Convegno di Studio. Viterbo, 22-23-24-25 maggio 1980*. Viterbo, Union Printing 1981.

²⁴ La Passione nota di tutta Europa, anche come la sacra rappresentazione, vedi Cortona... Castiglion Fiorentino, almeno... poi le tradizioni in diversi Paesi d'Europa cristiana tra il tardo medioevo e il Rinascimento

²⁵ Il termine, in generale, abbraccia diverse forme teatrali. Qui lo usiamo primariamente riferendoci alla narrazione della storia biblica.

²⁶ Il Castello di Perseveranza è uno tra gli altri "morality plays" noti nella lingua inglese: *The Pride of Life, Mankind, Wisdom, e Everyman*. Cfr. <https://www.manuscriptsonline.org/> (14-08-2022).

vita di seguire il bene (l'angelo buono) o il male (l'angelo cattivo). Più tardi, nella drammaturgia del Siglo de Oro in Spagna i temi religiosi ritorneranno negli "autos sacramentales", e nei drammi di grandi poeti come Lope de Rueda, Lope de Vega o Pedro Calderón de la Barca²⁷.

Un altro grande tema delle rappresentazioni teatrali orientate pastoralmente nel passato è composto dai drammi agiografici di cui scopo era quello di rappresentare, narrare la vita dei santi. Come genere dominante ricordiamo la sacra rappresentazione (soprattutto dell'ambiente religioso-culturale della Firenze rinascimentale), rivolta a tanti santi popolari (dell'antichità cristiana, come Santa Apollonia, Santa Cecilia, Sant'Agata, ma anche dei santi più recenti come Santa Caterina da Siena, San Francesco d'Assisi).²⁸ Questo filone, pur nato nel XV secolo, sarà continuato fino al teatro dei collegi dei Gesuiti e di altre congregazioni dedicato all'educazione del Barocco, al teatrino dell'educazione del 19° secolo, come è stato nel caso delle "Lettture Drammatiche" pubblicate da don Giovanni Bosco, il santo torinese e dai Salesiani).²⁹

Due significativi esempi da lontano... in quanto la narrazione spettacolarizzata della fede, delle credenze religiose³⁰

La Lauda ad Assisi (o a Gubbio, Cortona, Spello ecc.) e il giorno festivo dell'anno in cui si prega, si canta la Lauda, si rappresenta e comunica

Possiamo immaginarci il Venerdì Santo, diciamo, del 1300; il giorno-memoria della Passione e della Morte del nostro Signore; i fratelli membri della confraternita (dei disciplinati, per esempio) si radunano nel loro Oratorio ed eseguono l'*officium* redatto da ... ecco, non si sa, o forse si presume chi è stato il redattore dei poemi³¹.

La preghiera cantata-recitata della Lauda è uno dei momenti più importanti di questo giorno santo, poi vi seguirà la processione, la penitenza pubblica, la

²⁷ Cfr. *Il teatro spagnolo del "Siglo de Oro"*, in Federico DOGLIO, *Teatro in Europa. Studi i documenti*. Vol. 2. Milano, Garzanti 1988, 385–554.

²⁸ Cfr. *Fortuna e metamorfosi della "sacra rappresentazione"*, in Federico DOGLIO, *Teatro in Europa. Studi i documenti*. Vol. 1. Milano, Garzanti 1982, 457–491.

²⁹ Cfr. Saverio STAGNOLI, *Don Bosco e il teatro educativo salesiano*. Milano, Estratto da "Eco degli Oratori" 1967–1968; questa è la ricerca storica, fondamentale per gli ulteriori studi.

³⁰ La seguente parte è frutto dei dialoghi con gli studenti della facoltà di scienze della comunicazione (corso Storia del teatro in diversi anni accademici), quando li invitavo – dopo la presentazione delle fonti – ad immaginarsi l'atmosfera e il processo comunicativo del momento festivo.

³¹ In questo caso ricordiamo l'autore del poema, preghiera-sequenza *Stabat Mater*, il poeta francescano, Jacopone da Todi, riconosciuto anche come autore di laude. Cfr. Enrico MENESTÒ, *La vita e l'opera di Jacopone da Todi. Atti del Convegno di studio (Todi, 3–7 dicembre 2007)*. Spoleto, Fondazione CISAM 2007.

celebrazione della Passione e della Morte del Signore.³² È il giorno dedicato al digiuno, alla penitenza, alla preghiera commemorativa.

Per individuare i luoghi e i tempi di questi eventi si dovrebbe studiare la topografia della città del 1300, con il duomo, con la chiesa conventuale, abbaziale, con l'edificio del Comune, con i campanili, le piazze e le strade, viuzze, altri luoghi di culto ...; il tempo è scansionato dal sorgere del sole, poi dal tocco delle campane, prima quelle delle chiese, più tardi dalla campana civica del Comune.

Chi sono i protagonisti dell'evento, chi sono gli attori per così dire? Prima di tutto sono i cittadini appartenenti alle confraternite sorte nel seno del movimento francescano (tra i primi ricordiamo i disciplinati), poi i membri delle comunità religiose che comunque partecipano alle processioni; infine sono le confraternite degli artigiani, le gilde, le accademie, che spesso si mescolano con le confraternite di pietà.

I partecipanti, in qualche modo passivi, ma allo stesso tempo attivi, sono gli abitanti delle città, i pellegrini arrivati nei luoghi di culto particolari, gli abitanti dei villaggi delle vallate d'Umbria.

La Lauda, secondo le fonti evangeliche, narra della passione di Gesù Cristo, in modo particolare del dolore di Maria, sua Madre, di altre donne presenti sotto la croce, del discepolo amato, Giovanni; la struttura è chiara, suddivisa in scene, con i ruoli ben definiti, il contenuto è percepibile, pur in versi scanditi dal ritmo del canto.

L'ascolto e la visione coinvolgevano gli abitanti, i pellegrini, i fedeli, ma anche i membri delle confraternite invitati dei loro priori ad esprimere la pietà in questo nuovo modo. Nasceva e si rafforzava l'immaginario religioso, grazie all'interpretazione della narrazione teatrale che veicolava la comunicazione dei contenuti della fede.³³

York e il cammino, peregrinare all'inseguimento delle Scene Bibliche nella forma dei Mystery Plays

L'altro esempio può offrirci il giorno festivo di Corpus Christi, la festa del 1470, il giovedì dopo l'ottava di Pentecoste. È una festa assai nuova e arrivata da lontano, dall'Europa. Essa commemora il miracolo eucaristico di Bolsena-Orvieto dell'anno 1263. Dopo circa vent'anni la festa è già popolare nella regione e il ricordo viene rappresentato in una forma drammatica di sacra rappresentazione,

³² Col tempo nasceranno: la Via Crucis, in alcuni luoghi la Processione di Gesù Morto e della Madonna Addolorata come le forme para-liturgiche della pietà popolare, gestite dalle confraternite, con i luoghi scelti, destinati alle stazioni, passaggi, momenti di preghiera comunitaria ecc., come le piazze, le chiese delle associazioni.

³³ Cfr. Mara NERBANO, *Il teatro della devozione: confraternite e spettacolo nell'Umbria medievale*. Perugia, Morlacchi Editore 2006.

intitolata *Il Miracolo di Bolsena*³⁴, seguita da una processione verso la cattedrale di Orvieto in costruzione. Nell'arco di un secolo la festa diventa la più popolare in tutta l'Europa, come la manifestazione cittadina del culto eucaristico da una parte, e dall'altra, della ricchezza della città tardo-medievale (o già rinascimentale).

Esaminiamo il caso della città inglese di York. Le strade e piazze della città diventano luoghi della rappresentazione dei misteri (*The Mystery of York*). Per facilitare lo spostamento dei macchinari, anche per rendere più visibili le scene, vengono impiegati i carri speciali (*wagon*), con le scenografie, l'interpretazione iconica degli eventi biblici rappresentati) e piazzati in diversi posti della città.

I protagonisti – attori sono il clero, i membri delle gilde degli artigiani e la popolazione appartenente alle associazioni religiose. La città intera diventa un grande palcoscenico per parecchie ore.

The Mystery Play come la *Biblia Pauperum* delle mura delle chiese medievali: la storia della salvezza, la storia della creazione, dell'umanità viene narrata sin dall'inizio: dalla creazione del mondo fino al giudizio universale, con l'attenzione particolare in alcuni momenti salienti della salvezza e soprattutto viene enfatizzata la passione e la risurrezione di Gesù di Nazareth.

La fortuna dei *Mysteries* è significativa, perché questa forma spettacolare di rappresentare la Bibbia verrà realizzata in tante città dell'Inghilterra, soprattutto là dove ci sono le stupende cattedrali normanni (York, Lincoln, Wakefield, Shrewsbury, Ely, Birmingham ecc.). Alcune di queste, in quanto rappresentazioni più note, diventeranno le mete dei pellegrinaggi.

L'intera storia della Bibbia è interpretata e contestualizzata. Nel caso di York, in 12 luoghi della città sono rappresentati ben 48 episodi della storia biblica. Negli interludi vengono introdotti gli elementi della vita quotidiana, nonché dei mestieri, perché, come è noto dal testo-copione del 1463 e 1477, ogni scena veniva preparata da un determinato gruppo sociale (mercanti, ufficiali, artigiani).³⁵

Riassumiamo gli elementi della narrazione del teatro religioso del passato, ci limitiamo a quello medioevale, che grazie alle interpretazioni degli spettatori di allora ha creato il comune, europeo, occidentale immaginario religioso diventato parte incancellabile della cultura e della pietà religiosa.

Il testo biblico è stato la materia testuale di origine che, nelle diverse, comunque evolutive forme poetiche (*tropos* e *antifona*), accompagnate dalla musica,

³⁴ Cfr. Myriam CHIABÒ – Federico DOGLIO (a cura di), *Ceti sociali ed ambienti urbani nel teatro religioso europeo del '300 e del '400. Convegno di studi. Viterbo, 30 maggio – 2 giugno 1985*. Viterbo, Union Printint Editrice 1986, in particolare: Rosalba SPINABELLI, *Due drammi del "Corpus Domini" Il Miracolo di Bolsena e The Play of the Sacrament*, 211–246 e Eugenio BATTISTI, *Le sacre rappresentazioni di Orvieto: commento sulla loro possibile visualizzazione*, 155–166.

³⁵ Cfr. Cfr. Dennis JERZ, *PSim: York Corpus Christi Pageant Simulator*, in <https://jerz.setonhill.edu/resources/PSim/> (14–08–2022).

dal canto, da coreografia ha assunto forme dialogiche tra i personaggi; una certa *licentia poetica* accompagna questo processo creativo, inizialmente degli autori ignoti, anonimi, che col tempo e grazie al loro talento e l'ulteriore *licentia poetica* ampliano i testi, introducono gli interludi con gli elementi della vita quotidiana. La lingua inizialmente è il latino per passare poi al vernacolo, ai primordi delle lingue neolatine.

Gli autori delle origini sono, primariamente, i monaci incaricati di liturgia, di musica. Conosciamo alcuni per nomi, come il benedettino Tituliano da St. Gallo, la canonichessa Roswitha di Gandersheim e già nominato, il frate francescano Iacopone da Todi. Nel caso di York e di altri *mysteries* l'anonimato domina, pur è nota l'evoluzione delle versioni testuali.

Gli attori sono i giovani monaci (e le monache), i membri delle confraternite, delle associazioni degli artigiani e mestieri della città; per questi ultimi, specialmente, è il loro modo di vivere la vita religiosa e di manifestarla, testimoniarla di fronte agli altri cittadini, nonché di esprimerla davanti a Dio stesso.

Lo spazio teatrale, performativo evolve, da quello attorno all'altare, del coro della chiesa, della navata centrale agli spazi fuori dell'edificio-chiesa, all'oratorio, al sagrato, alle strade e piazze della città intera. La scenografia, prima limitata agli spazi in chiesa, minima, evolve in forme faziosi delle piattaforme-palchetti, dei carri dedicati alla rappresentazione.

Il teatro educativo, etico-morale al servizio dell'educazione cristiana, cattolica

Nella storia della pastorale e specialmente rivolta alla gioventù che si serve del teatro, delle sue forme, del linguaggio per veicolare la comunicazione dei contenuti sia religiosi, cristiani, sia quelli civici, un ruolo notevole hanno avuto alcune congregazioni religiose sorte nel tardo Rinascimento, operanti nella Chiesa post-tridentina.³⁶ Al teatro dei collegi dei Gesuiti sono state dedicate oramai numerose ricerche. L'arte drammatica era praticata sia in classe (la retorica, la dizione), sia nella preparazione e messa in scena degli spettacoli.³⁷ Dunque, era orientata, da un lato, all'educazione, alla preparazione per la futura vita pubblica

³⁶ Queste congregazioni erano: gli Scolopi (Chierici regolari poveri della Madre di Dio delle scuole pie), i Teatini (Chierici regolari teatini), i Barnabiti (Chierici regolari di san Paolo). Il loro teatro assomigliava quello delle scuole dei Gesuiti.

³⁷ Cfr. Myriam CHIABÒ – Federico DOGLIO (a cura di), *I Gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa. XVIII Convegno Internazionale. Roma, 26–29 ottobre 1994, Anagni, 30 ottobre 1994*. Roma, Torre d'Orfeo Editrice 1995. Il volume offre rassegna bibliografica di Nigel GRIFFIN, *Jesuit Drama: A Guide to the Literature*, 465–496.

e, dall'altro, all'apprendimento, all'identificazione e alla sequela degli esempi virtuosi degli eroi cristiani.³⁸

L'altro importante esempio dell'impiego del teatro nell'educazione e nella pastorale, sia del popolo cristiano, sia della gioventù è legato alle iniziative delle congregazioni religiose del 19° seco., soprattutto della seconda metà quando esse fondano davvero una ricca rete delle scuole cattoliche. Accanto all'attività europea, queste congregazioni intraprendono il forte impegno educativo in diversi territori coloniali dominati da diversi stati d'Europa. Ricordiamo la nascita e l'evoluzione del "teatrino" salesiano voluto dal fondatore, don Giovanni Bosco, negli oratori e nelle scuole come lo strumento – sì – di intrattenimento, ma soprattutto di buona educazione cristiana e civica. Il modello originariamente piemontese viene presto esportato in diverse opere educative salesiane in tutta la penisola italiana, nei paesi europei e, con l'inizio delle missioni salesiane, in altre parti del mondo dove nascevano le nuove opere educative ed assistenziali. Nel 1884 è stata fondata dallo stesso Don Bosco, sotto la direzione di don Giovanni Battista Lemoyne, la felice e di lunga durata (fino agli anni 60° del 20° sec.) serie "Lecture Drammatiche"³⁹ che periodicamente pubblicava le opere drammatiche rappresentate non solo nelle case salesiane, ma adoperate da diversi istituti scolastici in Italia e in molti casi tradotte in lingue dei popoli dove lavoravano i salesiani.

I contenuti di questo "teatrino" si estendevano dalla storia sacra cristiana, alla ripresa delle forme drammatiche del passato (le passioni, il teatro agiografico), al dramma etico-morale dell'impegno sociale e civico e alla commedia e il teatro del giallo. La preparazione impegnava assai numerosi gruppi dei giovani offrendoli la preparazione culturale e i modelli etico-morali di vita. Le rappresentazioni venivano offerte al pubblico giovanile delle scuole, ma soprattutto alla popolazione delle città, dei quartieri e delle località dove pastoralmente i salesiani e gli altri istituti religiosi lavoravano.⁴⁰

³⁸ Il teatro al servizio dell'educazione cristiana e alla pastorale è stato anche adoperato dalle chiese cristiane. Da ricorda Giovanni Amos Komenski e i Fratelli, o la tradizione delle scuole di Silesia delle chiese luterane.

³⁹ Sono state numerose iniziative editoriali legate a questa serie, come la serie del teatro maschile, del teatro femminile, poi, la serie nuova nel ventennio dopo la 1° guerra mondiale e il teatro dei giovani dopo la 2° guerra mondiale. Cfr. Marco BONGIOANNI, *Giochiamo al teatro. La proposta teatrale di don Bosco. Dalla creatività spontanea alla teatralità testuale*. Torino, LDC 1977; Tadeusz LEWICKI, *Il volto e la missione del teatro educativo salesiano*, in: ALDO GIRAUDDO, GRAZIA LOPARCO, JOSÉ MANUEL PRELLEZO, GIORGIO ROSSI (a cura di), *Sviluppo di carisma di Don Bosco fino alla metà del secolo XX*. Atti del Congresso Internazionale di Storia Salesiana (Nel Bicentenario della nascita di Don Bosco – Roma, 19–23 novembre 2014). Comunicazioni. Roma, LAS 2016, 259–277.

⁴⁰ Specialmente l'oratorio e le associazioni dei laici (gli ex-allievi e i cooperatori salesiani) diventavano i luoghi – centri di cultura cristiana.

Il teatro religioso, o al servizio della pastorale ed educazione degli ultimi decenni

Da alcuni decenni, specialmente nella seconda metà del 20° sec. ed oggi osserviamo un certo risveglio, da una parte dell'associazionismo popolare e della coltivazione delle forme para-teatrali, rappresentative e dall'altra, proprio nel seno del teatro, della ricerca del 'sacro', inteso nel senso non-confessionale, lato e rivolto alle origini del teatro stesso riconosciute nelle forme rituali e mitologiche.

La prima ondata, coinvolgendo tanti reduci delle antiche compagnie, confraternite di stampo religioso e tanti giovani, in modo spesso ben organizzato coinvolge il teatro e il suo linguaggio in diverse sue manifestazioni. Osservata, in molti casi, la mancata assistenza pastorale (da parte del sacerdote locale, p. es.), indica in questo campo un territorio di lavoro pastorale che sfida. Comunque, già la coltivazione delle tradizioni religiose nelle forme teatrali, spettacolari è una forma dell'auto-azione pastorale da parte della comunità laicale.

La ricerca del 'sacro', attraverso quasi tutto il 20° sec., nel teatro professionale, artistico per eccellenza ha aiutato in molti casi la riscoperta del dramma religioso del passato e ha influenzato la ricerca da parte di diversi gruppi teatrali di esprimersi in un teatro che entra nella vasta definizione del "teatro religioso". In questo caso, laddove le attività teatrali sono nate e/o connesse ad un programma più vasto della pastorale (giovanile) sono nati i veri fenomeni.

Infine, nel seno del teatro educativo, orientato all'aiuto, arricchimento della metodologia dell'insegnamento/apprendimento, il linguaggio teatrale e il dramma sono entrati come significativi strumenti di lavoro sia dell'insegnante (catechista, animatore, leader ecc.), sia dei partecipanti istituzionali (studenti), sia dei giovani appartenenti ai movimenti, associazioni, gruppi di animazione culturale.

Problemi di definizione

Il teatro legato alla pastorale può essere chiamato con vari termini: teatro religioso, teatro sacrale o sacro, teatro santo (holy theater), teatro cerimoniale (liturgico, culturale), teatro rituale, teatro cristiano (the Christian Theater, das christliche Theater), teatro metafisico, teatro del mistero. Emerge questa ricchezza (o confusione) dalle difficoltà che affrontano gli studiosi per definire, storicamente e oggi, il legame tra il teatro e la religione. Non è qui il luogo per un'approfondita analisi e presentazione delle posizioni, comunque, indichiamole, in breve.

La prima premessa: è lecito di definire "religiose" le opere drammatiche con dei contenuti chiaramente religiosi, ma allo stesso tempo non possono essere private di questo aggettivo i drammi che contengono, sono visti come l'espressione religiosa degli autori. Vorrei ricordare una discussione, oramai storica, degli

studiosi polacchi di teatrologia nel 1958, pubblicata sulle pagine del mensile della storia, cultura e ricerca teatrale "Dialog".⁴¹

La seconda premessa: una netta divisione tra il "religioso-confessionale" e "laico" contestava, tra gli altri, il teatrologo polacco, Konstanty Puzyna, sottolineando che entrambe le direzioni tendono verso un fondamentalismo determinante la ricerca e l'espressione artistica. In un'opera teatrale spesso i cosiddetti elementi laici possono essere visti/percepiti come le espressioni religiose (p. es. nel dramma di Thornton Wilder, "Our town" (Piccola città), o nei drammi degli espressionisti tedeschi, ispirati al misticismo di Svedenborg e definiti come i frutti di una 'mistica selvaggia').

Il 'dramma religioso', sosteneva un altro teatrologo, prof. Jan Błoński, non può essere limitato solo al dramma/teatro dei credenti, o addirittura solo dei cattolici. Diceva "Non si può – nell'arte – separare la religione dalla filosofia, da qualsiasi ideologia. Le interpretazioni religiose devono apparire là, dove esiste la 'consapevolezza metafisica'". Così possiamo parlare di una definizione del dramma religioso in senso largo, dove le tracce della religione o della religiosità possono essere cercate e trovate come delle caratteristiche del comportamento umano.

La terza premessa: nella stessa discussione i due studiosi dell'area cattolica, la prof.ssa Irena Sławińska e il giornalista-critico Jerzy Turowicz hanno proposto le loro distinzioni approvate nella discussione dagli altri e che ci sembrano di aiuto nel nostro ragionamento.

La teatrologa Irena Sławińska proponeva i due modi di intendere il dramma religioso:

1. il primo, dove la problematica è risolta in modo, che ammette una realtà soprannaturale, la sua esistenza e/o il suo intervento;
2. il secondo, dove il problema principale dell'opera drammatica è il mistero, l'esperienza mistica umana.

Nel suo pensiero seguiva quello del filosofo Gabriel Marcel, che distingueva il problema dal mistero; Marcel sottolineava la caratteristica principale del dramma religioso è quella quando abbiamo qualcosa a che fare con un mistero, che sta nel centro e che costruisce il dramma.

Il capo-redattore del settimanale cattolico "Tygodnik Powszechny", Turowicz proponeva di distinguere i tre capitoli nella storia del dramma religioso: 1. i drammi di tipo 'misteri', di carattere simbolico-allegorico, come i misteri medievali o le elaborazioni/adattamenti contemporanei;

2. i drammi con i temi contemporanei o storici, ma con una chiara problematica religiosa, come "L'assassinio nella cattedrale" di Thomas S. Eliot o i drammi di Paul Claudel;

⁴¹ *Rozmowy o dramacie: Dramat Religijny XX Wieku* (Dialoghi sul dramma: Dramma religioso del XX° secolo), in "Dialog" 3(1958) 95–105.

3. il teatro (drammi) scritto dalle posizioni che alla loro base hanno il modo religioso di vedere il mondo (die Weltanschauung), come i drammi nel largo senso religioso, con lo sfondo metafisico.

Gli Autori protestanti, che nel corso del nostro secolo hanno sviluppato in un modo significativo l'uso del teatro e la sua teorizzazione, sottolineano che il dramma religioso si distingue per la sua qualità, intendendo sia il contenuto che il modo di presentarlo. Herbert Sennett cita l'opinione di un altro studioso statunitense, Harold Ehrensperger: "Religious drama is not a kind of drama, it is a quality of drama. Religious drama presupposes a standard of work that is religiously oriented."⁴² Lo stesso autore sottolinea la differenza negli scopi tra il dramma/teatro religioso e quello fatto altrove:

"La differenza tra un dramma prodotto per un ministero ecclesiastico e un dramma prodotto altrove sta nel contenuto del dramma e in altri fattori come il linguaggio, la trama e la musica. Per il resto, i loro obiettivi sono fondamentalmente gli stessi. Il dramma della Chiesa, come già detto, cerca di toccare l'anima e lo spirito di una persona per farla sentire più vicina a Dio. I drammi prodotti altrove hanno normalmente uno scopo e un contenuto completamente diversi."⁴³

Sennett, nella sua prassi di un ministro che lavorava con il teatro, sottolineava la somiglianza tra il dramma/teatro e la liturgia, ma allo stesso tempo metteva in risalto la indiscutibile distinzione tra l'uno e l'altro. La liturgia non è uguale a uno spettacolo che viene visto dal determinato pubblico.⁴⁴ Nella liturgia, simile come nello spettacolo, vi sono due componenti fondamentali, cioè gli "attori" (I protagonisti) e il pubblico. L'"attore" principale nella liturgia recita solo davanti al pubblico, ma soprattutto davanti a Gesù Cristo. Il "pubblico" nell'assemblea liturgica segue l'esempio del liturgo, spesso ripetendo le sue azioni o entrando in dialogo con lui. Sennett osservava che il protagonista della liturgia deve essere ben preparato, perché quello che conta in ogni forma dello spettacolo è la qualità della recitazione.

Due autori Inglesi, Sylvia Read e William Fry, sottolineavano invece i pregiudizi che le Chiese hanno mostrato verso il teatro attraverso i secoli e che questi atteggiamenti fortemente hanno limitato il rapporto tra la religione e il teatro e spesso lo limitano nelle esperienze d'oggi.⁴⁵ Il dramma non può aiutare immediatamente, ma perché si attua agli occhi dello spettatore, dunque lo coinvolge nelle sue situazioni, che dalla loro parte assomigliano tanto la vita quotidiana delle nostre case, delle nostre famiglie. Non c'è scampo dalle domande che il

⁴² Herbert SENNETT, *Religion and Dramatics: The Relationship Between Christianity and the Theater Arts*. Lanham-New York-London, University Press of America 1994, 2.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ibidem, 8.

⁴⁵ Cfr. Sylvia READ Sylvia, William FRY, *Christian Theatre: A Handbook for Church Groups*. London, Eyre & Spottiswoode LTD 1986, 5-6.

dramma ci pone, ci presenta. Lo spettatore è coinvolto emotivamente. Questo coinvolgimento quasi totale – secondo Read e Fry – ha provocato e suscita ancora oggi la perplessità davanti al teatro nella chiesa. È interessante notare che il teatro, grazie a questa forza coinvolgente, è stato e viene visto non utile anche negli altri ambienti, come p. es. la scuola basata sull'esecuzione dei programmi, la società sottoposta alle varie forme di dittatura, gli ambienti (sociali) strutturati gerarchicamente.

Per il teatro nella pastorale (giovanile)

Proponiamo una serie di “suggerimenti”; alcuni sono ben consolidati nella prassi teatrale, nel teatro/dramma educativo, nelle metodologie e proposte didattiche.

Vogliamo dire, per primo, che il minimo (o il massimo) con il teatro nelle attività pastorali è sempre possibile; non importano tanto né tempi, né luoghi, ma soprattutto la voglia, la curiosità delle persone (dei pastori, degli animatori, dei catechisti ecc.) di sperimentare insieme (!sic) con i giovani, i ragazzi (e con gli adulti, perché no? Quel strano coinvolgimento che il linguaggio teatrale ci propone, di mettersi nei panni, nel ruolo di un altro, in una situazione da ricreare, fittizia, “come ci fosse” invita a mettersi in dialogo con i personaggi, nelle situazioni protette perché “in ruolo” con gli altri partecipanti.

Non ci vuole una grande preparazione, ma un minimo di gioco teatrale, corporeo, vocale, spaziale per stabilire l'ambiente, l'atteggiamento nel ruolo che è diverso dal quotidiano dei partecipanti. Insomma, tutte le conquiste del teatro di ricerca possono essere di aiuto, ma non dovrebbero trascurare l'obiettivo primario: la miglior conoscenza delle condizioni umane nella vita religiosa, e/o della Parola di Dio, l'esempio di vita di qualche eroe-santo cristiano ecc.

Per il teatro e la Bibbia vi esistono le forme diverse, dalle più semplici, alle evolute, di bibliodramma, di “dramaplay”⁴⁶.

Le occasioni possono essere tante: la normale lezione, l'incontro “del catechismo”, una parte del ritiro in occasione della preparazione agli sacramenti, all'inizio dei “tempi forti” di Avvento o Quaresima; le diverse feste patronali, liturgiche ecc. Persino la preparazione alla messa domenicale, alle letture o alla loro “esecuzione” spettacolarizzata in pubblico.

Le poetiche, le forme del teatro/dramma nella pastorale (giovanile), nell'educazione religiosa hanno le loro espressioni artistiche, è vero, ma la loro vera forza è la consapevole, coinvolgente partecipazione alla conoscenza e alla testimonianza della propria fede personale.

⁴⁶ Cfr. vedi diverse pubblicazioni in Italiano; anche, p. es., *Christian Drama Scripts*, in <http://www.christian-drama.org/>, *Drama Share*, in <http://www.dramashare.org/>.

Bibliografia

References

- Alonge R., Bonino G. D. (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Vol. 3: Avanguardie e utopie del teatro: il Novecento*. Torino: Einaudi, 2001.
- Bongioanni M., *Giochiamo al teatro: la proposta teatrale di don Bosco*. Torino: LDC, 1977.
- Brockett O., *Storia del teatro: dal dramma sacro dell'antico Egitto agli esperimenti degli anni ottanta*. Venezia: Marsilio, 1988.
- Carlson M., *Performance: a critical introduction*. London: Routledge, 1994.
- Chiabò M.; Doglio F. (a cura di), *I Gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*. Roma; Anagni: Torre d'Orfeo, 1995.
- Dimensioni drammatiche della liturgia medioevale*. Atti del I Convegno di Studio, Viterbo, 31 maggio–2 giugno 1976. Città di Castello: S.T.E. – Società Tipolitografica Editoriale per Bulzoni Editore, 1977.
- Doglio F., *Teatro in Europa. Vol. 2–3*. Milano: Garzanti, 1989.
- Esslin M., *The field of drama: how the signs of drama create meaning on stage and screen*. London: Methuen Drama, 1987.
- Greimas A., Courtès J., *Semiotica: dizionario ragionato della teoria del linguaggio*. A cura di Paolo Fabbri. Firenze: La Casa Usher, 1986.
- Griffin N., Jesuit drama: a guide to the literature. In: Chiabò M.; Doglio F. (a cura di), *I Gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*. Roma; Anagni: Torre d'Orfeo, 1995, s. 465–496.
- Hausbrandt A., *Elementy wiedzy o teatrze*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1990.
- Kowzan T., *Littérature et spectacle*. The Hague; Paris: Mouton, 1975.
- Kowzan T., *Sémiologie du théâtre*. Paris: Nathan Université, 1992.
- Kubikowski T., *Siedem bytów teatralnych: o fenomenologii sztuki scenicznej*. Warszawa: Wydawnictwo Krag, 1994.
- Lewicki T., Il volto e la missione del teatro educativo salesiano. In: Giraudo A., Loparco G., Prellezo J. M., Rossi G. (a cura di). *Sviluppo di carisma di Don Bosco...*. Roma: LAS, 2016, s. 259–277.
- Lewicki T., Theatrical representation of the Bible: from courageous staging of the Word to the creation of popular interpretative schemes. In: Lis, M. (ed.). *Cinematic transformations of the Gospel*. Opole: University of Opole – Faculty of Theology, 2013, s. 7–26.
- Menestò E., *La vita e l'opera di Iacopone da Todi*. Spoleto: Fondazione CISAM, 2007.
- Nerbano M., *Il teatro della devozione: confraternite e spettacolo nell'Umbria medievale*. Perugia: Morlacchi Editore, 2006.
- Pavis P., *Dizionario del teatro*. Edizione italiana a cura di Paolo Bosisio. Bologna: Zanichelli, 1998.
- Read S., Fry W., *Christian theatre: a handbook for church groups*. London: Eyre & Spottiswoode, 1986.
- Rozmowy o dramacie: Dramat religijny XX wieku*. „Dialog”, 1958, nr 3, s. 95–105.
- Schechner R., *La teoria della performance*. Roma: Bulzoni, 1984.
- Schechner R., *Performance studies: an introduction*. London: Routledge, 2022.
- Schechner R., *Performance theory*. Revised and expanded edition. London: Routledge, 1990.
- Sennett H., *Religion and dramatics: the relationship between Christianity and the theater arts*. Lanham; New York; London: University Press of America, 1994.
- Stagnoli S., *Don Bosco e il teatro educativo salesiano*. Milano: Eco degli Oratori, 1967–1968.
- Turner V., *Dal rito al teatro*. Bologna: Il Mulino, 1986.
- Wickham G., *Storia del teatro*. Bologna: Il Mulino, 1988.