

Centro Studi Edith Stein

PER UNA STORIA DEL TEATRO DEL SENSO RELIGIOSO E DEL CRISTIANESIMO

Presentazione di vari autori e di varie opere drammaturgiche religiose e
cristiane dall'Antichità ad oggi

Edizione provvisoria con parti in elaborazione



Sommario

Centro Studi Edith Stein	1
IL TEATRO DEL SENSO RELIGIOSO E DEL CRISTIANESIMO	1
Breve storia di vari autori e di varie opere drammaturgiche religiose e cristiane	1
Capitolo 1 IL TEATRO RELIGIOSO E CRISTIANO NELL'EPOCA ANTICA E PATRISTICA.....	8
SOFOCLE	9
"Edipo Re" (e "Edipo a Colono").....	9
"Antigone"	10
GREGORIO NAZIANZENO: "La passione di Cristo"	12
La tragedia greca e il teatro cristiano	12
I passaggi cruciali del testo	13
AGOSTINO: "Le confessioni"	16
Una riflessione drammatica paradigmatica.....	16
Sviluppo e personaggi del dramma	17
I due interlocutori fondamentali: l'io e il Mistero	18
Il groviglio dell'io	18
La madre Monica	21
Ambrogio.....	22
Alipio e Nebridio.....	22
La compagna.....	23
La filosofia platonica e la scoperta di Dio.....	23
Simpliciano e Vittorino	24
La testimonianza di Ponticiano	26
La conversione.....	26
Il frutto di una nuova umanità e compagnia.....	27
Il battesimo	28
L'estasi di Ostia.....	28
La morte di Monica	29
Conclusione: il teatro dopo Agostino.....	30
Capitolo 2 L'EMERGERE DELLA LITURGIA COME TEATRO REALE.....	31
Dal crollo dell'Impero Romano al sorgere di una nuova civiltà	31
La liturgia come teatro reale nell'epoca paleocristiana.....	31
La vita come liturgia totale nella Milano ambrosiana	32
La nuova spazialità liturgica.....	33
I protagonisti reali: Cristo e gli uomini	34
Incontro reale.....	34
Azione reale	36
Dialogo reale.....	38
Conclusione	41
Rappresentazione e consacrazione eucaristica	41
Il dramma domenicale: liturgia della Parola e dell'Eucarestia.....	43
L'esaltazione della parola	45
La memorizzazione del gesto e della parola.....	46
Ideale monastico-parrocchiale e teatralità	46
Romanico e Gotico: la drammaticità delle Cattedrali	49
La cattedrale come prodigio semantico.....	50
Il Romanico	51
Il Gotico	53
La teatralità liturgica delle chiese orientali	54
Il Tabernacolo come <i>focus</i> drammatico.....	56
I coreuti reali: il canto liturgico corale e popolare.....	57

L'arte figurativa al servizio della teatralità liturgica.....	61
L'arte cristiana delle origini e nell'epoca costantiniana	62
L'arte bizantina e il caso di Ravenna.....	63
L'arte occidentale tra VI e X secolo	64
La pittura e la scultura romanica.....	65
Due casi emblematici: Venezia e Monreale.....	66
La pittura e la scultura gotica.....	68
Il lato medievale del Quattrocento.....	73
I Santi: colpi di scena nel dramma storico.....	73
Estraneazione e immedesimazione teatrale.....	73
La <i>suspense</i> nel teatro liturgico	74
Capitolo 3 LA DRAMMATURGIA EXTRALITURGICA MEDIEVALE	76
I POEMI CAVALLERESCHI.....	78
HROTSVITHA di Gandersheim	79
LA SACRA RAPPRESENTAZIONE MEDIEVALE	80
Il dramma pasquale.....	80
Il genere dei 'Miracoli'	80
Il presepe di S.Francesco.....	81
Il genere dei 'Misteri' con le 'Passioni'	82
I grandi cicli inglesi del Corpus Domini.....	82
Le sacre rappresentazioni nei territori tedeschi	83
La fine delle sacre rappresentazioni	83
Una valutazione globale	83
LE LAUDI MEDIEVALI.....	85
Tra canto e rappresentazione musicale	85
Jacopone da Todi.....	85
"La Divina Commedia" di DANTE ALIGHIERI:	86
• Il centro e lo scopo dell'esistenza.....	86
• L'inferno come rifiuto della vita.....	86
• Il Purgatorio come purificazione della vita	86
• Il Paradiso come pienezza della vita	86
LE DRAMMATIZZAZIONI MORALI MEDIEVALI E RINASCIMENTALI	87
Capitolo 4 LA CHIESA DI FRONTE ALLA MODERNITA'.....	89
Un passaggio radicale.....	89
Una vita resistente	90
La modernità	91
La Chiesa di fronte alla modernità del XVII e XVIII secolo	93
L'Ottocento: la grande inquietudine	96
La Chiesa nell'Ottocento.....	97
La drammaturgia moderna	102
1. "Voglio dispor di me come a me piace": Tasso e il teatro rinascimentale.....	102
2. Rinascimento e adulterio: la "Mandragola" di Macchiavelli	102
3. Il Teatro Elisabettiano: l'opposizione tra naturalismo e morale	103
4. La commedia dell'arte	103
5. Molière: il cristianesimo come avversario.....	104
6. Il melodramma.....	105
7. Alfieri e lo spirito tragico.....	105
8. Il teatro illuministico.....	105
9. Il Romanticismo	106
10. il "Faust" di Goethe e lo spirito della modernità	107
11. L'inquietudine ottocentesca.....	110
12. Il naturalismo francese e il verismo italiano.....	111
13. Ottocento e teatro lirico	111
14. Il teatro letterario russo.....	112

Conclusioni.....	112
Capitolo 5 LA TEATRALITA' LITURGICA NELL'EPOCA MODERNA.....	113
Uno sguardo sintetico.....	113
La grande produzione musicale liturgica.....	113
L'architettura religiosa rinascimentale e barocca.....	113
L'arte pittorica religiosa: la drammaticità di Caravaggio.....	114
Uno squilibrio paradossale	114
La drammaturgia cristiana moderna: il problema del rapporto fede e vita	114
La luce ininterrotta dei santi	115
L'Oratorio e la Messa con la nuova musica	115
La nascita dell'Oratorio.....	115
L'espressione estetica di una potenza oggettiva.....	116
La giusta proporzione.....	118
Le migliori realizzazioni	119
Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594).....	119
Tomas Luis de Victoria (1548-1611).....	119
Claudio Monteverdi (1567-1643)	120
Gregorio Allegri (1582-1652).....	121
Marc-Antoine Charpentier (1643 o 1636-1704).....	121
Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736).....	121
Johann Sebastian Bach (1685-1750)	121
Georg Friedrich Händel (1685-1759).....	122
Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)	123
Joseph Haydn (1732-1809).....	123
Ludwig van Beethoven (1770-1827).....	124
Franz Schubert (1797-1828).....	126
Charles Gounod (1818-1893)	126
Anton Bruckner (1824-1896).....	127
Johannes Brahms (1833-1897).....	127
Giuseppe Verdi (1813-1901)	129
Antonín Dvořák (1841-1904).....	130
Sergej Rachmaninov (1873-1943).....	130
L'arte cristiana rinascimentale e moderna	131
La tensione nell'arte pittorica.....	131
Il lato moderno del Quattrocento	132
Raffaello (1483-1520).....	132
Michelangelo (1475-1564).....	132
Caravaggio (1571-1610)	132
Il Seicento.....	132
Il Settecento	132
L'Ottocento.....	132
L'architettura cristiana	132
Il Rinascimento.....	132
Il Barocco	132
Il Classicismo	132
Il Neogotico	133
I Sacri Monti come rappresentazione.....	133
Sacro Monte o Nuova Gerusalemme di Varallo Sesia	134
Sacro Monte di San Vivaldo in Valdelsa (Diocesi di Volterra).....	135
Sacro Monte di Santa Maria Assunta di Serralunga di Crea.....	136
Sacro Monte del Rosario di Varese	136
Sacro Monte di San Francesco d'Orta a San Giulio.....	136
Sacro Monte della Beata Vergine di Oropa.....	136
Sacro Monte della Beata Vergine del Soccorso di Ossuccio	136
Sacro Monte della S.S. Trinità di Ghiffa	137
Sacro Monte Calvario di Domodossola.....	137
Sacro Monte di Belmonte a Valperga Canavese	137
Un'esperienza teatrale di popolo.....	137

Capitolo 6 LA DRAMMATURGIA RELIGIOSA O CRISTIANA MODERNA	138
William SHAKESPEARE	139
"Amleto"	139
"Romeo e Giulietta"	141
"Re Lear"	143
"Enrico V"	144
IL TEATRO GESUITICO.....	148
La grande opera dei Collegi.....	148
Il teatro come strumento educativo.....	148
La necessità di fare un'esperienza	149
L'unico scopo e i molteplici strumenti.....	149
Jakob Bidermann e il "Cenodoxus"	150
Una strada da riprendere.....	150
GLI AUTOS SACRAMENTALES DI CALDERON DE LA BARCA (1600 - 1681) E JOSE' DE ANCHIETA ...	152
Quattro secoli di teatro eucaristico	152
Calderon de la Barca: il mistero della vita e dell'Eucarestia.....	153
Josè de Anchieta: gli autos sacramentales in Brasile	159
LA RELIGIOSITA' CRISTIANA IN CORNEILLE, RACINE E KLOPSTOCK	161
Pierre Corneille (1606-1684)	161
Jean Racine (1639-1699).....	161
Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803)	161
"I promessi sposi" di Alessandro MANZONI	162
L'emergere della vera drammaticità.....	162
Tre episodi di massima drammaticità.....	163
1. La vertigine del perdono: il guscio si spezza e si apre la libertà	163
2. La voce di Dio che interpella l'uomo	165
3. La preghiera come mendicanza e la sorprendente risposta	167
Un nuovo inizio	173
Adam MICKIEWICZ	175
La profezia.....	175
"Dziady"	175
"Pan Tadeusz"	175
Fyodor M. DOSTOEVSKIJ	176
La sfida della fede all'uomo reale	176
"Memorie dal sottosuolo" (1864).....	176
"Delitto e castigo" (1866)	176
"L'idiota" (1869).....	176
"II demoni" (1871).....	176
"I fratelli Karamazov" (1878-1880).....	176
Henrik IBSEN.....	177
La caduta delle maschere.....	177
"Brand"	177
IL RUOLO DRAMMATURGICO DELLE VITE DEI SANTI	179
Capitolo 7 IL TEATRO RELIGIOSO E CRISTIANO NEL NOVECENTO	180
Charles PEGUY	181
Convertiti profetici	181
"Il mistero della carità di Giovanna d'Arco"	181
"Il portico del mistero della seconda virtù"	183
"Il mistero dei santi innocenti"	184
Gilbert Keith CHESTERTON	187
The Wild Knight (1900) 15 p. <i>First reading.</i>	187
Magic (1913) 47 p. <i>First reading.</i>	187
The Temptation of St. Anthony (1925) 9 p. <i>First reading.</i>	187
The Surprise (1932) 45 p. <i>First reading.</i>	188

Luigi PIRANDELLO	189
"Sei personaggi in cerca di autore"	189
"Enrico IV"	191
Oscar V. MILOSZ	195
"Miguel Manara"	195
Paul CLAUDEL	198
"L'annuncio a Maria"	198
"La città"	200
Thomas Stearns ELIOT	202
La "pars costruens"	202
"Cori da 'La Rocca'"	202
"Assassinio nella cattedrale"	205
Gertrud VON LE FORT – Georges BERNANOS	209
"L'ultima al patibolo" ("Dialoghi delle Carmelitane")	209
Diego FABBRI	211
"Processo a Gesù"	211
Albert CAMUS	214
"Caligola"	214
Gilbert CHESBRON	216
"E' mezzanotte dottor Schweitzer"	216
Graham GREEN	218
"Il potere e la gloria"	218
"Il capanno degli attrezzi"	218
Per il cinema	218
Giovanni TESTORI	219
"Conversazione con la morte"	219
"Interrogatorio a Maria"	222
"Factum est"	228
IL FENOMENO POLACCO	233
Il Teatro Rapsodico o della Parola di Mieczysław Kotlarczyk	233
"La bottega dell'orefice" di Andrzej Jawien (K.Wojtyła)	234
Il Teatro dell'attore solitario di Danuta Michalowska	237
Capitolo 8 PROSPETTIVE	238
LE RAPPRESENTAZIONI MONDIALI	239
Nuove e sorprendenti dimensioni	239
Alcuni esempi	239
TEATRO E LETTERATURA: LE TRASPOSIZIONI TEATRALI DEI GRANDI TESTI	240
I "Dialoghi" di Platone	240
Classici e verità	240
Le "Confessioni" di S.Agostino	241
Le "quaestiones disputatae" di S.Tommaso D'Aquino	241
La "Divina Commedia" di Dante Alighieri	242
I "Canti" di Leopardi	242
"Don Chisciotte della Mancia" di Miguel de Cervantes Saavedra	242
"I promessi sposi" di Alessandro Manzoni	243
Pagine scelte da Antonio Rosmini	243
Pagine scelte da John Henry Newman	244
I romanzi di Fëdor Michajlovič Dostoevskij	244
Pagine scelte da Vladimir Sergeevič Solov'ëv	245
"Padrone del mondo" di Robert Benson	245
Pagine scelte da Edith Stein	246
Pagine scelte da Cesare Pavese	246
Poesie di Clemente Rebora	247

“Arcipelago Gulag” di Aleksandr Isaevič Solženicyn.....	248
Dialoghi con	249
Conclusione.....	249
TEATRO E BIBBIA: LE TRASPOSIZIONI TEATRALI DEI LIBRI VETERO E NEO TESTAMENTARI.....	250
Il Vangelo di S.Giovanni	250
I Vangeli sinottici.....	253
Le lettere di S.Paolo.....	253
Atti degli Apostoli.....	254
I libri anticotestamentari.....	254
L'ANNO LITURGICO COME TEATRO TOTALE	255
UNA POSSIBILITA' PRATICA	258

Foto di copertina:

Anfiteatro della Passione di Sordevolo 2015 - Di Cla30 - Opera propria, CC BY-SA 4.0,
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=72458766>

Capitolo 1

IL TEATRO RELIGIOSO E CRISTIANO NELL'EPOCA ANTICA E PATRISTICA

Non è un caso che il teatro sia nato in Grecia, cioè nella stessa civiltà in cui è nata la filosofia: dunque c'è un nesso importante tra le due discipline, ed è la ricerca di ciò che è ultimo e decisivo. La filosofia come scienza di questa verità, il teatro come sua rappresentazione sensibile.

Perciò il teatro non è nato come 'evasione', ma come tentativo di raffigurare la questione decisiva della vita, cioè il rapporto con il Mistero divino.

Il teatro cristiano si caratterizza in questa prospettiva per tre linee fondamentali:

1. intervento reale del divino (liturgia)
2. comprensione profonda del divino (cultura cristiana)
3. valorizzazione di qualsiasi frammento di verità precedente.

Cerchiamo dunque di osservare come tutto questo si è evidenziato nel percorso culturale dell'antichità, tenendo presenti due osservazioni interessanti di due grandi studiosi contemporanei:

- Silvio D'Amico: il teatro è «la comunione d'un pubblico con uno spettacolo vivente».
- Mircea Eliade: "Recitando i miti uno ricostituisce quel tempo favoloso e perciò in qualche modo diviene 'contemporaneo' con gli eventi descritti, uno è in presenza degli dei e degli eroi"¹.

¹ MIRCEA ELIADE, *Myths, Rites, Symbols: A Mircea Eliade Reader*, New York, Harper and Row, Inc., 1976, pp. 1, 3; cit. in PAUL KURITZ, *The making of theatre history*, editore Paul Kuritz, 1988, p. 3; trad. nostra.

SOFOCLE

“Edipo Re” (e “Edipo a Colono”)

Tutte le tragedie greche sono portatrici di una riflessione drammatica sul problema dell'inevitabilità della morte. In questa loro profonda serietà sfidano il nichilismo gaio dell'uomo moderno. Nello stesso tempo esse mostrano, per contrasto, quanto sia stata grande la rivoluzione culturale cristiana, che ha cambiato radicalmente il pessimismo e la rassegnazione dei greci in una visione esistenziale piena di speranza e di fiducia: il destino umano non è più l'oscurità, ma la gloria di Dio a cui tutti possono partecipare se la accolgono in questa vita. Le tragedie greche in tal modo possono aiutare a comprendere sia la gravità del problema umano, che la novità della salvezza cristiana.

Tra esse spiccano due vette, entrambe di Sofocle, vale a dire *Edipo Re* e *Antigone*, appartenenti entrambe al cosiddetto ciclo tebano. La prima è la più famosa e convincente rappresentazione del problema dell'inevitabilità del destino e dell'insuperabilità umana del problema del male. Edipo lotta disperatamente contro una profezia avversa e finisce col porre in atto lui stesso inconsapevolmente le situazioni e le condizioni perché essa si attui. La tesi di fondo è chiarissima: l'uomo con le sue forze non può salvare se stesso; anzi, se tenta di farlo, sprofonda sempre più nel suo nulla.

Per rendere consapevole Edipo del suo male, che né lui né nessun altro riesce a conoscere e che sta causando una maledizione terribile su tutta la città di Tebe, Sofocle fa intervenire la figura profetica del cieco Tiresia:

Corifeo: “[...] l'indovino, colui che, ispirato dal dio, unico tra gli uomini possiede la verità”.²

Essendo cieco fisicamente, non deve a sé la sua conoscenza della verità, ma agli Dei: per questo egli, non vedente, può vedere veramente, mentre gli altri, vedenti, non possono vedere, perché confidano solo in se stessi e così facendo si rendono ciechi. E con queste parole si rivolge ad Edipo, che insiste per sapere la verità sugli altri, e non sospetta che sarà invece una verità su di sé:

Tiresia: “Ahimè, ahimè! Tremenda cosa è sapere quando non giova a chi sa! [...] E' la forza della verità che mi sostiene. [...] Dico che sei dentro un abisso di nefandezza e non lo vedi. [...] Non è Creonte il tuo danno, tu sei danno a te stesso. [...] Tu hai gli occhi per vedere, ma in che punto sei di miseria non vedi [...]. [...] la maledizione di tuo padre e di tua madre, ti insegnerà con il suo piede tremendo [...]. E poi c'è una turba di altri guai che tu non conosci ancora [...]. [...] sappi che non c'è tra i mortali nessuno il quale cadrà abbattuto più miseramente di te”.³

Quando poi Edipo scopre di essere lui il colpevole sconosciuto, Sofocle, impersonandosi sia negli interlocutori che in Edipo stesso, pronuncia la durissima sentenza sul misero essere umano:

Pastore: “[...] tu sei il più sventurato di tutti i mortali”.

Edipo: “Uh, uh, uh! Tutto è chiaro ormai. O luce del sole, ch'io ti veda ora per l'ultima volta! Io che da chi non dovevo nascere sono nato, io che con chi non mi dovevo congiungere mi sono congiunto, io che chi non dovevo uccidere ho ucciso!”

Coro: “Ahi progenie di mortali, come simile al nulla è vostra vita! Di felicità non più che un'apparenza ha ciascuno, e anche questa, appena avuta, subito declina e cade. Solo che a te come ad esempio io guardi e alla tua vita, Edipo miserando, cosa nessuna io reputo dei mortali felice”.⁴

La conseguenza più drammatica è il desiderio di non vedere, di non sapere quanto sia grande il proprio male:

Servo: “[...] si percosse le orbite degli occhi. E gridava che così non avrebbero più veduto essi né i patimenti sofferti né i delitti compiuti”. [...]

Corifeo: “Disgraziato te! Per la coscienza che hai delle tue disgrazie, e per le tue disgrazie, disgraziato! Come vorrei non averti mai conosciuto!”⁵

La saggezza greca non può andare oltre: le mancano le ali per alzarsi in volo, secondo la bella immagine suggerita da Giovanni Paolo II⁶. Una di queste ali l'avrebbe, ed è la ragione; ma mancando l'altra, che è la

² Sofocle, *Edipo Re*, in *Il teatro greco – Tutte le tragedie*, a cura di Carlo Daiano, Sansoni Editore, Firenze 1970 (1986), p. 292.

³ Ibidem, pp. 292-294.

⁴ Ibidem, p. 308

⁵ Ibidem, pp. 292-294.

⁶ Giovanni Paolo II, *Lett. Enc. Fides et ratio*, n. 1, cit.

fede rivelata, anche la prima diventa impotente a sollevare l'uomo. Tuttavia anche l'uomo naturale riceve qualche aiuto di grazia, senza il quale non potrebbe in alcun modo resistere: esso sembra manifestarsi in una specie di presagio di salvezza, in una tenue e misteriosa speranza che nulla riesce a togliere dal suo cuore e dal fondamento della sua ragione. Questa tragedia infatti trova una significativa continuità nell'*Edipo a Colono*, che Sofocle ha scritto alla fine della sua lunga vita. Nel momento in cui Edipo, mendico, cieco ed esule, accetta la sua povertà e la sua totale dipendenza dal Mistero, diventa sorgente di benedizione per la città di Colono che lo ha accolto e va incontro in pace alla morte predetta da una antica profezia. Anche qui la tesi di fondo è chiarissima: l'uomo che accetta il volere divino è condotto misteriosamente verso il superamento trascendente del suo altrimenti insuperabile male.

Quella di Sofocle è l'intuizione di una salvezza ignota, che l'uomo non può darsi da sé e che comporta alla fine l'uscita da questa vita di dolore. Non si tratta dunque ancora della speranza cristiana, che trasforma già il tempo presente in un cammino di compagnia con Dio fatto uomo⁷; si tratta però di un presentimento di questa possibilità, che traluce nell'abbandono di sé agli Dei da parte di Edipo.

Come si è detto, la conoscenza e anche la rappresentazione di queste due tragedie può essere un'occasione utile di riflessione sul mistero immenso da cui la vita umana dipende e in cui interamente si svolge, in opposizione alla mentalità positivista che non vede la profondità del dramma umano.

“Antigone”

La seconda vetta sopra citata è *Antigone*, la tragedia che narra le vicende drammatiche dei figli di Edipo rimasti a Tebe, governata dal re Creonte dopo l'esilio di Edipo.

E' forse la più alta testimonianza pagana dell'esistenza di quella *lex aeterna*, stabilita da Dio, di cui parlano sia S. Agostino⁸ che S. Tommaso⁹, da cui deriva la *lex naturalis* che tutti gli uomini, di qualsiasi luogo e tempo, sono tenuti a riconoscere e a rispettare: essa infatti si riflette nella coscienza attraverso la ragione. Sofocle è chiarissimo nel ribadire che le norme di questa legge sono superiori a quelle del principe e non sono modificabili dagli uomini. Esse erano già state richiamate chiaramente nell'*Edipo Re*:

Coro: “[...] Presiedono a questo leggi dall'alto, nell'etere uranio create. Il padre Olimpo, lui solo, le generò, e non mortale natura di umani; e tali che oblio non potrà mai assopirle perché un grande iddio è in loro, da vecchiezza immune”.¹⁰

Nell'*Antigone* diventano il tema dominante e mostrano l'ingiustizia e l'insensatezza del potere umano quando esso cerca di negarle. La protagonista non accetta l'ordine del re Creonte che vieta la sepoltura di suo fratello Polinice, il cui cadavere giace davanti alla città dopo che egli era stato ucciso in un tentativo fallito di rovesciare il tiranno: quest'ultimo dà questo ordine per ammonire i suoi sudditi e assicurare il suo potere, incurante della legge divina che impone la pietà verso i morti. Antigone cerca di convincere la sorella Ismene ad aiutarla a seppellire il fratello, ma questa si rifiuta di disobbedire all'ordine regale:

Ismene: “Considera tu, ora, di quale morte più atroce moriremo noi due abbandonate, se trasgrediamo il comando, la legge di un sovrano. [...] Eccedere dai nostri limiti è una follia.

Antigone: “[...] Io lo seppellirò. E poi sarà bello morire. Cara a lui riposerò con lui a me caro. [...] Rimani tu, qui, a disprezzare le leggi divine.”

Ismene: “Io non le disprezzo le leggi divine; ma nulla so fare contro la città”.¹¹

Ismene è il simbolo degli uomini vili, che pur conoscendo la verità e la giustizia si adeguano al potere che le calpesta¹²; ma si sente qui anche l'eco *ante litteram* di posizioni ideologiche moderne, che attribuiscono allo Stato il diritto di andare contro, in nome della 'laicità', alle leggi divine espresse nella *lex naturalis*, la cui

⁷ Basterebbe citare l'episodio evangelico di Zaccheo, narrato in Luca 19,1-10, per descrivere la sconvolgente novità cristiana che annuncia la salvezza anche dell'uomo più disperato: “Il Figlio dell'Uomo è venuto per cercare e salvare ciò che era perduto”.

⁸ “Sulle orme dell'affermazione paolina di una legge “scritta nel cuore” anche dei pagani, che non conoscono la legge divina positiva (cfr *Rm* 2,14-15), i Padri parlano, inoltre, di *naturalia praecepta* dati da Dio a tutti gli uomini nella creazione, e ribaditi dal Decalogo. Ma la prima grande sintesi in materia si delinea solo con S. Agostino, la cui linea interpretativa perdurerà per tutto il Medioevo: accanto alla *lex aeterna* in quanto coincidente con lo stesso pensiero divino, egli pone la *lex naturalis*, che costituisce una sorta di “impronta” di Dio nell'animo umano (cfr. *De libero arbitrio*, I, 6, 15)”: dalla voce *Legge naturale*, di Bruno Montanari, nel *Dizionario di dottrina sociale della Chiesa*, Vita e Pensiero, Milano, 2004, p. 397. (http://books.google.it/books?id=3eb4YS214dEC&pg=PA397&lpg=PA397&dq=lex+aeterna+in+s.agostino&source=bl&ots=NpVz4dSj0o&sig=7jR45KM-RMyg11d_eiCDCi-j7gkhl-it&ei=L-LLTmbLMmUOu7GfOQOBk&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CByQ6AEwAA&onepage&q=lex%20aeterna&f=false)

⁹ *Summa theologiae*, I^a-II^a, q. 93, a. 1, co.

¹⁰ Sofocle, *Edipo Re*, in *Il teatro greco – Tutte le tragedie*, a cura di Carlo Daiano, Sansoni Editore, Firenze 1970 (1986), p. 302

¹¹ Sofocle, *Antigone*, in *Il teatro greco*, cit., p. 178. La traduzione di Ettore Romagnoli dell'ultima frase di Ismene è più espressiva: “fare quello che la città divieta, io non ardisco” (in: www.filosofico.net/antigonesofocle42.htm).

¹² Cfr anche l'osservazione amara dell'evangelista Giovanni: “[...] anche tra i capi, molti crederono in lui, ma non lo riconoscevano apertamente a causa dei farisei, per non essere espulsi dalla sinagoga; amavano infatti la gloria degli uomini più della gloria di Dio” (Gv 12,42-43).

osservanza sarebbe riservata ai soli credenti, come se esse non fossero invece il fondamento di tutta la società civile.

Antigone non si scoraggia e compie da sola la pietosa opera di sepoltura. Scoperta da una guardia, viene condotta davanti al re, nel dialogo col quale emergono le parole decisive del dramma:

Creonte: “Conoscevi il mio ordine, il mio divieto?”

Antigone: “Lo conoscevo [...]”.

Creonte: “E tu hai osato sovvertire queste leggi?”

Antigone: “Sì, perché non fu Zeus a impormele. Né la Giustizia, che siede laggiù tra gli dei dei sotterranei, ha stabilito queste leggi per gli uomini. Io non credevo, poi, che i tuoi divieti fossero tanto forti da permettere a un mortale di sovvertire le leggi non scritte, inalterabili, fisse degli dei; quelle che non da oggi, non da ieri vivono, ma eterne: quelle che nessuno sa quando comparvero. Potevo io, per paura di un uomo, dell’arroganza di un uomo, venir meno a queste leggi davanti agli dei? Ben sapevo di essere mortale, e come no?, anche se tu non l’hai decretato, sancito! [...] Subire la morte quasi non è un dolore, per me. Sofferto avrei invece, e senza misura, se avessi lasciato insepolto il corpo morto di un figlio di mia madre. Il resto non conta nulla. A te sembrerà ch’io agisca da folle. Ma chi mi accusa di follia, forse è lui, il folle. [...] e tutti costoro direbbero che il mio atto è bello, se la paura non li obbligasse al silenzio.”¹³

Creonte condanna a morte Antigone, ma si trova poi ad affrontare il figlio Emone, di cui la condannata era la promessa sposa. Anche attraverso le sue parole Sofocle ribadisce la medesima verità fondamentale:

Emone: “Penso a te solo, ora”.

Creonte: “Miserabile, contrastando il padre”.

Emone: “Perché vedo che l’errore ti conduce ad offendere la Giustizia”.

Creonte: “Offendere la Giustizia? Io difendo l’autorità mia, del re.”

Emone: “Non la difendi calpestando onori sacri”.¹⁴

Nemmeno l’intervento di Tiresia, l’indovino attraverso cui Sofocle fa parlare la voce sacra della verità, che predice “la vendetta dell’Ade e degli dei”¹⁵, distoglie il re dal suo proposito. La vicenda si conclude con la morte di Antigone, cui segue quella suicida di Emone e infine quella di Euridice, moglie di Creonte, anch’essa suicidatasi. Creonte, attonito e disperato, sprofonda nella sciagura che egli stesso ha causato.

Sofocle, già dalla fine del primo episodio, aveva svolto attraverso il coro questa riflessione di fondo:

Coro: “L’esistere del mondo è uno stupore infinito, ma nulla è più dell’uomo stupendo. [...] fatto esperto di tutto, audace corre al rischio del futuro: ma riparo non avrà dalla morte [...]. Fornito oltre misura d’ogni sapere, d’ingegno ed arte, ora si volge al male, ora al bene; e se accorda la giustizia divina con le leggi della terra, farà grande la patria. Ma se il male abita in lui superbo, senza patria e misero vivrà [...]”¹⁶

Non è difficile notare che la tematica di questa tragedia è di grandissima attualità, in un momento in cui il relativismo dominante, unitamente al culto idealista per il potere dello Stato, nega l’esistenza di valori non negoziabili fondamentali, quali il diritto alla vita dei nascituri, il rispetto del mistero dell’uomo negli embrioni, la sacralità della famiglia e il suo diritto di educare, e via dicendo.

¹³ Sofocle, *Edipo Re*, in *Il teatro greco – Tutte le tragedie*, a cura di Carlo Daiano, Sansoni Editore, Firenze 1970 (1986), p. 184

¹⁴ Sofocle, *Edipo Re*, in *Il teatro greco*, cit., p. 189

¹⁵ Sofocle, *Edipo Re*, in *Il teatro greco*, cit., p. 195

¹⁶ Sofocle, *Edipo Re*, in *Il teatro greco*, cit., p. 183

GREGORIO NAZIANZENO: “La passione di Cristo”

La tragedia greca e il teatro cristiano

Quest'opera di Gregorio di Nazianzo (330-390 d.C.) costituisce di fatto l'esordio letterario della drammaturgia cristiana. Considerando, come ha sufficientemente dimostrato Francesco Trisoglio, che la paternità del dramma è da attribuirsi effettivamente al grande scrittore e padre della Chiesa di Cappadocia, va riconosciuto in quest'opera il prototipo di ampia parte della produzione drammaturgica cristiana che prenderà forma in fasi storiche alterne dal IV secolo fino ad oggi. Ciò è rilevabile sia rispetto alla scelta tematica che alla forma letteraria come al contenuto teologico.

In primo luogo infatti, a proposito della scelta tematica, ponendo l'evento della passione, morte e resurrezione di Cristo al centro del suo dramma, Gregorio ha anticipato e per così dire inaugurato la lunga stagione medievale delle Sacre Rappresentazioni e dei Misteri, che faranno dell'Incarnazione e della Redenzione i due contenuti basilari delle loro realizzazioni sceniche. Così, mentre la tragedia greca e con essa anche il teatro romano successivo hanno dovuto costruire il loro *pathos* su storie mitologiche o fabulatorie, attraverso le quali la realtà era in parte compresa allegoricamente ma allo stesso tempo vittima del sogno e della fantasia, il teatro cristiano si presentava con la forza della rappresentazione di fatti reali, in cui la presenza e l'azione del divino non era e non è più frutto di una invenzione ma elemento decisivo dell'evento veramente accaduto. Non solo, ma la portata drammatica del fatto reale era ed è addirittura superiore, e di gran lunga, rispetto a quella pur spettacolare e commovente della narrazione mitologica: Dio infatti interviene non come una divinità tra le altre, ma come l'infinito in quanto tale che si china sul finito per salvarlo e introdurlo nella sua stessa vita.

In secondo luogo, a proposito della forma letteraria, scegliendo di utilizzare largamente, secondo la tecnica del “centone”, versi ed espressioni dei poeti tragici greci, in particolare di Euripide¹⁷, il Nazianzeno ha dato subito un esempio di alto livello artistico, segnando così la strada al migliore teatro cristiano dell'epoca moderna e contemporanea in cui la raffinatezza stilistica di Peguy, Claudel, Milosz e Eliot ricorderà per molti aspetti la stagione dei classici.

In terzo luogo, infine, a proposito del contenuto, curando più dell'elevatezza del linguaggio letterario quella della sostanza teologica e antropologica, egli ha fatto del teatro uno strumento di profonda comprensione del grande evento narrato. In tal modo egli ha posto la drammaturgia cristiana ad un livello mai raggiunto prima da una letteratura greco romana che, pur acutissima sul piano del linguaggio e del pensiero, non aveva avuto altra materia su cui riflettere se non quella offerta dalla mitologia o dal dato enigmatico dell'esistenza ed era stata oltretutto dominata più dalla cura del grado letterario che non del valore sostanziale del contenuto.

Considerando dunque tutti e tre questi elementi, si può affermare che in questo testo del Nazianzeno l'eredità del teatro greco viene non solo assunta con rispetto e stima, ma viene portata a pieno compimento, in quanto le viene dato come contenuto un dramma di altissimo contenuto teologico e le viene assegnato il compito di esprimerne il pieno significato. Il servizio alla verità si coniuga così con il maggior *pathos* possibile, perché ciò che viene rappresentato riguarda direttamente e realmente ogni singolo spettatore e il suo destino esistenziale ed eterno. Lo sviluppo di una simile potenzialità artistica del teatro cristiano è stato indubbiamente arrestato dal drastico mutamento delle condizioni di vita e di cultura verificatosi con le invasioni barbariche, il cui condizionamento storico ha pesato molto anche sul superstite Impero Romano di Oriente. Occorreranno secoli perché la drammaturgia cristiana torni a fiorire, tanto che ancora oggi attende di essere adeguatamente sviluppata.

Tornando comunque al testo in oggetto, va osservato come, proprio al fine di favorire la riflessione e la comprensione del contenuto teologico e antropologico del *Christus patiens*, Gregorio ha accompagnato la narrazione dei fatti con un fattore interpretativo autorevole: il dramma della passione non è semplicemente rappresentato nella sua immediatezza, ma è rivissuto attraverso lo sguardo, il cuore e il pensiero di Maria, in cui si rende evidente adeguatamente la portata enorme degli eventi e il loro autentico significato. In questo modo l'autore ha evitato di fare un duplicato dell'azione liturgica, in cui già la passione esposta secondo la narrazione evangelica era ed è oggetto di attenta riflessione, ma ha dato al dramma teatrale il compito di

¹⁷ Si calcola che circa un terzo del testo del Nazianzeno sia costituito da ‘citazioni’ o espressioni dei tragici greci: una percentuale considerevole che però lascia all'autore la paternità diretta della maggior parte dell'opera.

affiancarsi ad essa con elementi nuovi e creativi, in cui la dimensione artistica potesse esercitarsi con libertà pur nell'alveo della fedeltà ai fatti e alla loro interpretazione ortodossa.

Sono perciò delineati i fattori ideali del teatro cristiano:

- il riferimento a elementi metafisici e teologici reali e decisivi, grazie ai quali l'intera esistenza umana, pur segnata da fatti drammatici o tragici, è portata alla salvezza e al compimento;
- la riflessione su questi elementi e sul loro rapporto con la vita dell'uomo;
- il legame tra concretezza esistenziale e altezza ideale;
- la propensione all'ordine, all'armonia e alla bellezza come riflesso del piano salvifico divino;
- la preoccupazione educativa e pedagogica, in modo che l'azione teatrale non sia fine a se stessa ma serva all'edificazione vicendevoles (cfr Rm 14,19);
- la libertà e l'audacia espressiva unita alla correttezza dottrinale.

I passaggi cruciali del testo

Scorrendo ora alcune espressioni del testo di Gregorio, incontriamo anzitutto la sua esplicita dichiarazione di intenti:

Mi accingo ad esporre secondo lo stile di Euripide la passione che produsse la salvezza del mondo (Prologo, p.33)¹⁸

E' palese dunque lo scopo: valorizzare la forza espressiva della poetica euripidea per narrare l'avvenimento più importante della storia in quanto realizzatore della salvezza dell'umanità; il linguaggio della tragedia utilizzato per descrivere non più il destino infausto degli uomini, bensì l'opera della loro liberazione e felicità. Inizia pertanto una nuova era del grande teatro greco: non più quella discendente verso la consapevolezza della propria disperazione, ma quella ascendente verso la conoscenza dell'evento della salvezza.

Anche la struttura del testo del Nazianzeno sembra studiata per connettersi alla tradizione tragica e assumerne l'eredità nella nuova prospettiva cristiana. Osserva Francesco Trisoglio:

Il dramma pare strutturato sugli schemi della tragedia classica, con un prologo (vv. 1-30) e quattro episodi (Passione vv. 1-847; Morte vv. 848-1133; Sepoltura vv. 1334-1905; Risurrezione vv. 1906-2531), ai quali il particolare argomento dell'opera impone una supplica conclusiva (vv. 2532-2602).¹⁹

Nel primo episodio lo stile tragico esercita il suo maggiore richiamo in quanto utilizzato per descrivere l'inaudita sofferenza e contraddizione che stanno per accadere:

Il coro. Fa' ormai davvero conto che tuo figlio non ci sia più.

La Madre di Dio. Oh, terribili sono le tue parole; non chiuderai la bocca e non smetterai di pronunciare frasi davvero disdicevoli? Come puoi dire che non ci sia più colui che è perennemente? [...] sarebbe cosa mai capitata che il sangue di Dio cada per opera di uomini. Non ha nessun senso che muoia l'immortale.

L'ho partorito io, so pertanto come l'ho generato. (Episodio I, 110-119, p. 43)

Allo stesso tempo fa capolino una dimensione nuova ed eccedente qualsiasi logica umana, come nel caso del pensiero salvifico rivolto al traditore:

Il Messaggero. (a Giuda:) Tuttavia, pur in queste condizioni, guardando appunto al tuo cuore, egli non ti rinnegherà e in qualche modo ti salverà: non potrebbe infatti cessare dall'essere buono. Ma non vuole avere il profitto della tua salvezza se tu non lo vuoi: non stabilisce, come legge tra i mortali, la costrizione ed il suo volere non è affatto per natura tirannico [...]. (Episodio I, 246-252, p. 49)

Anche il richiamo alla libertà è innovativo rispetto alla tendenza greca all'inesorabilità del fato e delle profezie. Ma la novità più grande rimane l'amore di Cristo verso l'umanità malvagia:

La Madre di Dio. Ahimè, che vedo? O Figlio mio di stirpe divina, sei trascinato dalle mani di questi geni malvagi e lo sopporti; sei venuto a metterti nelle catene e volontariamente ti lasci condurre da loro, tu che sei il liberatore dalle catene del genere umano incatenato! (Episodio I, 444-449, p. 59)

Maria stessa appare sostenuta da una certezza teologica che supera ogni negatività e ogni fallimento umano:

La Madre di Dio. Tu presta fede a quanto ho detto, credi che Dio è venuto sulla terra e conduce il genere umano alle regioni celesti e presentagli le tue offerte, glorificalo e benedicilo. Lo vedrai infatti a sua volta

¹⁸ GREGORIO NAZIANZENO, *La passione di Cristo*, Città Nuova Editrice, 1979, traduzione, introduzione e note a cura di Francesco Trisoglio, Prologo, p. 33.

¹⁹ *Ibidem*, nota 1 a p. 37

balzare sulla terra dalla tomba come da un talamo, e poi salire alle regioni celesti, come disse egli stesso, e, prima di lui, i vati di Dio. Mi accompagna una saldissima speranza [...]. (Episodio I, 583-591, p. 67)

La certezza cristiana tuttavia non annulla il senso del tragico: Maria stessa deve attraversare momenti durissimi, in cui la consapevolezza del dramma che sta avvenendo fa emergere la radicalità del bisogno umano di felicità, di bellezza, di verità, di amore. L'uomo si rende conto che non può vivere se non vengono compiute queste esigenze fondamentali del proprio io. E la condanna a morte di Cristo sembra proprio la condanna a morte di ogni speranza di felicità, di bellezza, di verità, di amore che muove il cuore umano:

Il coro. Anzi, tu bada ad evitare la gente, perché non abbia da subire qualche guaio.

La Madre di Dio. Io poi a che scopo dovrei ancora temerla in avvenire? Andiamo dunque, andiamo; via lo sgomento! Che guadagno c'è infatti ancora per noi a vivere quaggiù? Su, andiamocene, perché possa vedere i patimenti di mio Figlio! Ahimè. Oh! Donne, non vedo più il volto raggianti di mio Figlio; ha cambiato il suo colorito e la sua eccezionale bellezza. Donne, dopo aver osservato il viso lugubre di mio Figlio, bramo essere morta, non sostengo più in nessun modo di vivere. Ritiratevi, ritiratevi, non sopporto più oltre di vivere. O tu che sei apparso come comune beneficio ai mortali, Figlio bramato, per che motivo soffri così? Di quali trascorsi tu paghi il fio? (Episodio I, 689-703, p. 73)

In Maria emerge la coscienza della gravissima contraddizione tra quanto sta accadendo e l'esigenza della giustizia; e Cristo stesso la richiama al fatto che era necessario che egli assumesse su di sé questa tremenda ingiustizia umana:

La Madre di Dio. Ahi, ah, Figlio mio, la tua immolazione è un'enorme ingiustizia. Ancora ah, ah, come indegnamente perisci! Non hai personalmente peccato ma è per sanare il danno del peccato della prima donna. [...]

Cristo. [...] Perché, ancora, sei triste nel viso, versi lacrime e te ne stai tutta sconvolta, quando sei fortunata, e perché non accogli lietamente da me questo mio comportamento? Questi avvenimenti si armonizzano con le predizioni che pronunciai io stesso e che uscirono dalla bocca dei vati di Dio. Adesso è il momento in cui il nemico dei nati dalla terra sta per pagare il fio. Perché allora tu continui a gemere sul tuo Figlio? [...]

La Madre di Dio. [...] Sono gloriosa, è vero, e tuttavia mi sento perire quando mi sento privata della tua vista per me divinamente soave. (Episodio I, 716-719 e 732-739 e 751-753, pp. 74-76)

Se dunque Maria deve avvertire tutta la clamorosa ingiustizia consumata dagli uomini e tutta la contraddittorietà del loro agire rispetto alle esigenze del loro cuore, nello stesso tempo non può non notare ancora una volta come tutto questo metta in risalto la grandezza inaudita dell'amore insito nella natura divina di suo Figlio:

La Madre di Dio. Oh, che animo nobile e buono è il tuo! O Figlio, di quale sventura tu porti il giogo, e tuttavia la nobiltà del tuo animo rimane incolume! [...] Oh, che animo sempre pervaso d'ogni benignità è il tuo! Come neppure nella sofferenza ti mostri ostile alla nostra stirpe e non ti adiri neppure con coloro che ti hanno inchiodato al legno. Chi, del resto, potrebbe sopportare l'indignazione della tua ira, Figlio? Chi potrebbe reggere al tuo sdegno? (Episodio I, 803-804 e 829-834, pp. 78-80)

La tragicità dell'evento raggiunge il suo acme con la morte del Figlio. Ma ancora una volta emerge la differenza con la tragicità disperata del teatro precristiano, in quanto in Cristo entra in gioco un fattore divino superiore a qualsiasi aspettativa o rassegnazione umana e a qualsiasi idea limitata della stessa divinità tipica del paganesimo greco-romano:

La Madre di Dio. Io debbo fidarmi delle tue parole e delle opere che hai compiute sotto gli occhi di tutti per testimoniare che tu puoi tutto ciò che vuoi. Dio tiene nei suoi forzieri molti eventi insperati; Dio esegue molte volte contro ogni speranza molte cose e, viceversa, quanto era aspettato non trova il compimento: tu stesso [Figlio] però possa trovarmi una via per quanto non si potrebbe aspettare. (Episodio II, 1127-1134, p. 93)

La riflessione teologica che Gregorio legge in Maria nell'episodio della sepoltura si spinge fino al punto in cui la contraddizione viene rivoluzionata nel suo contrario, cioè nella realizzazione dell'insuperabile riconciliazione tra l'uomo e il suo vero destino, che è Dio stesso e la vita che è in Lui. Maria constata che solo Cristo può compiere questa liberazione decisiva, senza la quale ogni speranza umana è fallimentare:

La Madre di Dio. La terra, Figlio, ti prende, giunto alle porte degli inferi, immersi nella tenebra totale, ad infiggere agli inferi un acutissimo strale. Infatti tu discendi da solo proprio per questo scopo: tu, allora, prenderai gli estinti, non sarai tu ad essere preso dagli estinti; trarrai tutti in salvo, essendo libero tu solo.

Tu sei il solo uomo che si avanzi osando questa impresa, tu solo fatichi e triboli per la natura dei mortali. (Episodio III, 1518-1526, p. 113)

Tutto questo tuttavia resterebbe privo di effettiva risoluzione se la vittoria di Cristo sugli inferi non si attuasse come resurrezione. Maria attende questo avvenimento in cui tutta la tragicità vissuta viene effettivamente rovesciata in gioia:

La Madre di Dio. O Figlio, oh se venissi a me con la rapidità della luce! Se venissi dopo aver lasciato il recesso degli estinti e le porte della tenebra, dove si stabiliti ad abitare gl'inferi lungi dalla luce: essi hanno però visto adesso, alla tua discesa, una luce immensa. Vieni, vieni, mostrati, anticipando lo splendore dell'aurora! (Episodio IV, 2025-2030, p. 136)

L'accadere dell'avvenimento decisivo, cioè la resurrezione, porta alla conclusione gloriosa in cui esplode la gioia per la salvezza reale e totale che si è verificata per l'umanità nel suo Capo e Re eterno:

La Madre di Dio. O splendore odierno del sole dalla magnifica luce! E' ormai giunto, come l'avevo sperato, il termine delle inquietudini. E' caduto il nemico, Cristo è risorto dalla tomba. Quale mai aurora più dolce di quella presente? [...]

Cristo. Salute a voi!

La Madre di Dio. Salute a te, Figlio [...]. Sovrano, Sovrano immortale, tu sei il grande Iddio, dacci allora di toccare, con sgomento, i tuoi piedi! Ora cadiamo infatti al suolo per baciarli, attonite dalla gioia e dallo sgomento.

Cristo. Ebbene, non sgomentatevi, non abbiate nessuno sgomento! Andate invece ed annunziate in fretta ai miei fratelli di recarsi in Galilea e colà, in qualche modo, mi vedranno a loro agio, come dichiarai loro.

La Madre di Dio. O arcano fulgore degli sprazzi del sole, come gradita ora è sorta l'aurora! O ineffabile sfolgorio dei raggi della luce, o letizia diffusa nell'universo, o giocondità, o ilare godimento, o grande esultanza, come si potrebbe dire, come si potrebbe narrare a parole il compiacimento impetuoso che ora mi sento nel cuore? (Episodio IV, 2076-2080 e 2097-2115)

La condizione umana dunque è radicalmente cambiata. La tristezza invincibile che permeava sostanzialmente tutto il teatro precristiano lascia il posto ad un sentimento nuovo che non conosce possibilità di negazione: la gioia. Si tratta di un cambiamento epocale, di un mutamento della percezione di sé e del mondo, di una nuova psicologia umana che inizia ad esprimersi in una nuova civiltà.

Consapevole di questo, Gregorio conclude la sua opera con una supplica a Cristo:

Re, Supremo Signore, che hai calpestato sotto i piedi il serpente che fu origine del male ed hai gettato a terra la sorte funesta, l'estremo nemico: non lasciare che io sia di nuovo signoreggiato da loro! (Esodo, 2539-2543, p. 159)

Egli ricorda ancora una volta quale sia l'abisso dal quale Cristo ci ha liberati e perciò invoca che l'adesione a questa liberazione non venga meno in ciascuno di noi:

[...] il seduttore, incalzato con veemenza, mi ha afferrato e scagliato tutt'intero nella tenebra degli inferi. Abbi pietà, Dio, porgimi le mani, sorreggimi e non lasciarmi oggetto di letizia al boia dei mortali. Sono stato plasmato da te, tu, Verbo, ammaestrarmi [...]. (Esodo, 2550-2554, p. 160)

Abbi compassione di me, o Salvatore, e non permettere che io perisca per i miei peccati. Io sono infatti tuo figlio e figlio della tua ancella, e poi, per causa mia, ti sei sottoposto, Verbo, ad una sorte funesta [...]. (Esodo, 2564-2568, pp. 160-161)

E alla fine la supplica viene rivolta a Maria, la Madre di Cristo, riconosciuta come soccorritrice del genere umano nella grande prova della vita:

Accetta come ambasciatrice tua Madre, o Verbo, e coloro ai quali hai dato la tua grazia di sciogliere i legami. Eccelsa, eccelsa, beatissima Vergine, tu abiti le regioni celesti, sede dei beati [...]. Sì, sì, celeberrima Vergine, accetta le mie parole [...] in quanto tu sei Madre del Verbo [...] tirami sempre in salvo dalle sventure molteplici, dai nemici visibili e più ancora da quelli invisibili. (Esodo, 2570-2574 e 2578 e 2580 e 2585-2586, pp. 161-162)

Salve, o Vergine piena di letizia, Madre vergine, più bella di tutte le vergini, somma, superiore alle schiere celesti, signora, suprema regina, letizia della nostra stirpe: tu hai in sorte di essere sempre benigna alla nostra stirpe e di essere per me in ogni caso la sovrana salvezza. (Esodo, 2597-2604, p. 162)

AGOSTINO: “Le confessioni”

Una riflessione drammatica paradigmatica

Poco dopo il *Christus patiens* di Gregorio Nazianzeno in Oriente, compare in Occidente intorno all'anno 400 un testo destinato a segnare ininterrottamente la storia della cultura cristiana per i secoli successivi: le *Confessiones* di S. Agostino di Ippona. Quest'opera, come ha mostrato bene Christine Mohrmann²⁰, ha inaugurato nella storia della cultura universale un vero e proprio nuovo genere letterario vale a dire quello dell'autobiografia, intesa soprattutto come spirituale, personalistica, profonda: utilizzata solo marginalmente e assai raramente nel mondo antico, questa “novità stupefacente” è scaturita in verità dalla scoperta della persona avvenuta con il cristianesimo e dal correlato fenomeno della conversione, divenuta “il punto di partenza e l'elemento centrale del racconto autobiografico”²¹.

E' ben evidente, come si vedrà più avanti parlando delle trasposizioni sceniche di opere letterarie, che un simile tipo di testo, per sua stessa natura dotato di indole teatrale e di svolgimento drammatico, doveva influire non poco sul futuro teatro cristiano, tenuto anche conto del fatto che le *Confessiones* erano oggetto di studio sistematico in tutte le scuole medievali. Non c'è dubbio che le rappresentazioni sceniche delle vite dei santi che si sono diffuse nel Medioevo hanno avuto in quest'opera del vescovo di Ippona un modello a cui riferirsi continuamente, soprattutto considerando il fatto che ne erano autori monaci o chierici cresciuti alla scuola del capolavoro agostiniano. Inoltre le *Confessiones*, unitamente a tanti altri testi dei Padri della Chiesa, hanno indirettamente aiutato i cristiani del Medioevo a sviluppare le loro Sacre Rappresentazioni della passione, morte e resurrezione di Cristo con riflessioni tentativamente profonde sull'atteggiamento e sulle scelte dei singoli personaggi del dramma.

D'altro canto non era pensabile che sorgesse in tempi brevi qualche autore di teatro dotato del genio filosofico, dell'abilità letteraria, della santità e della singolare vicenda esistenziale di Agostino, considerando anche il fatto che l'epoca delle invasioni barbariche e della formazione della nuova civiltà europea renderà impraticabile l'arte drammaturgica raffinata per otto o più secoli dopo la morte del grande vescovo africano. In sostanza occorrerà arrivare a Shakespeare per trovare un'arte teatrale capace di avventurarsi lungo la strada delle ardite introspezioni agostiniane, sebbene purtroppo incapace ormai di assumerne la luce cristiano-cattolica, unica in grado di liberare l'uomo dalla tenebra della sua incompiutezza e iniquità. Il pensiero agostiniano ha avuto invece una continuità sostanziale nelle opere teologiche o filosofiche di altri grandi santi e scrittori cristiani quali Boezio, Gregorio Magno, Beda, Pier Damiani, Anselmo e soprattutto Bernardo di Chiaravalle: anche in questo caso non si tratta di produzione teatrale, ma di una elaborazione culturale il cui influsso sulla formazione dell'*animus* europeo, da cui rinascerà anche l'arte drammaturgica, sarà enorme e decisiva e meno indiretta di quanto usualmente non si pensi. Tutta la riflessione shakespeariana sulla soggettività umana, tutta l'indagine esistenziale e mistica calderoniana e le descrizioni passionali di Lope de Vega, e tutto il teatro religioso gesuitico, che hanno caratterizzato la prima parte dell'epoca moderna, non si spiegherebbero senza la grande opera di osservazione e scoperta del mistero della persona umana avvenuto con la letteratura cristiana patristica. La stessa epoca umanistica e rinascimentale non sarebbe stata possibile senza questa plurisecolare formazione culturale marcatamente antropologica oltre che teologica, per non ricordare il fatto che senza le biblioteche monastiche non si sarebbe potuta verificare nessuna riscoperta dei testi classici.

In ogni caso la peculiarità del testo agostiniano è stata quella di *rendere la riflessione teologica un fatto drammatico*, vale a dire il riconoscimento esistenziale della presenza divina dentro una storia vissuta. Agostino ha insegnato a vivere e a leggere la propria vita come un percorso drammatico in Dio e verso Dio, reso possibile dall'incontro con Cristo e dalla sua grazia: la sua esistenza è diventata così in se stessa un vero dramma, dotato delle due caratteristiche nuove e potenti portate dal cristianesimo e sopra considerate in Gregorio Nazianzeno, vale a dire il suo essere *reale e sublime*.

Mentre in Cristo si è compiuto il dramma universale del rapporto salvifico del Creatore con la natura umana, in Agostino si è mostrato come questo dramma universale diventa particolare e decisivo nella vita di ogni uomo chiamato ad accoglierlo e ad entrare in esso: nella conversione di questo *civis romanus* amante e

²⁰ Cfr l'introduzione scritta da Christine Mohrmann a S. AGOSTINO, *Le confessioni*, ed. BUR, 1974, pp. 15-46.

²¹ *Ibidem*, p. 21 e p. 23.

conoscitore della sua grande civiltà, di questo filosofo in appassionata ricerca della verità, di questo schiavo di una misteriosa iniquità, di questo uomo carnale succube dei piaceri terreni, si rende visibile e si dimostra possibile in Cristo la strada del compimento della propria umanità. In Agostino è l'uomo 'moderno' di ogni epoca, portatore di desiderio e inquietudine, di colpa e impotenza, di grandi conoscenze e di profonda ignoranza, a diventare protagonista di un rapporto reale con Cristo, in cui il contraddittorio e concretissimo individuo umano viene abbracciato e sollevato nell'universale infinito e reso così finalmente se stesso. Se dunque è in Cristo che si è realizzato il vero dramma che salva la realtà creata, è ancora in Lui che la vita di ogni uomo diventa veramente drammatica e portatrice di una grande possibilità di bene.

Leggere la vita come un vero dramma doveva portare necessariamente a scrivere il dramma come vera vita: questo passo culturale è diventato da un punto di vista logico un fatto di non ritorno per l'arte narrativa universale e per quella drammaturgica, anche se da un punto di vista storico non sarà sempre accettato e sviluppato.

Sviluppo e personaggi del dramma

Tenendo dunque conto di questa complessa storia della drammaturgia dall'epoca di Agostino in poi, è necessario entrare nella struttura e nel contenuto del dramma agostiniano. Esso si presenta come *un percorso*, attraverso il quale l'io di Agostino ha conosciuto faticosamente lo sviluppo del suo desiderio costitutivo di verità, di bellezza, di amore, di felicità grazie all'incontro con Dio in Gesù Cristo, avvenuto attraverso l'insegnamento e l'amicizia decisivi di alcune concretissime persone. Il vescovo di Ippona riflette sulla sua storia, rileggendola come un libro aperto posto davanti a Dio e agli uomini. Egli si rivolge al suo Creatore, riconoscendolo come una presenza reale e amica in Gesù Cristo: questo gli rende possibile non censurare nulla, ponendo tutto se stesso nelle mani di Colui che lo ama e lo fa essere. Così Agostino può confessare apertamente tutti i suoi peccati, al fondo dei quali vede la superbia con cui nella colpa originale l'uomo si è staccato da Dio e ha voluto diventare autore di se stesso e della propria felicità. Il grande filosofo comprende che da solo non avrebbe mai potuto uscire da questa condizione assurda e autodistruttrice e riconosce come Dio gli sia venuto incontro attraverso una serie precisa e inconfondibile di persone: con il loro aiuto infatti ha potuto conoscere veramente Cristo e avvicinarsi a Lui fino all'adesione totale nel Battesimo.

E' eloquente il passo in cui, parlando di Ambrogio, Agostino osserva:

A lui ero guidato inconsapevole da te, per essere da lui guidato consapevole a te (ad eum autem ducebar abs te nesciens, ut per eum ad te sciens ducerer). (V, 13.23)

Questa acuta chiave di lettura può essere riferita a tutte le persone che insieme al vescovo di Milano hanno giocato un ruolo nella conversione del retore di Tagaste, compresa l'intera comunità cristiana della città imperiale in cui egli ha potuto gradualmente riconoscere con commozione il popolo di quel Dio che aveva invano cercato di conquistare con le sue misere forze. Dunque bisogna anzitutto notare bene le *dramatis personae* di questa storia:

- Agostino
- Dio come Mistero
- Dio in Gesù Cristo
- la madre Monica
- la donna di Agostino
- Ambrogio, vescovo di Milano
- Alipio, discepolo e amico
- Nebridio, discepolo e amico
- Simpliciano, presbitero e filosofo di Milano
- Vittorino (tramite Simpliciano), famoso retore e convertito
- Ponticiano, compatriota, funzionario a Milano
- Adeodato, figlio di Agostino

E' attraverso queste persone che accade il singolare dramma vissuto e descritto da Agostino: è necessario pertanto puntare l'attenzione su di esse e sul ruolo che hanno svolto nella vita del grande convertito. Si potrà così riconoscere che in questa storia si riflette il dramma che ogni uomo è chiamato a vivere nella sua vita.

Premesso che si vedrà più avanti come sia possibile un utilizzo diretto delle *Confessiones* sul piano della rappresentazione scenica, occorre qui considerarne qualche passaggio particolarmente efficace sul piano drammatico, in grado anche di documentare l'emergere della grande riflessione antropologica sopra descritta.

I due interlocutori fondamentali: l'io e il Mistero

L'autore delle *Confessiones* non si rivolge anzitutto ai suoi lettori, ma direttamente e apertamente a Dio, ed è proprio questo suo rivolgersi a Dio che viene comunicato e reso pubblico a tutti. Ciò significa che non solo il rapporto tra lui e Dio è il contenuto della storia narrata, ma è anche il luogo in cui questa narrazione avviene. Agostino dunque non poteva essere più chiaro nel far percepire la realtà permanente dei due interlocutori fondamentali del dramma: il suo io e quello di Dio. Si tratta quasi di un faccia a faccia, istante per istante. Alcune espressioni tra le moltissime che percorrono tutto il testo possono illustrare questa dimensione continua del testo:

[...] l'uomo, una particella del tuo creato, vuole lodarti. Sei tu che lo stimoli a dilettarsi delle tue lodi, perché ci hai fatti per te, e il nostro cuore non ha posa finché non riposa in te. (I,1.1)

Loderanno il Signore coloro che lo cercano? ⁶, perché cercandolo lo trovano ⁷, e trovandolo lo loderanno. Che io ti cerchi, Signore, invocandoti, e t'invochi credendoti, perché il tuo annunzio ci è giunto. T'invoca, Signore, la mia fede, che mi hai dato e ispirato mediante il tuo Figlio fatto uomo (I,1.1)

Dunque io non sarei, Dio mio, non sarei affatto, se tu non fossi in me; o meglio, non sarei, se non fossi in te, poiché tutto da te, tutto per te, tutto in te ¹⁰. Sì, è così, Signore, è così. (I,2.2)

Che dice mai chi parla di te? Eppure sventurati coloro che tacciono di te, poiché sono muti ciarlieri (I,4.4)

Chi mi farà riposare in te, chi ti farà venire nel mio cuore a inebriarlo? Allora dimenticherei i miei mali ²², e il mio unico bene abbraccerei: te. Cosa sei per me? Abbi misericordia, affinché io parli. E cosa sono io stesso per te, perché tu mi comandi di amarti e ti adiri verso di me ²³ e minacci, se non ubbidisco, gravi sventure, quasi fosse una sventura lieve l'assenza stessa di amore per te? Oh, dimmi, per la tua misericordia, Signore Dio mio, cosa sei per me. Di' all'anima mia: la salvezza tua io sono ²⁴. Dillo, che io l'oda. Ecco, le orecchie del mio cuore stanno davanti alla tua bocca, Signore. Aprile e di' all'anima mia: la salvezza tua io sono. Rincorrendo questa voce io ti raggiungerò, e tu non celarmi il tuo volto ²⁵. Che io muoia per non morire, per vederlo. (I,5.5)

Eppure lasciami parlare davanti alla tua misericordia. Sono terra e cenere ³⁴, eppure lasciami parlare. Vedi, è alla tua misericordia, e non a un uomo che riderebbe di me, ch'io parlo. Forse ridi anche tu di me ³⁵, ma ti volgerai e avrai misericordia di me ³⁶. (I,6.7)

Un essere vivente di tal fatta da chi poteva derivare, se non da te, Signore? Potrebbe mai qualcuno essere autore della propria creazione? O fra i rigagnoli da cui fluisce a noi l'esistenza e la vita, qualcuno deriva mai da fonte diversa dalla tua creazione ⁴¹, Signore? Per te esistere e vivere non sono due atti distinti, poiché la massima esistenza e la massima vita sono la medesima cosa. Tu, Essere massimo, non muti ⁴² (I,6.10)

Le continue citazioni dei Salmi mostrano che proprio dalla loro assidua lettura Agostino ha imparato a porsi davanti a Dio e a dialogare con Lui. In questo senso la sua prima grandezza è stata quella di prendere sul serio le parole di questi testi biblici e non considerare un puro modo di dire quello che essi affermano riguardo alla presenza di Dio e alla realtà del suo dialogo appassionato con noi: Agostino non sceglie un espediente letterario, ma scrive nella piena coscienza che il suo dialogo con Dio è reale, è totalizzante, è efficace. Sa di essere ascoltato e sa di dover ascoltare. Sa inoltre che questo dialogo è la dimensione più grande e decisiva in cui è chiamata a svolgersi la vita dell'uomo. Per questo, osservando nel suo passato i momenti più bui, ha potuto dire queste parole a Dio:

Così io pensavo, e Tu mi eri accanto; così sospiravo e mi ascoltavi; ero in preda ai flutti, ma Tu mi reggevi; me ne andavo 'per le lunghe vie del mondo', ma Tu non mi abbandonavi. (BUR,VI,5.8, P. 259)

Il groviglio dell'io

Nel suo dialogo con Dio Agostino vede anche con maggiore precisione il contenuto del proprio io. Emergono così le celebri osservazioni che il vescovo filosofo svolge sul mistero o sull'enigma dell'uomo, soprattutto quelle che mettono in luce l'iniquità che normalmente nascondiamo a noi stessi e agli altri.

Agostino confessa per esempio il credito che anch'egli dava alle vanità sulle quali basiamo usualmente le nostre speranze:

Quale vantaggio mi recavano, o vera vita ⁸⁴, Dio mio, gli applausi tributati alla mia recitazione più che a quella dei miei molti coetanei e condiscipoli? Non era, ecco, tutto fumo e vento? non esisteva nessun'altra materia, ove esercitare il mio intelletto e la mia lingua? Le tue lodi, Signore, le tue lodi disseminate nelle tue Scritture avrebbero ben potuto reggere il tralcio del mio cuore. Così non sarebbe stato travolto nei vuoti delle frivolezze, né sconciato da uccelli rapaci. In molti modi si sacrifica agli angeli ribelli. (I,17.27)

Egli osserva che anche nei giochi dei fanciulli si manifesta l'inclinazione al male dell'uomo, quella stessa che negli adulti fa compiere atti che hanno maggiore risonanza ma non diversa natura di quelli compiuti dai fanciulli:

Nel gioco stesso, dominato dal vano desiderio di eccellere, spesso carpivo arbitrariamente la vittoria con la frode. Eppure nulla ero così restio a sopportare, e nulla redarguivo così aspramente negli altri, se li sorprendevo, come ciò che facevo loro; mentre, se ero io ad essere sorpreso e redarguito, preferivo infierire, piuttosto di cedere. E questa sarebbe l'innocenza dei fanciulli? No, Signore, non lo è, dimmelo tu, Dio mio. È sempre la stessa cosa, che dai pedagoghi e dai maestri, dalle noci e dalle pallottoline e dai passerii si trasferisce ai governatori e ai re, all'oro, ai poderi, agli schiavi, assolutamente la stessa cosa, pur nel succedersi di età più gravi, come succedono alle verghe più gravi supplizi. (I,19.30)

Dunque la presunta innocenza dei fanciulli "non esiste", come fa meglio notare la traduzione di Carlo Vitali²². Agostino approfondisce questa osservazione pensando ad un furto di pere compiuto da ragazzo per il solo gusto di fare del male:

In piena notte, dopo aver protratto i nostri giochi sulle piazze, come usavamo fare pestiferamente, ce ne andammo, giovinetti depravatissimi quali eravamo, a scuotere la pianta, di cui poi asportammo i frutti. Venimmo via con un carico ingente e non già per mangiarne noi stessi, ma per gettarli addirittura ai porci. Se alcuno ne gustammo, fu soltanto per il gusto dell'ingiusto. Così è fatto il mio cuore, o Dio, così è fatto il mio cuore, di cui hai avuto misericordia mentre era nel fondo dell'abisso. (II,4.9)

L'osservazione agostiniana conduce alla consapevolezza che il cuore dell'uomo è veramente un abisso o un groviglio che nessuno può portare a salvezza se non Dio stesso:

Chi può districare un nodo così tortuoso e aggrovigliato? È sudicio, non voglio più riflettervi, non voglio guardarlo. Voglio te, giustizia e innocenza bella e ornata delle tue pure luci e di un'insaziabile sazietà. Accanto a te una pace profonda e una vita imperturbabile. Chi entra in te, entra nel gaudio del suo Signore⁴⁴; non avrà timori e si troverà sommamente bene nel sommo Bene. Io mi dispersi lontano da te ed errai⁴⁵, Dio mio, durante la mia adolescenza per vie troppo remote dalla tua solida roccia. Così divenni per me regione di miseria⁴⁶. (II,10.18)

La morte di un amico carissimo porta Agostino a sperimentare un'impotenza radicale in cui non immaginava di potersi trovare:

L'angoscia avviluppò di tenebre il mio cuore²⁵. Ogni oggetto su cui posavo lo sguardo era morte. Era per me un tormento la mia patria, la casa paterna un'infelicità straordinaria. Tutte le cose che avevo avuto in comune con lui, la sua assenza aveva trasformate in uno strazio immane. I miei occhi se lo aspettavano dovunque senza incontrarlo, odiavo il mondo intero perché non lo possedeva e non poteva più dirmi: "Ecco, verrà", come durante le sue assenze da vivo. Io stesso ero divenuto per me un grande enigma. Chiedo alla mia anima perché fosse triste e perché mi conturbasse tanto, ma non sapeva darmi alcuna risposta (IV,4.9)

Egli comprende che non si può nascondere o fuggire questa miseria radicale del proprio io:

Un vano fantasma e il mio errore erano il mio dio. Se tentavo di adagiarmi la mia anima per farla riposare, scivolava nel vuoto, ricadendo nuovamente su di me; e io ero rimasto per me stesso un luogo infelice, ove non potevo stare e donde non potevo allontanarmi. Dove poteva fuggire infatti il mio cuore via dal mio cuore, dove fuggire io da me stesso, senza inseguirmi? (IV,7.12)

Così, ripensando al dramma della morte dell'amico, riconosce che solo in Dio questa contraddizione è vinta:

Felice chi ama te, l'amico in te, il nemico per te⁴². L'unico a non perdere mai un essere caro è colui che ha tutti cari in chi non è mai perduto. E chi è costui, se non il Dio nostro, il Dio che creò il cielo e la terra⁴³ e li colma⁴⁴, perché colmandoli li ha fatti? (IV,9.14)

Agostino si rivolge ora alla sua anima: essa diventa dunque soggetto e insieme interlocutore del dramma. In tal modo l'autore mette doppiamente a tema se stesso, aumentando il coinvolgimento del proprio io, e quindi anche del nostro, dentro il dramma stesso:

Non essere vana, anima mia, non assordare l'orecchio del cuore col tumulto delle tue vanità. Ascolta tu pure: è il Verbo stesso che ti grida di tornare; il luogo della quiete imperturbabile è dove l'amore non conosce abbandoni, se lui per primo non abbandona. Qui invece, lo vedi, ogni cosa dilegua per far posto ad altre e costituire l'universo inferiore nella sua interezza. "Ma io, dice il Verbo divino, mi dileguo forse da

²² Cfr l'edizione BUR già citata, p. 93

qualche parte?". Fissa dunque in lui la tua dimora ⁵³, affida a lui quanto tieni da lui, anima mia finalmente stanca d'inganni; affida alla verità quanto ti viene dalla verità, e nulla perderai. Rifioriranno le tue putredini, tutte le tue debolezze saranno guarite, le tue parti caduche riparate, rinnovate ⁵⁴, fissate strettamente a te stessa; anziché travolgerti nel loro abisso, rimarranno stabili e durevoli con te accanto a Dio eternamente stabile e durevole ⁵⁵. (IV,11-16)

Se l'anima non ascolta questo appello, rimane sola nel suo abisso:

Quale abisso l'uomo medesimo, di cui tu, Signore, conosci persino il numero dei capelli ⁷⁹ senza che nessuno manchi al tuo conto! Eppure è più facile contarne i capelli che i sentimenti e i moti del cuore. (I\$,14.22)

E non può uscire da esso finché non rinuncia alla superbia:

Io tendevo però verso di te, e tu mi respingevi via da te ⁸⁷ per farmi assaporare la morte⁸⁸, poiché resisti ai superbi ⁸⁹: e può esservi atto più superbo del mio, quando affermavo con demenza inaudita di essere per natura ciò che sei tu? (IV,15.26)

E' la superbia infatti che fa usare anche i doni di Dio contro Dio:

Quante nozioni di eloquenza e dialettica, di geometria e musica e aritmetica intesi senza grande fatica e alcun ammaestramento umano lo sai tu, Signore Dio ⁹⁵ mio, poiché la prontezza dell'intelletto e l'acume del discernimento sono dono tuo. Ma non ne facevo offerta a te ⁹⁶, quindi erano per me un potere più nocivo che utile. (IV,16.30)

Ma quando l'uomo diventa finalmente umile ritrova Dio:

Dunque si volgano indietro a cercarti: tu non abbandoni le tue creature ¹⁵ come esse abbandonano il loro creatore. Se si volgono indietro da sé a cercarti, eccoti già lì, nel loro cuore, nel cuore di chiunque ti riconosce e si getta ai tuoi piedi, piangendo sulle tue ginocchia dopo il suo aspro cammino ¹⁶. Tu prontamente ne tergi le lacrime ¹⁷, e più singhiozzano allora e si confortano al pianto perché sei tu, Signore, e non un uomo qualunque, carne e sangue ¹⁸, ma tu, Signore, il loro creatore, che le rincuori e le consoli. Anch'io dov'ero quando ti cercavo? Tu eri davanti a me, ma io mi ero allontanato da me e non mi ritrovavo. Tanto meno ritrovavo te. (V,2.2)

Per questo la superbia dei sapienti è segno che in realtà sapienti non sono:

Ma se, lontani ed eclissati dalla tua luce per la loro empia superbia, prevedono con tanto anticipo l'offuscamento futuro del sole, non vedono però il loro, presente, poiché non ricercano con spirito religioso l'origine del proprio, con cui eseguono queste ricerche; o, se si scoprono tue creature, non si donano a te con slancio affinché tu conservi le tue creature. Quasi fossero essi i propri creatori (V,3.4)

Ignorano invece la via, il tuo Verbo, con cui creasti ciò ²⁶ che essi calcolano, loro stessi che calcolano, il senso con cui percepiscono ciò che calcolano, l'intelligenza per cui calcolano; mentre la tua sapienza è incalcolabile ²⁷. (V,3.5)

La superbia si manifesta nel fatto che non vogliamo riconoscere di essere peccatori, cioè di essere proprio noi responsabili della nostra adesione al male:

Io ero ancora convinto che non siamo noi che pecciamo, ma non so quale altra natura dentro di noi, e il mio orgoglio si rallegrava all'idea di essere immune da colpe [...]. Ero proprio io, invece, tutto io: la mia empietà creava in me quella divisione contro me stesso, e il mio peccato era tanto più imperdonabile in quanto pretendevo di non essere peccatore [...]. (BUR, V,10, p. 229)

Quando Shakespeare descriverà nell'*Amleto* il tentativo del protagonista di far riconoscere allo zio e alla madre la mostruosità del loro peccato²³ sarà debitore, oltre che all'*Edipo* di Sofocle, sicuramente anche a queste pagine agostiniane. Ma qui occorre notare come la scoperta del proprio peccato è collegata a quella dell'esistenza del misterioso e stupefacente fattore della *volontà* nella persona umana:

Così dunque sapevo con sicurezza che, quando volevo o non volevo qualche cosa, ero proprio io che volevo o non volevo: e già affiorava in me l'idea che qui stava la causa del mio peccato. (VII,3, p. 297)

Si tratta della scoperta di una dimensione straordinaria della persona umana, che rimanda ad un livello metafisico della sua natura. Tutti i tentativi di parte del pensiero moderno di negare l'esistenza della libertà dovranno infrangersi contro l'evidenza di questa osservazione agostiniana.

²³ Cfr *Amleto*, atto terzo, scena terza e quarta, che saranno citate più avanti trattando l'opera di Shakespeare.

Infine Agostino nota come ci sia una resistenza in noi, riflesso della medesima superbia sopra considerata, a riconoscere la verità dove e come essa si presenta anziché dove e come la vorremmo trovare noi:

[...] innamorato della felicità della vita, avevo paura di cercarla là dov'era, la cercavo e la fuggivo (amans beatam vitam timebam illam in sede sua et ab ea fugiens quaerebam eam) . (VI, 11.20)

La madre Monica

Accanto all'io e a Dio, altri protagonisti, chiaramente correlati con i primi due, si affacciano dentro il dramma agostiniano. Il primo di essi è la madre Monica, il cui ruolo è stato fondamentale nella conversione del figlio. Agostino ne descrive vividamente la preghiera ininterrotta a Dio:

Ma tu stendesti la tua mano dall'alto ⁵² e traesti la mia anima ⁵³ da un tale abisso di tenebre, mentre per amor mio piangeva innanzi a te mia madre, tua fedele, versando più lacrime di quante ne versino mai le madri alla morte fisica dei figli. Grazie alla fede e allo spirito ⁵⁴ ricevuto da te essa vedeva la mia morte; e tu l'esaudisti, Signore. L'esaudisti, non spregiasti le sue lacrime, che rigavano a fiotti la terra sotto i suoi occhi dovunque pregava. Tu l'esaudisti (III,11.19)

Il grande filosofo descrive poi un episodio particolarmente significativo circa il rapporto con la madre Monica. Egli raggiunge qui per varie ragioni uno dei vertici drammatici dell'intero testo. Anzitutto per i tre protagonisti che si intrecciano direttamente nell'azione: Agostino, Monica e Dio. In secondo luogo per la sincerità dell'autore che non nasconde la sua crudeltà, in cui ancora una volta emerge la cattiveria che alberga in tutti noi. In terzo luogo per la complessità interiore di Monica, contesa tra un sentimento materno possessivo, un dolore straziante e una fervida preghiera nella pura fiducia di essere ascoltata da un Dio apparentemente sordo alle sue richieste. Infine per l'evidenza maestosa e buona di Dio, che esaudisce la preghiera di Monica secondo tempi e modalità che superano di gran lunga l'aspettativa immediata della medesima:

Ma le ragioni per cui lascio un luogo e ne raggiungevo un altro tu le conoscevi, o Dio, anche se non le indicavi né a me né a mia madre, che pianse atrocemente per la mia partenza. Mi seguì fino al mare; quando mi strinse violentemente, nella speranza di dissuadermi dal viaggio o di proseguire con me, la ingannai, fingendo di non voler lasciare solo un amico, che attendeva il sorgere del vento per salpare. Mentii a mia madre, a quella madre, eppure scampai, perché la tua misericordia mi perdonò questa colpa, mi salvò dalle acque del mare malgrado le orrende brutture di cui traboccavo, per condurmi all'acqua della tua grazia, le cui abluzioni avrebbero asciugato i fiumi delle lacrime di cui gli occhi di mia madre volti a te rigavano per me quotidianamente la terra sotto il suo volto. Però si rifiutò di tornare indietro senza di me, e faticai a persuaderla di passare la notte nell'interno di una chiesuola dedicata al beato Cipriano, che sorgeva vicinissima alla nostra nave. Quella notte stessa io partivo clandestinamente, mentre essa rimaneva a pregare e a piangere. E cosa ti chiedeva, Dio mio, con tante lacrime, se non d'impedire la mia navigazione? Tu però nella profondità dei tuoi disegni esaudisti il punto vitale del suo desiderio, senza curarti dell'oggetto momentaneo della sua richiesta, ma badando a fare di me ciò che sempre ti chiedeva di fare. Spirò il vento e riempì le nostre vele. La riva scomparve al nostro sguardo la stessa mattina in cui ella folle di dolore riempiva le tue orecchie di lamenti e gemiti, dei quali non facesti conto: perché, servendoti delle mie passioni, attiravi me a stroncare proprio le passioni e flagellavi lei con la sofferenza meritata per la sua bramosia troppo carnale. Amava la mia presenza al suo fianco come tutte le madri, ma molto più di molte madri, e non immaginava quante gioie invece le avresti procurato con la mia assenza. Non lo immaginava, perciò piangeva e gemeva, e i suoi tormenti rivelavano l'eredità di Eva in lei, che cercava con lamenti quanto con lamenti aveva partorito ⁵². Tuttavia, dopo aver imprecato contro i miei tradimenti e la mia crudeltà, riprese a implorarti per me, tornando alla sua solita vita, mentre io veleggiavo alla volta di Roma. (V,8.15)

E' ulteriormente significativo il fatto che, mentre questo testo è uno sguardo retrospettivo di chi a distanza di anni è diventato in grado di capire quello che è veramente accaduto – e cioè la risposta sorprendente di Dio che ha superato di gran lunga le aspettative di Monica pur in un primo tempo non esaudendola -, lo sguardo retrospettivo del lettore posteriore ad Agostino è in grado di vedere e di capire come la risposta di Dio è andata in realtà ben oltre quanto lo stesso Agostino riconosceva retrospettivamente con commozione e giubilo: ciò che infatti il vescovo di Ippona non poteva sapere è che egli non solo è diventato cristiano e non solo è diventato vescovo, ma dopo la sua morte è diventato santo; di più, egli non poteva sapere che la stessa sorte di santità e di gloria degli altari sarebbe accaduta anche a sua madre; di più ancora sarebbe avvenuta anche per Ambrogio, per Simpliciano e per lo stesso Alipio, suo discepolo a Cartagine, Roma e Milano nella ricerca filosofica della verità. Dunque siamo di fronte ad una storia, quella narrata nelle *Confessiones*, che ha generato ben cinque santi, tre dei quali (Agostino, Monica, Ambrogio) destinati ad essere oggetto di una venerazione costante e

poderosa da parte del popolo cristiano dei secoli successivi. Non è difficile dunque riconoscere in questo grande testo agostiniano l'esemplificazione eloquente del dinamismo della preghiera: anche quando sembra non essere ascoltata da Dio, essa, quando è sincera, appassionata e insistente, produce sempre frutti straordinari che superano le attese dell'orante.

Si può dunque dire che siamo di fronte in questo testo ad una drammaticità e drammaturgicità intensa e integrale: in essa infatti entra in gioco in modo finalmente esplicito ciò che ogni uomo avverte costantemente dentro di sé in modo implicito, cioè l'esigenza, il desiderio e la necessità di un rapporto con l'Assoluto-Infinito come Padre; la posta in gioco della vita è la vita stessa, perciò l'accadere di questo rapporto con il Padre, che salva la vita, coinvolge tutto l'uomo, tutta la sua esistenza, così che quando l'uomo cosciente e onesto si rende conto che questo rapporto c'è e che il Padre realmente lo ascolta e lo salva, esplose in lui la gioia in cui tutta la drammaticità precedente si scarica e si compie. Nessun testo è veramente drammatico se non mette a tema questa esigenza esistenziale di salvezza e il rapporto in cui quest'ultima avviene.

Ambrogio

Dopo Monica, il protagonista decisivo per la conversione di Agostino è stato il santo vescovo di Milano Ambrogio. Anche in questo caso l'autore non parla di una folgorazione, ma di una scoperta progressiva, di un cammino che doveva portarlo poco a poco, partendo tra l'altro da futili motivi, a una convinzione decisiva. Ecco come descrive l'inizio di questo rapporto:

[...] a Milano. Qui incontrai il vescovo Ambrogio, noto a tutto il mondo come uno dei migliori, e tuo devoto servitore. In quel tempo la sua eloquenza dispensava strenuamente al popolo la sostanza del tuo frumento ⁷⁹, la letizia del tuo olio ⁸⁰ e la sobria ebbrezza del tuo vino ⁸¹. A lui ero guidato inconsapevole da te, per essere da lui guidato consapevole a te. Quell'uomo di Dio ⁸² mi accolse come un padre e gradì il mio pellegrinaggio proprio come un vescovo. Io pure presi subito ad amarlo, dapprima però non certo come maestro di verità, poiché non avevo nessuna speranza di trovarla dentro la tua Chiesa, bensì come persona che mi mostrava benevolenza. Frequentavo assiduamente le sue istruzioni pubbliche, non però mosso dalla giusta intenzione: volevo piuttosto sincerarmi se la sua eloquenza meritava la fama di cui godeva, ovvero ne era superiore o inferiore. Stavo attento, sospeso alle sue parole, ma non m'interessavo al contenuto, anzi lo disdegnavo. La soavità della sua parola m'incantava. Era più dotta, ma meno gioviale e carezzevole di quella di Fausto quanto alla forma; quanto alla sostanza però, nessun paragone era possibile: l'uno si sviava nei tranelli manichei, l'altro mostrava la salvezza nel modo più salutare. Ma la salvezza è lontana dai peccatori ⁸³, quale io ero allora là presente. Eppure mi avvicinavo ad essa sensibilmente e a mia insaputa. (V,13.23)

Alipio e Nebridio

Solitamente poco considerati, hanno avuto invece un ruolo importante nella storia di Agostino due suoi fedeli amici e discepoli, Alipio e Nebridio. Si tratta infatti di un particolare significativo della sua vita per diverse ragioni. Anzitutto perché dice dell'attenzione alla persona umana che permea la filosofia agostiniana e che è cresciuta in modo essenziale con la progressiva scoperta di Cristo. In secondo luogo perché mostra la continua propensione di Agostino per i rapporti umani e la vita comunitaria fino alla dedizione totale alla Chiesa di Cristo come popolo di Dio. In terzo luogo perché sottolinea il metodo con cui Dio raggiunge l'uomo, che è quello dell'incontro e della compagnia con persone che conducono a Lui. Ecco come Agostino presenta questi suoi due veri amici:

Così conversavamo gemendo fra noi amici, accomunati dalla medesima vita. Ma più che con gli altri e con maggiore confidenza discorrevo di queste cose con Alipio e Nebridio. Alipio, nativo del mio stesso paese e figlio di genitori colà eminenti, era più giovane di me, e infatti era stato alunno alla mia scuola nei primi tempi del mio insegnamento sia in patria, sia poi a Cartagine. Mi amava molto, credendomi virtuoso e dotto, e io lo ricambiavo con pari affetto a motivo della sua indole fortemente e visibilmente inclinata alla virtù fin da giovane età. (VI,7.11)

Anche Nebridio aveva lasciato il paese natio, nei pressi di Cartagine, e poi Cartagine stessa, ove lo s'incontrava sovente; aveva lasciato la splendida tenuta del padre ⁵², lasciata la casa e la madre, non disposta a seguirlo, per venire a Milano con l'unico intento di vivere insieme a me nella ricerca ardentissima della verità e della sapienza. Investigatore appassionato della felicità umana, scrutatore acutissimo dei più difficili problemi, come me anelava e come me oscillava. Erano, le nostre, le bocche di tre affamati che si ispiravano a vicenda la propria miseria, rivolte verso di te, in attesa che dessi loro il cibo nel tempo opportuno ⁵³. Nell'amarrezza che la tua misericordia faceva sempre seguire alle nostre attività mondane, cercavamo di distinguere lo scopo delle nostre sofferenze; ma intorno a noi si levavano le tenebre.

Rivolgendoci allora indietro, ci domandavamo tra i gemiti: "Per quanto tempo dureremo in questo stato?", e ripetevamo spesso la domanda, ma senza abbandonare per ciò quella vita, mancandoci ogni luce di certezza a cui aggrapparci dopo averla abbandonata. (VI,10.17)

Agostino riconosce la verità di quella amicizia ma si pente di non averla saputa inserire subito nel rapporto con Cristo anziché esporla alle strade oscure delle capacità umane:

Sì, io amavo quegli amici disinteressatamente e mi sentivo a mia volta amato disinteressatamente da loro. Ma ahimè, quali vie tortuose! Guai all'anima⁷⁹ temeraria, che sperò di trovare di meglio allontanandosi da te. Voltati e rivoltati sulla schiena, sui fianchi, sul ventre, ma tutto è duro, e tu solo il riposo. Ed eccoti, sei qui⁸⁰, ci liberi dai nostri errori miserabili e ci metti sulla tua strada⁸¹ e consoli e dici: "Correte⁸², io vi reggerò⁸³, io vi condurrò al traguardo e là ancora io vi reggerò". (VI, 16.26)

La compagna

Si può rimanere perplessi di fronte al fatto che Agostino non ci fa conoscere il nome della donna con cui ha convissuto per parecchi anni e da cui ha avuto un figlio, Adeodato. Vero è che il suo giudizio su questa relazione affettiva è in buona parte negativo, riconoscendo che è stata frutto di una passione meramente sentimentale e fisica. Egli poi non ci nasconde un altro elemento sicuramente poco ammirevole in lui, e cioè il fatto che per poter mantenere la posizione di prestigio conquistata come retore ufficiale imperiale ha dovuto licenziare la sua fedele compagna in vista del matrimonio con una fanciulla di rango. Tuttavia nel descrivere questa separazione dolorosa e assai discutibile, Agostino, oltre a confessare impietosamente la sua dipendenza da una nuova e provvisoria relazione carnale, mette in evidenza la grande e cieca sofferenza che essa gli ha causato e per contro la testimonianza toccante della donna che ha voluto lasciare:

E intanto i miei peccati andavano moltiplicandosi: strappata dal mio fianco, come un ostacolo al matrimonio, la donna che mi era stata compagna di vita, il mio cuore che le era molto legato rimase straziato come da una ferita e dava sangue. Ella era ritornata in Africa facendo voto a Te di rinunciare per sempre all'uomo, e mi aveva lasciato il figliolo naturale che io avevo avuto da lei. Ed io, miserabile, non riuscivo ad imitare una donna, insofferente dell'attesa, poiché solo fra due anni avrei avuto quella che avevo richiesto, ed ero non tanto attaccato all'idea del matrimonio quanto schiavo dei miei sensi, me ne procurai un'altra, non già come moglie, per alimentare, quasi, l'infermità della mia anima [...]. Ma la ferita inflitta dallo strappo precedente non si rimarginava, anzi, dopo bruciori e dolori acutissimi incancreniva; poi il dolore divenne quasi più cupo ma più disperato. (BUR, VI, 15, p. 285)

Tutto ciò rende sempre più evidente da una parte la drammaticità della storia umana di tutti che in Agostino diventa oggetto di acuta consapevolezza, dall'altra la concretezza del misterioso rapporto con Dio: esso infatti passa attraverso una trama di rapporti umani, di incontri, di verità profonde nella dinamica io-tu, di ricerca del Tu vero in cui ogni persona si compie. Così ogni persona, pur nella sua povertà radicale, può essere segno che rimanda a Dio e aiuta ad arrivare a Lui, se il rapporto con essa non viene ridotto ad uno sfruttamento reciproco; anzi, proprio l'esperienza del dolore per la propria incapacità a compiere se stessi e l'altro può essere un aiuto provvidenziale per aprirsi all'Altro decisivo.

La filosofia platonica e la scoperta di Dio

Mentre maturavano dunque tutti questi rapporti umani, Agostino, grazie all'aiuto ricevuto dalla lettura dei filosofi neoplatonici, giungeva ad una scoperta decisiva nel suo cammino verso la verità, vale a dire al riconoscimento della *trascendenza* infinita di Dio rispetto alla materia e al mondo²⁴. Ciò ha coinciso con il rinvenimento della *verità* come fatto superiore ai sensi, nel modo in cui lo hanno spiegato Platone e Agostino stesso nella teoria delle idee e della verità medesima. In questo modo il nostro filosofo si è liberato dal monismo materialistico manicheo con cui egli concepiva Dio come un'entità posta sullo stesso piano del mondo e delle cose sensibili, con la conseguente visione riduttiva anche dell'uomo. Ecco come egli descrive il momento emozionante di questo passaggio fondamentale della sua coscienza della realtà:

Ammonito da quegli scritti a tornare in me stesso, entrai nell'intimo del mio cuore sotto la tua guida; e lo potei, perché divenisti il mio soccorritore⁵⁶. Vi entrai e scorsi con l'occhio della mia anima, per quanto torbido fosse, sopra l'occhio medesimo della mia anima, sopra la mia intelligenza, una luce immutabile. Non questa luce comune, visibile a ogni carne, né della stessa specie ma di potenza superiore, quale sarebbe la luce comune se splendesse molto, molto più splendida e penetrasse con la sua grandezza l'universo. Non così era quella, ma cosa diversa, molto diversa da tutte le luci di questa terra. Neppure sovrastava la mia

²⁴ La superiorità del platonismo rispetto alle filosofie cosiddette 'materialistiche', nonché alle fantasie antropomorfe del paganesimo, verrà ribadita da Agostino nel libro VIII del *De civitate Dei*, come affermazione della totale trascendenza divina rispetto al divenire.

intelligenza al modo che l'olio sovrasta l'acqua, e il cielo la terra, bensì era più in alto di me, poiché fu lei a crearmi, e io più in basso, poiché fui da lei creato. Chi conosce la verità, la conosce, e chi la conosce, conosce l'eternità. La carità la conosce. O eterna verità e vera carità e cara eternità, tu sei il mio Dio ⁵⁷, a te sospiro giorno e notte ⁵⁸. Quando ti conobbi la prima volta, mi sollevasti verso di te ⁵⁹ per farmi vedere come vi fosse qualcosa da vedere, mentre io non potevo ancora vedere; respingesti il mio sguardo malfermo col tuo raggio folgorante, e io tutto tremai d'amore e terrore. [...] Chiesi: "La verità è dunque un nulla, poiché non si estende nello spazio sia finito sia infinito?"; e tu mi gridasti da lontano ⁶³: "Anzi, io sono colui che sono ⁶⁴". Queste parole udii con l'udito del cuore. Ora non avevo più motivo di dubitare. Mi sarebbe stato più facile dubitare della mia esistenza, che dell'esistenza della verità, la quale si scorge comprendendola attraverso il creato ⁶⁵. (VII, 10.16)

Osservando poi tutte le altre cose poste al di sotto di te, scoprii che né esistono del tutto, né non esistono del tutto. Esistono, poiché derivano da te; e non esistono, poiché non sono ciò che tu sei, e davvero esiste soltanto ciò che esiste immutabilmente. Il mio bene è l'unione con Dio ⁶⁶, poiché, se non rimarrò in lui, non potrò rimanere neppure in me. Egli invece rimanendo stabile in sé, rinnova ogni cosa ⁶⁷. Tu sei il mio Signore, perché non hai bisogno dei miei beni ⁶⁸. (VII, 11.17)

Agostino riconosce l'esistenza della verità e di Dio, che è la verità ultima e totale, in quanto costituiscono il livello *immutabile e inattaccabile* dell'essere. Si tratta di *un dato di fatto*, una realtà evidente, senza la quale non potrebbe esistere nulla di tutto ciò che sperimentiamo:

[...] allorché dicevo: "Questa cosa dev'essere così, quella no"; nel ricercare dunque la spiegazione dei giudizi che formulavo giudicando così, scoprii al di sopra della mia mente mutabile l'eternità immutabile e vera della verità. E così salii per gradi dai corpi all'anima, che sente attraverso il corpo, dall'anima alla sua potenza interna [...]. [...] proclamava senza alcuna esitazione che è preferibile ciò che non muta a ciò che muta, sia la fonte da cui derivava il concetto stesso d'immutabilità, concetto che in qualche modo doveva possedere, altrimenti non avrebbe potuto anteporre con certezza ciò che non muta a ciò che muta. Così giunse, in un impeto della visione trepida, all'Essere stesso. Allora finalmente scorsi quanto in te è invisibile, comprendendolo attraverso il creato; ma non fui capace di fissarvi lo sguardo. Quando, rintuzzata la mia debolezza, tornai fra gli oggetti consueti, non riportavo con me che un ricordo amoroso e il rimpianto, per così dire, dei profumi di una vivanda che non potevo ancora gustare. (VII, 17.23)

La grande scoperta dell'esistenza della verità e di Dio come assoluta trascendenza non poteva dunque essere sufficiente per Agostino, perché non era ancora la possibilità di conoscere e di godere questo livello decisivo dell'essere, ma solo di sapere che esiste. Per raggiungerlo occorreva ben altro che uno sforzo intellettuale; era necessaria piuttosto l'umiltà e la volontà di riconoscere la strada offerta da Dio, cioè l'incarnazione del Verbo:

Cercavo la via per procurarmi forza sufficiente a goderti, ma non l'avrei trovata, finché non mi fossi aggrappato al mediatore fra Dio e gli uomini, l'uomo Cristo Gesù ⁷⁹, che è sopra tutto Dio benedetto nei secoli ⁸⁰. Egli ci chiama e ci dice: "Io sono la via, la verità e la vita" ⁸¹; egli mescola alla carne il cibo che non avevo forza di prendere, poiché il Verbo si è fatto carne ⁸² affinché la tua sapienza, con cui creasti l'universo, divenisse latte per la nostra infanzia. Non avevo ancora tanta umiltà, da possedere il mio Dio, l'umile Gesù, né conoscevo ancora gli ammaestramenti della sua debolezza. Il tuo Verbo, eterna verità che s'innalza al di sopra delle parti più alte della creazione, eleva fino a sé coloro che piegano il capo; però nelle parti più basse col nostro fango si edificò una dimora umile ⁸³, la via per cui far scendere dalla loro altezza e attrarre a sé coloro che accettano di piegare il capo, guardando il turgore e nutrendo l'amore. Così impedì che per presunzione si allontanassero troppo, e li stroncò piuttosto con la visione della divinità stroncata davanti ai loro piedi per aver condiviso la nostra tunica di pelle ⁸⁴. Sfiniti, si sarebbero reclinati su di lei, ed essa alzandosi li avrebbe sollevati con sé. (VII, 18.24)

Simpliciano e Vittorino

Un altro importante attore nel dramma agostiniano è stato Simpliciano, un sacerdote milanese di grande cultura e fede, nonché padre spirituale di Ambrogio e suo futuro successore sulla cattedra vescovile milanese. Anche in questo caso Agostino riconosce che è stato Dio stesso a mandarlo da lui e a passare attraverso di lui per aiutarlo:

Allora m'ispirasti il pensiero, apparso buono ai miei occhi ¹¹, di far visita a Simpliciano, che mi sembrava un tuo buon servitore. In lui riluceva la tua grazia; avevo anche sentito dire che fin da giovane viveva interamente consacrato a te. Allora era vecchio ormai e nella lunga esistenza passata a perseguire la tua via con impegno così santo, mi sembrava avesse acquistato grande esperienza, grande sapienza; né mi

sbagliavo. Era mio desiderio conferire con lui sui miei turbamenti, affinché mi riferisse il metodo adatto a chi si trova nel mio stato per avanzare sulla tua via ¹². (VIII, 1.1)

L'aiuto più importante offerto da Simpliciano ad Agostino non è stato quello della discussione teorica, quanto piuttosto quello di riferire una testimonianza che sarà decisiva nell'animo del suo interlocutore, vale a dire la conversione di Gaio Mario Vittorino (290-364 d.C.). Il nostro filosofo conosceva bene questo retore romano, famoso ovunque per la sua vastissima cultura, in quanto traduttore in latino delle opere dei neoplatonici greci. L'anziano sacerdote milanese era stato non solo testimone ma anche, in quanto amico e consigliere, una delle cause della conversione di Vittorino, come Agostino riferisce:

A detta di Simpliciano, leggeva la Sacra Scrittura, e tutti i testi cristiani ricercava con la massima diligenza e studiava. Diceva a Simpliciano, non in pubblico, ma in gran segreto e confidenzialmente: "Devi sapere che sono ormai cristiano". L'altro replicava: "Non lo crederò né ti considererò nel numero dei cristiani finché non ti avrò visto nella chiesa di Cristo". [...] Ma poi dalle avido letture attinse una ferma risoluzione; temette di essere rinnegato da Cristo *davanti agli angeli santi*, se avesse temuto di riconoscerlo *davanti agli uomini*³⁵, e si sentì reo di un grave delitto ad arrossire dei sacri misteri del tuo umile Verbo [...] all'improvviso e di sorpresa, come narra Simpliciano, disse all'amico: "Andiamo in chiesa, voglio divenire cristiano". Simpliciano, che non capiva più in sé per la gioia, ve lo accompagnò senz'altro. Là ricevette i primi rudimenti dei sacri misteri; non molto dopo diede anche il suo nome per ottenere la rigenerazione del battesimo, tra lo stupore di Roma e il gaudio della Chiesa. Se i superbi s'irritavano a quella vista, digrignavano i denti e si maceravano ³⁶, il tuo servo aveva il Signore Dio *sua speranza e non volgeva lo sguardo alle vanità e ai fallaci furori* ³⁷. (VIII, 2.4)

Il racconto di Simpliciano è diventato estremamente incisivo in Agostino nel momento in cui è giunto a narrare la dichiarazione pubblica del grande retore e l'abbraccio della comunità dei credenti:

Infine venne il momento della professione di fede. A Roma chi si accosta alla tua grazia recita da un luogo elevato, al cospetto della massa dei fedeli una formula fissa imparata a memoria. Però i preti, narra l'amico, proposero a Vittorino di emettere la sua professione in forma privata, licenza che si usava accordare a chi faceva pensare che si sarebbe emozionato per la vergogna. Ma Vittorino amò meglio di professare la sua salvezza al cospetto della santa moltitudine. Da retore non insegnava la salvezza, eppure aveva professato la retorica pubblicamente; dunque tanto meno doveva vergognarsi del tuo gregge mansueto pronunciando la tua parola chi proferiva le sue parole senza vergognarsi delle turbe insane. Così, quando salì a recitare la formula, tutti gli astanti scandirono fragorosamente in segno di approvazione il suo nome, facendo eco gli uni agli altri, secondo che lo conoscevano. Ma chi era là, che non lo conosceva? Risuonò dunque di bocca in bocca nella letizia generale un grido contenuto: "Vittorino, Vittorino"; e come subito gridarono festosi al vederlo, così tosto tacquero sospesi per udirlo. Egli recitò la sua professione della vera fede con sicurezza straordinaria. Tutti avrebbero voluto portarselo via dentro al proprio cuore, e ognuno invero se lo portò via con le mani rapaci dell'amore e del gaudio. (VIII, 2.5)

Riflettendo su questo commovente evento, Agostino comprende che la drammaticità della conversione non è un fattore irrilevante o secondario, ma una circostanza che rende più preziosa e desiderabile la conversione stessa. Chi non si rende conto del suo bisogno radicale e vitale di Cristo, non può riconoscerne l'importanza quando lo incontra. Per questo Agostino avverte nella vicenda di Vittorino qualcosa che ha a che fare con la sua esperienza sofferta e apparentemente inutile. Dio fa sentire sempre più intensamente al figlio prodigo di Tagaste il richiamo di quell'abbraccio e di quella festa che lo attendono se vorrà finalmente dire sì:

Dio buono, cosa avviene nell'uomo, che per la salvezza di un'anima insperatamente liberata da grave pericolo prova gioia maggiore che se avesse sempre conservato la speranza, o minore fosse stato il pericolo? Invero anche tu, Padre misericordioso, gioisci maggiormente *per un solo pentito che per novantanove giusti, i quali non hanno bisogno di penitenza* ³⁸; e noi proviamo grande gioia all'udire ogni volta che udiamo quanto esulta il pastore nel riportare sulle spalle la pecora errabonda ³⁹ [...]. (VIII, 3.6)

Cosa avviene dunque nell'anima, per cui gode maggiormente di trovare o riavere quanto ha caro, che se lo avesse sempre conservato? Lo conferma la testimonianza di molte altre circostanze, ogni luogo è pieno di testimoni che proclamano: "È così". Trionfa il generale vittorioso, che non avrebbe vinto senza aver combattuto: e quanto maggiore fu il pericolo nella battaglia, tanto maggiore è la gioia nel trionfo [...]. (VIII, 3.7)

La testimonianza di Ponticiano

Dopo tutta questa serie di attori importanti nel dramma profondo della conversione di Agostino, la parte finale e determinante, quasi a richiamare l'imprevedibilità e la libertà di Dio, non è toccata a nessuno di loro ma ad un personaggio secondario e per di più ignaro della battaglia in corso. Si tratta di Ponticiano, un africano divenuto funzionario importante nella corte imperiale, venuto a far visita alla piccola compagnia di suoi compatrioti nella casa milanese del retore di Tagaste. Ad accoglierlo furono quest'ultimo e Alipio. Lungo la conversazione l'ospite si mise a raccontare un singolare episodio riguardante due sue amici e colleghi accaduto a Treviri:

[...] entrarono in una capanna abitata da alcuni tuoi servitori poveri di spirito, di quelli cui appartiene il regno dei cieli ⁶⁹, e vi trovarono un libro ov'era scritta la vita di Antonio. Uno dei due cominciò a leggerla e ne restò ammirato, infuocato. Durante la lettura si formò in lui il pensiero di abbracciare quella vita e abbandonare il servizio del secolo per votarsi al tuo. Erano in verità di quei funzionari, che chiamano agenti amministrativi. Improvvisamente pervaso di amore santo e di onesta vergogna, adirato contro se stesso ⁷⁰, guardò fisso l'amico e gli chiese: "Dimmi, di grazia, quale risultato ci ripromettiamo da tutti i sacrifici che stiamo compiendo? Cosa cerchiamo, a quale scopo prestiamo servizio? Potremo sperare di più, a palazzo, dal rango di amici dell'imperatore? E anche una simile condizione non è del tutto instabile e irta di pericoli? E quanti pericoli non bisogna attraversare per giungere a un pericolo maggiore? E quando avverrà che ci arriviamo? Invece amico di Dio, se voglio, ecco, lo divento subito ⁷¹". Parlava e nel delirio del parto di una nuova vita tornò con gli occhi sulle pagine. A mano a mano che leggeva un mutamento avveniva nel suo intimo, ove tu vedevi, e la sua mente si svestiva del mondo, come presto apparve. Nel leggere, in quel rimescolarsi dei flutti del suo cuore, a un tratto ebbe un fremito, riconobbe la soluzione migliore e risolse per quella. Ormai tuo, disse all'amico suo: "Io ormai ho rotto con quelle nostre ambizioni. Ho deciso di servire Dio, e questo da quest'ora. Comincerò in questo luogo. Se a te rincresce d'imitarmi, tralascia d'ostacolarmi". L'altro rispose che lo seguiva per condividere con lui l'alta ricompensa di così alto servizio. [...] Entrambi erano fidanzati; quando le spose seppero l'accaduto, consacrarono anch'esse la loro verginità a te. (VIII, 6.15)

L'impatto di questa testimonianza su Agostino fu dirompente. Ancora una volta a muovere l'animo e la volontà del grande filosofo non sono stati dei puri ragionamenti, ma l'incontro con dei testimoni: solo così trova senso anche il giusto ragionamento, come presa di coscienza di fatti viventi e del loro significato, che è la presenza viva di Cristo. Così, uscito l'amico Ponticiano, inizia l'evento imponente della conversione.

La conversione

A quel punto infatti Agostino non riuscì più a trattenere o a deviare l'impeto che ormai da molto tempo era andato crescendo dentro di lui:

[...] mi precipitò da Alipio esclamando: "Cosa facciamo? cosa significa ciò? cosa hai udito? Alcuni indotti si alzano e rapiscono il cielo ⁸³, mentre noi con tutta la nostra dottrina insensata, ecco dove ci avvoltoliamo, nella carne e nel sangue ⁸⁴. O forse, poiché ci precedettero, abbiamo vergogna a seguirli e non abbiamo vergogna a non seguirli almeno?". Dissi, penso, qualcosa del genere, poi la mia tempesta interiore mi strappò da lui, che mi mirava attonito, in silenzio. Certo le mie parole erano insolite, ma più ancora delle parole che pronunciavo, esprimevano i miei sentimenti la fronte, le guance, gli occhi, il colore della pelle, il tono della voce. Annesso alla nostra abitazione era un modesto giardinetto, che usavamo come il resto della casa, poiché il nostro ospite, padrone della casa, non l'abitava. Là mi sospinse il tumulto del cuore. Nessuno avrebbe potuto arrestarvi il focoso litigio che avevo ingaggiato con me stesso e di cui tu conoscevi l'esito, io no. Io insanivo soltanto, per rinsavire, e morivo, per vivere, consapevole del male che ero e inconsapevole del bene che presto sarei stato. Mi ritirai dunque nel giardino, e Alipio dietro, passo per passo. In verità mi sentivo ancora solo, malgrado la sua presenza, e poi, come avrebbe potuto abbandonarmi in quelle condizioni? Sedemmo il più lontano possibile dall'edificio. Io fremevo nello spirito ⁸⁵, sdegnato del più torbido sdegno perché non andavo verso la tua volontà e la tua alleanza ⁸⁶, Dio mio, verso le quali tutte le mie ossa gridavano ⁸⁷ che si doveva andare, esaltandole con lodi fino al cielo. E là non si andava con navi o carrozze o passi, nemmeno i pochi con cui ero andato dalla casa al luogo ov'eravamo seduti. L'andare, non solo, ma pure arrivare colà non era altro che il volere di andare, però un volere vigoroso e totale, non i rigiri e sussulti di una volontà mezzo ferita nella lotta di una parte di sé che si alzava, contro l'altra che cadeva. (VIII, 8.19)

Quest'ultima osservazione sul *volere*, già sopra incontrata circa il peccato, si sposta ora sul versante positivo dell'atto umano: per fare il bene occorre infatti un atto della volontà, proprio di quella volontà che può scegliere

anche il male. E' qui dunque il cuore del dramma, nel centro del nostro io, chiamato a volere con tutto se stesso la piena verità:

Io, mentre stavo deliberando per entrare finalmente al servizio del Signore Dio mio⁹³, come da tempo avevo progettato di fare, ero io a volere, io a non volere; ero io, io. Da questa volontà incompleta e incompleta assenza di volontà nasceva la mia lotta con me stesso, la scissione di me stesso, scissione che, se avveniva contro la mia volontà, non dimostrava però l'esistenza di un'anima estranea, bensì il castigo della mia. Non ero neppure io a provocarla, ma il peccato che abitava in me⁹⁴ quale punizione di un peccato commesso in maggiore libertà; poiché ero figlio di Adamo. (VIII, 10.22)

Questa lotta giunge al culmine in Agostino e la presenza dell'amico Alipio non può distoglierlo da una Presenza più potente che lo interpella:

[...] mi allontanai da Alipio, parendomi la solitudine più propizia al travaglio del pianto, quanto bastava perché anche la sua presenza non potesse pesarmi. In questo stato mi trovavo allora, ed egli se ne avvide, perché, penso, mi era sfuggita qualche parola, ove risuonava ormai gravida di pianto la mia voce; e in questo stato mi alzai. Egli dunque rimase ove ci eravamo seduti, immerso nel più grande stupore. Io mi gettai disteso, non so come, sotto una pianta di fico e diedi libero corso alle lacrime. Dilagarono i fiumi dei miei occhi, sacrificio gradevole per te¹⁰², e ti parlai a lungo, se non in questi termini, in questo senso: "E tu, Signore, fino a quando?¹⁰³ Fino a quando, Signore, sarai irritato fino alla fine? Dimentica le nostre passate iniquità¹⁰⁴". Sentendomene ancora trattenuto, lanciavo grida disperate: "Per quanto tempo, per quanto tempo il "domani e domani"? Perché non subito, perché non in quest'ora la fine della mia vergogna?". (VIII,12.28)

Accade qui il celebre episodio del *tolle et lege* che conduce Agostino a riconoscere definitivamente la grande Presenza che lo invita ad una compagnia radicale con Sé:

Così parlavo e piangevo nell'amarezza sconfinata del mio cuore affranto. A un tratto dalla casa vicina mi giunge una voce, come di fanciullo o fanciulla, non so, che diceva cantando e ripetendo più volte: "Prendi e leggi, prendi e leggi". Mutai d'aspetto all'istante e cominciai a riflettere con la massima cura se fosse una cantilena usata in qualche gioco di ragazzi, ma non ricordavo affatto di averla udita da nessuna parte. Arginata la piena delle lacrime, mi alzai. L'unica interpretazione possibile era per me che si trattasse di un comando divino ad aprire il libro e a leggere il primo verso che vi avrei trovato. Avevo sentito dire di Antonio¹⁰⁵ che ricevette un monito dal Vangelo, sopraggiungendo per caso mentre si leggeva: "Va', vendi tutte le cose che hai, dalle ai poveri e avrai un tesoro nei cieli, e vieni, seguimi"¹⁰⁶. Egli lo interpretò come un oracolo indirizzato a se stesso e immediatamente si rivolse a te¹⁰⁷. Così tornai concitato al luogo dove stava seduto Alipio e dove avevo lasciato il libro dell'Apostolo all'atto di alzarmi. Lo afferrai, lo aprii e lessi tacito il primo versetto su cui mi caddero gli occhi. Diceva: "Non nelle crapule e nelle ebbrezze, non negli amplessi e nelle impudicizie, non nelle contese e nelle invidie, ma rivestitevi del Signore Gesù Cristo né assecondate la carne nelle sue concupiscenze"¹⁰⁸. Non volli leggere oltre, né mi occorreva. Appena terminata infatti la lettura di questa frase, una luce, quasi, di certezza penetrò nel mio cuore e tutte le tenebre del dubbio si dissiparono. (VIII, 12.29)

Il grande dramma si è compiuto. Tutte le linee del racconto convergevano su questo compimento, cioè sull'incontro definitivo di Agostino con il misterioso 'Tu' che lo attendeva fin dal giorno del suo concepimento. Tutta la vita dell'uomo è rapporto con Lui.

Il frutto di una nuova umanità e compagnia

Alipio, preso atto della straordinaria conversione dell'amico e maestro, sentì di doverlo seguire. Fu l'inizio di una nuova e più grande amicizia, radicata non più nella semplice ricerca della verità, ma nell'incontro e nella compagnia con essa:

Chiuso il libro, tenendovi all'interno il dito o forse un altro segno, già rasserenato in volto, rivelai ad Alipio l'accaduto. Ma egli mi rivelò allo stesso modo ciò che a mia insaputa accadeva in lui. Chiese di vedere il testo che avevo letto. Glielo porsi, e portò gli occhi anche oltre il punto ove mi ero arrestato io, ignaro del seguito. Il seguito diceva: "E accogliete chi è debole nella fede"¹⁰⁹. Lo riferì a se stesso, e me lo disse. In ogni caso l'ammonimento rafforzò dentro di lui una decisione e un proposito onesto, pienamente conforme alla sua condotta, che l'aveva portato già da tempo ben lontano da me e più innanzi sulla via del bene. Senza turbamento o esitazione si unì a me. (VIII, 12.30)

Alipio diventerà vescovo di Tagaste e sarà al fianco di Agostino, vescovo di Ippona, in tutte le fatiche pastorali e teologiche. La Chiesa lo venera come santo.

La notizia della conversione raggiunse subito dopo anche la madre Monica, che vide esaudita oltre misura la sua insistente e sofferta preghiera:

Immediatamente ci rechiamo da mia madre e le riveliamo la decisione presa: ne gioisce; le raccontiamo lo svolgimento dei fatti: esulta e trionfa. E cominciò a benedirti perché puoi fare più di quanto chiediamo e comprendiamo¹¹⁰. Vedeva che le avevi concesso a mio riguardo molto più di quanto ti aveva chiesto con tutti i suoi gemiti e le sue lacrime pietose. Infatti mi rivolgesti a te¹¹¹ così appieno, che non cercavo più ne moglie né avanzamenti in questo secolo, stando ritto ormai su quel regolo della fede, ove mi avevi mostrato a lei tanti anni prima nel corso di una rivelazione; e mutasti il suo duolo in gaudio¹¹² molto più abbondante dei suoi desideri, molto più prezioso e puro di quello atteso dai nipoti della mia carne. (VIII, 12.30)

E' poi la volta di Nebridio, assente il giorno della conversione di Agostino:

Nebridio invece condivideva la nostra esultanza. [...] Non molto tempo dopo la nostra conversione e rigenerazione mediante il tuo battesimo divenne anch'egli fedele cattolico, e mentre ti serviva in Africa tra i suoi familiari, che aveva tutti convertito alla fede cristiana, in una castità e continenza perfette, lo liberasti dalla carne. Ora vive nel grembo di Abramo³¹. Là, qualunque sia il significato di questo "grembo", il mio Nebridio vive, il dolce amico mio, ma tuo, Signore, figlio adottivo e già liberto. Là vive: e che altro luogo sarebbe adatto a quell'anima? Vive nel luogo di cui spesso chiedeva a me, omuncolo inesperto. Non avvicina ora più l'orecchio alla mia bocca, ma la sua bocca spirituale alla tua fonte, ove attinge la sapienza quanto può e vuole, infinitamente beato. Non credo però che tanto se ne inebri, da scordarsi di me, poiché tu, Signore, da cui attinge, di noi ti sovviene³². (IX, 3.6)

Il battesimo

La conversione non può essere un fatto meramente psicologico: essa richiede un cambio ontologico, l'ingresso in una nuova realtà, l'appartenenza fisica a Cristo dentro la sua Chiesa. Si chiama battesimo, cioè 'immersione', questo gesto che rese Agostino un membro vivo del corpo di Dio fatto Uomo. Per questo ne fece subito richiesta a colui che non solo ha aiutato in modo determinante la sua conversione ma che era guida e segno di unità oggettivo della Chiesa di Milano:

Con una lettera informai il tuo vescovo, il santo Ambrogio, dei miei errori passati e della mia intenzione presente, chiedendogli consiglio sui tuoi libri che più mi conveniva di leggere per meglio prepararmi e dispormi a ricevere tanta grazia. Mi prescrisse la lettura del profeta Isaia, credo perché fra tutti è quello che preannunzia più chiaramente il Vangelo e la chiamata dei gentili. (IX, 5.13)

Venne così il giorno, grandioso e semplicissimo allo stesso tempo, del battesimo. Non da solo, ma con Alipio e Adeodoato. Quest'ultimo, che avrà una vita terrena molto breve, è ora presentato da Agostino non più come un figlio carnale, ma come un amico, un fratello e un maestro:

Giunto il momento in cui dovevo dare il mio nome per il battesimo, lasciammo la campagna e facemmo ritorno a Milano. Alipio volle rinascere anch'egli in te con me. Era già rivestito dell'umiltà conveniente ai tuoi sacramenti [...]. Prendemmo con noi anche il giovane Adeodato, nato dalla mia carne e frutto del mio peccato. Tu bene l'avevi fatto. Era appena quindicenne, e superava per intelligenza molti importanti e dotti personaggi. Ti riconosco i tuoi doni, Signore Dio mio, creatore di tutto⁷⁷ [...]. Di molte altre sue doti, ancora più straordinarie, ho avuto la prova. La sua intelligenza m'ispirava un sacro terrore; ma chi, al di fuori di te, poteva essere l'artefice di tali meraviglie? Presto hai sottratto la sua vita alla terra, e il mio ricordo di lui è tanto più franco, in quanto non ho più nulla da temere per la sua fanciullezza, per l'adolescenza e l'intera sua vita. Ce lo associammo, dunque, come nostro coetaneo nella tua grazia, da educare nella tua disciplina. E fummo battezzati, e si dileguò da noi l'inquietudine della vita passata.

Agostino si rende conto della bellezza di questa unità straordinaria che nasce tra gli uomini in Cristo e che si chiama Chiesa:

In quei giorni non mi saziavo di considerare con mirabile dolcezza i tuoi profondi disegni sulla salute del genere umano. Quante lacrime versate ascoltando gli accenti dei tuoi inni e cantici⁷⁹, che risuonavano dolcemente nella tua chiesa! Una commozione violenta: quegli accenti fluivano nelle mie orecchie e distillavano nel mio cuore la verità, eccitandovi un caldo sentimento di pietà. Le lacrime che scorrevano mi facevano bene.

L'estasi di Ostia

Quasi in funzione di esodo, si colloca nelle *Confessiones* l'episodio dell'estasi di Ostia e della morte di Monica. Il dramma così si apre su un orizzonte escatologico, come realtà luminosa e immensa in cui trova vera luce e

significato quanto descritto finora. La vita di ogni uomo e di ogni comunità in effetti si colloca dentro questo orizzonte, che normalmente gli uomini perdono di vista, non riuscendo così a comprendere nulla del particolare in cui si sono rinchiusi. Lo sguardo di Agostino e di sua madre si eleva invece fino all'*eternità* in cui si iscrive ogni temporalità:

All'avvicinarsi del giorno in cui doveva uscire di questa vita, giorno a te noto, ignoto a noi, accadde, per opera tua, io credo, secondo i tuoi misteriosi ordinamenti, che ci trovassimo lei ed io soli, appoggiati a una finestra prospiciente il giardino della casa che ci ospitava, là, presso Ostia Tiberina, lontani dai rumori della folla, intenti a ristorarci dalla fatica di un lungo viaggio in vista della traversata del mare. Conversavamo, dunque, soli con grande dolcezza. Dimentichi delle cose passate e protesi verso quelle che stanno innanzi⁹⁹, cercavamo fra noi alla presenza della verità, che sei tu¹⁰⁰, quale sarebbe stata la vita eterna dei santi, che occhio non vide, orecchio non udì, né sorse in cuore d'uomo¹⁰¹. Aprivamo avidamente la bocca del cuore al getto superno della tua fonte, la fonte della vita, che è presso di te¹⁰², per esserne irrorati secondo il nostro potere e quindi concepire in qualche modo una realtà così alta. (X, 10.23)

Agostino e Monica si portano alla contemplazione dell'Essere totale, infinito, eterno ed immutabile, e al rapporto che con esso ha ogni creatura:

Condotto il discorso a questa conclusione: che di fronte alla giocondità di quella vita il piacere dei sensi fisici, per quanto grande e nella più grande luce corporea, non ne sostiene il paragone, anzi neppure la menzione; elevandoci con più ardente impeto d'amore verso l'Essere stesso¹⁰³, percorremmo su su tutte le cose corporee e il cielo medesimo, onde il sole e la luna e le stelle brillano sulla terra. E ancora ascendendo in noi stessi con la considerazione, l'esaltazione, l'ammirazione delle tue opere, giungemmo alle nostre anime e anch'esse superammo per attingere la plaga dell'abbondanza inesauribile¹⁰⁴, ove pasci Israele¹⁰⁵ in eterno col pascolo della verità, ove la vita è la Sapienza, per cui si fanno tutte le cose presenti e che furono e che saranno, mentre essa non si fa, ma tale è oggi quale fu e quale sempre sarà; o meglio, l'essere passato e l'essere futuro non sono in lei, ma solo l'essere, in quanto eterna, poiché l'essere passato e l'essere futuro non è l'eterno. E mentre ne parlavamo e anelavamo verso di lei, la cogliemmo un poco con lo slancio totale della mente, e sospirando vi lasciammo avvinte le primizie dello spirito¹⁰⁶ [...]. (X, 10.24)

Ogni creatura rimanda alla *aeternam sapientiam super omnia manentem*:

[...] sì, perché, chi le ascolta, tutte le cose dicono: "Non ci siamo fatte da noi, ma ci fece¹⁰⁸ Chi permane eternamente"¹⁰⁹; se, ciò detto, ormai ammutolissero, per aver levato l'orecchio verso il loro Creatore, e solo questi parlasse, non più con la bocca delle cose, ma con la sua bocca, e noi non udissimo più la sua parola attraverso lingua di carne o voce d'angelo o fragore di nube¹¹⁰ o enigma¹¹¹ di parabola, ma lui direttamente, da noi amato in queste cose, lui direttamente udissimo senza queste cose, come or ora protesi con un pensiero fulmineo cogliemmo l'eterna Sapienza stabile sopra ogni cosa, e tale condizione si prolungasse, e le altre visioni, di qualità grandemente inferiore, scomparissero, e quest'unica nel contemplarla ci rapisse e assorbisse e immergesse in gioie interiori, e dunque la vita eterna somigliasse a quel momento d'intuizione che ci fece sospirare: non sarebbe questo l'"entra nel gaudio del tuo Signore"¹¹²?(X, 10.25)

La morte di Monica

Con lo sguardo spinto dentro questo orizzonte eterno ed infinito, cioè dentro il Mistero della Trinità divina, Monica comprende che la sua missione terrena è conclusa. Riecheggia in lei, come in goni cristiano consapevole, il "Tutto è compiuto" pronunciato da Gesù sulla croce²⁵:

[...] mia madre disse: "Figlio mio, per quanto mi riguarda, questa vita ormai non ha più nessuna attrattiva per me. Cosa faccio ancora qui e perché sono qui, lo ignoro. Le mie speranze sulla terra sono ormai esaurite. Una sola cosa c'era, che mi faceva desiderare di rimanere quaggiù ancora per un poco: il vederti cristiano cattolico prima di morire. Il mio Dio mi ha soddisfatta ampiamente, poiché ti vedo addirittura disprezzare la felicità terrena per servire lui. Cosa faccio qui?". (X, 10.26)

Cosa le risposi, non ricordo bene. Ma intanto, entro cinque giorni o non molto più, si mise a letto febbricitante [...]: "Seppellite questo corpo dove che sia, senza darvene pena. Di una sola cosa vi prego: ricordatevi di me, dovunque siate, innanzi all'altare del Signore". Espressa così come poteva a parole la sua volontà, tacque. Il male aggravandosi la faceva soffrire. (X,11.27)

[...] alla loro domanda, se non l'impauriva l'idea di lasciare il corpo tanto lontano dalla sua città, esclamò: "Nulla è lontano da Dio, e non c'è da temere che alla fine del mondo egli non riconosca il luogo da cui

²⁵ Cfr Giovanni 19,30

risuscitarmi". Al nono giorno della sua malattia, nel cinquantaseiesimo anno della sua vita, trentatreesimo della mia, quell'anima credente e pia fu liberata dal corpo. (X, 11.28)

Conclusione: il teatro dopo Agostino

Al termine di questa breve lettura di alcuni elementi importanti del testo agostiniano, si può confermare con non poche ragioni che se le *Confessiones* non possono essere inserite in una storia del teatro come un'opera pensata e plasmata in vista della rappresentazione scenica, allo stesso tempo però devono onestamente essere considerate il testo letterario che più di qualsiasi altro, eccetto quello biblico, ha influito sullo sviluppo dell'arte drammatica.

Infatti in primo luogo tutto il Medioevo secondo un accento ecclesiale, e tutta l'epoca moderna secondo un accento individualistico, hanno trovato in esso una luce e un metodo per comprendere la grandezza dell'essere umano nel suo rapporto con Dio. Questo ha generato una forte ispirazione ad usare il teatro non come osservazione superficiale della realtà, ma come tentativo di introspezione spirituale in essa, andando oltre anche lo stile tragico della greicità dove lo sguardo sulla persona si arrestava sulla soglia della sua enigmatica natura e del suo misterioso destino.

In secondo luogo va considerata attentamente l'esemplarità della conversione di Agostino al cristianesimo, intesa come maturazione di una consapevolezza delle ragioni che portano l'uomo cosciente di sé a riconoscere in Cristo il compimento della sua umanità e del suo desiderio di infinito. In questa esemplarità perciò trova spazio sia l'uomo greco-romano alla ricerca della verità ultima, sia l'uomo moderno che tenta invano di realizzarsi con l'opera delle sue mani; o ancora sia i popoli germanici che hanno invaso l'impero romano nella speranza di conquistarne anche la grandezza spirituale, sia le nazioni di tutta la terra che hanno identificato in molte immagini il grande mistero di Dio che ancora restava ignoto o velato alla loro conoscenza naturale umana.

Dopo Agostino insomma il teatro di lingua greca o romana non poteva più parlare di uomini ignari del vero volto di Dio o tormentati da una ingiusta condanna divina, perché nel pensatore di Tagaste si era definitivamente e apertamente compiuto l'incontro tra l'uomo greco romano e la rivelazione cristiana. Allo stesso tempo dopo Agostino anche la nuova civiltà europea che nascerà dal sofferto incontro tra germanici e latini troverà nella vicenda e nel pensiero del grande convertito una chiave di lettura della sua stessa storia e del suo rapporto con la rivelazione cristiana: anche per essa dunque il teatro non potrà più essere l'espressione di una concezione della vita ignara del suo vero destino, cioè di Cristo.

Si aprivano ora nuovi orizzonti all'arte drammaturgica, anche se essa doveva umiliarsi per un certo tempo e realizzarsi prima di tutto in un luogo semplice ma reale dove i nuovi popoli illetterati potessero incontrare veramente e comprensibilmente l'interlocutore divino. Ciò poteva accadere solo nella *liturgia*: essa sarà per secoli il vero teatro in cui realtà e significato si incontrano. Essa resterà sempre tale, cioè l'unico luogo in cui il teatro inverte se stesso, perché appunto mette in scena come reale ciò che prima era solo oggetto di nostalgia e di vaga immaginazione. Dice Agostino:

Quel pane che voi vedete sull'altare, santificato con la parola di Dio, è il corpo di Cristo. Il calice, o meglio quel che il calice contiene, santificato con le parole di Dio, è sangue di Cristo. Con questi [segni] Cristo Signore ha voluto affidarci il suo corpo e il suo sangue che ha sparso per noi per la remissione dei peccati. Se voi li avete ricevuti bene voi stessi siete quel che avete ricevuto. [...] egli ha voluto che anche noi fossimo coinvolti in questo sacrificio [...]. (Discorso 227)

L'arte drammaturgica intesa come opera umana d'ora in poi avrà certamente il suo senso e il suo posto, ma non potrà più essere quello di luogo supremo di rappresentazione del rapporto dell'uomo con il suo destino. Tale luogo resterà insuperabilmente quello della liturgia. Ciò non mortificherà il teatro umano, ma lo farà rinascere in modo nuovo, lo eleverà a strumento pedagogico di introduzione al gesto liturgico e di espressione della sua fecondità esistenziale.

Qui sta la radice del rapporto non sempre facile tra cristianità e teatro: quando infatti quest'ultimo vorrà sbarazzarsi della sua relazione o subordinazione all'atto liturgico, quando cioè pretenderà di prenderne il posto come luogo in cui il popolo realizza il suo rapporto con l'infinito, esso in realtà ricadrà nella sua tragica e strutturale impotenza a conseguire questo scopo. Quando invece accetterà questo rapporto ontologico e pedagogico con il luogo dell'incarnazione dell'infinito, esso fiorirà in opere di grande forza artistica e sociale.

Capitolo 2

L'EMERGERE DELLA LITURGIA COME TEATRO REALE

Dal crollo dell'Impero Romano al sorgere di una nuova civiltà

Il crollo dell'Impero Romano portò con sé anche l'eclissi del teatro, insieme a quella dell'organizzazione sociale, culturale e politica della società romana. I secoli che seguirono videro però, dopo le terribili lotte iniziali, il realizzarsi di un evento assolutamente imprevedibile, vale a dire il formarsi di una nuova unità sociale, culturale e politica in cui i popoli invasori e quelli invasi sopravvissuti si sono amalgamati fraternamente fino a fondersi completamente e a dare vita alla civiltà europea. Il fattore che ha reso possibile questo fatto anomalo nella storia delle invasioni militari, per cui all'uso delle armi si è sostituito gradatamente quello degli strumenti di lavoro, della conoscenza e del rispetto reciproco, della formazione di famiglie, della costruzione di chiese e monasteri, è stata la conversione vicendevole alla stessa fede cristiana: vicendevole perché non fu solo da parte dei popoli barbarici, ma anche dei popoli latini, che rinunciando a immagini consolidate di grandezze perdute hanno compreso che la Provvidenza li chiamava ad una cosa nuova, all'amore del nemico, alla missione e alla comunione nella stessa fede, alla costruzione con lui di una nuova e comune civiltà.

Lentamente, in mezzo alle difficoltà generate da condizioni di vita molto dure e dal verificarsi di nuove invasioni, seguite anch'esse dallo stesso fenomeno di conversione-comunione vicendevole, anche la grande cultura ereditata dalla civiltà greco-romana e da quella patristica cristiana è tornata a diffondersi nella nuova e singolare società europea. Dove si era conservata? Nei monasteri benedettini, dove era stata mantenuta viva e salvaguardata pazientemente per secoli da monaci latini, anglosassoni, franchi, goti, longobardi, uniti dalla stessa fede e dalla stessa regola di vita generata dalla fede. Lo stesso monachesimo benedettino che aveva costituito il nucleo della fraternità tra le genti latine e quelle germaniche e che aveva impostato il metodo per la costruzione del continente, era stato anche quello che permetteva a questa nuova realtà di ereditare una grande cultura e di portarla a nuove espressioni ed elaborazioni che sfoceranno, come si è visto, nell'invenzione e nello sviluppo delle università.

Lungo questo cammino culturale plurisecolare tornerà lentamente a sorgere anche una certa produzione drammaturgica. Essa tuttavia non sarà frutto improvviso di qualche genio e nemmeno di favorevoli condizioni socioculturali, bensì l'ornamento e il reverbero di un fenomeno più profondo e determinante della vita del popolo cristiano e cioè della *liturgia*. Essa costituisce infatti il cuore della vita della Chiesa nel mondo e nella storia, perché in essa si realizza il contatto diretto con il Mistero di Dio presente nel suo corpo che è la Chiesa stessa. Attorno alla liturgia si plasmavano e si generavano sia le comunità ecclesiali guidate dai vescovi che quelle monastiche sopra considerate, dove le forme di orazione e le celebrazioni sacramentali erano oggetto di particolare cura, salvaguardia e studio.

Occorre considerare qui come questa straordinaria dimensione o 'attività' della compagine ecclesiale abbia avuto un peso enorme e non sempre adeguatamente riconosciuto nella storia della drammaturgia.

La liturgia come teatro reale nell'epoca paleocristiana

Come si è detto in precedenza, per alcuni secoli dopo la caduta dell'Impero Romano il teatro cristiano, profondamente inteso, è coinciso totalmente con la liturgia e in particolare con la Santa Messa. Solo con la fine del X secolo inizieranno ad esistere delle sacre rappresentazioni distinte dalla celebrazione eucaristica e successivamente, con il loro sviluppo, con le laude di Jacopone da Todi e di altri autori medievali e con le rappresentazioni dei misteri sulle vite dei santi, si arriverà ai vertici dell'espressione artistica cristiana extraliturgica con Giotto nell'arte figurativa e con Dante in quella letteraria-drammaturgica. Ma al centro di questa fioritura resterà sempre, come luogo generativo e come punto sovrano di riferimento, l'azione liturgica e il suo contenuto ontologico.

La coincidenza tra teatro e liturgia era cominciata ben prima della fine dell'Impero Romano e cioè fin dall'inizio stesso del cristianesimo. Durante i tre secoli delle persecuzioni imperiali i cristiani hanno vissuto il

gesto eucaristico clandestinamente o semiclandestinamente, godendo anche di qualche periodo di tolleranza, non *de jure* ma *de facto*, tale da permettere loro di costruire qualche prima chiesa o edificio adibito esclusivamente al culto.²⁶ In tutto questo lasso di tempo la liturgia eucaristica è stata vissuta ovviamente con una forte convinzione da parte di tutti coloro che vi prendevano parte, trattandosi di un gesto che comportava rischi spesso gravi per le loro vite. Ciò ha fatto sì che la santa Messa fosse un avvenimento colto e vissuto nella sua impressionante intensità esistenziale, dovuta da una parte al riaccadere della donazione totale di sé di Cristo sulla croce, dall'altra al fatto che i partecipanti non erano e non sono semplicemente spettatori di questo evento, ma piuttosto resi partecipi di esso singolarmente e comunitariamente. In questo senso si deve parlare di liturgia come *teatro reale*, in quanto ciò che viene rappresentato accade effettivamente e il pubblico è esistenzialmente coinvolto in esso.

La fine delle persecuzioni con l'editto costantiniano del 313 ha portato alla luce l'imponenza di questo fenomeno sia per quanto riguarda la sua diffusione nella popolazione, sia per il suo contenuto teologico. La costruzione di nuovi e pubblici edifici di culto è stata perciò realizzata in modo da soddisfare le esigenze che questi due fattori implicavano, vale a dire con dimensioni tali da contenere grandi assemblee e con forme architettoniche che esprimessero la natura dell'evento rappresentato e vissuto.

L'edificazione della basilica costantiniana di San Pietro tra il 319 e il 333, e poco prima di quella in Laterano entro il 314, segnarono l'inizio solenne di una nuova e monumentale teatralità, in cui la celebrazione maestosa della liturgia eucaristica potesse essere compresa nel suo intero significato e vissuta nella sua riconosciuta bellezza da una grande realtà popolare. Basti pensare da una parte alle dimensioni, che nel caso della basilica vaticana raggiunsero i 110 per 65 metri, dall'altra alla forma di entrambi gli edifici: cinque navate culminanti nel transetto ad esse perpendicolare, in modo da ottenere già un chiaro richiamo della croce di Cristo e allo stesso tempo di far convergere l'intera assemblea sull'area presbiterale, sovrastata da un grande arco trionfale. Era con ciò inaugurata una nuova era teatrale, caratterizzata non più come nella *polis* greca dalla mera presenza della popolazione alla tragica e irrealistica finzione teodrammatica, ma dalla partecipazione reale del popolo ad un incontro reale con il divino.

E' chiaro che questo evento per sua natura acquistava una posizione assolutamente centrale nella vita della *urbs* in occidente e della *polis* in oriente. Ed è altrettanto chiaro che coloro che partecipavano a questa azione liturgica non potevano più essere allo stesso tempo partecipi degli spettacoli violenti o immorali che abbondavano all'epoca nelle città dell'Impero. La lotta dunque dei Padri della Chiesa contro le esibizioni circensi, in cui per divertire si versava il sangue dei gladiatori e degli schiavi, e di altri spettacoli osceni o superstiziosi, portò ad una apparente rottura o inconciliabilità tra il cattolicesimo e il teatro, mentre in realtà era proprio la teatralità nel suo pieno significato che si voleva salvaguardare e promuovere, come nel caso sopra considerato di Gregorio di Nazianzo e soprattutto nel caso della liturgia che da pochi decenni era apparsa pubblicamente dopo la lunga clandestinità.

Tornando dunque alle basiliche sopra citate, va notato come la costruzione di quella di Santa Sofia a Costantinopoli, consacrata nel 537 da Giustiniano, rappresentò il vertice di questa fase greco latina della teatralità liturgica: in questa chiesa, davvero spettacolare per le possibilità tecnologiche dell'epoca, lo spazio era organizzato in modo da assegnare ad ogni componente dell'assemblea liturgica (vescovo, presbiterio, ministranti, re, popolo, coro) un posto preciso, tale per cui l'intreccio di voci, luci, movimenti e immagini esprimesse la bellezza e l'armonia della comunione tra Dio e gli uomini.

L'epoca giustiniana ha lasciato altri capolavori architettonici quali a Ravenna la chiesa di San Vitale (costruita tra il 525 e il 547), quella di Sant'Apollinare Nuovo (VI secolo) e quella di Sant'Apollinare in Classe (consacrata nel 547): anche in questi luoghi la bellezza evidente dell'architettura e dei mosaici fa comprendere quanto la teatralità di cui si sta parlando fosse effettivamente un'esperienza reale e continua per tutti gli interessati.

La vita come liturgia totale nella Milano ambrosiana

Ai templi citati di Roma, Costantinopoli e Ravenna se ne potrebbero aggiungere molti altri di diverse città antiche. E' significativo considerare in questa sede il caso di Milano.

Divenuta capitale della parte occidentale dell'Impero nel 365, la città ebbe come vescovo Sant'Ambrogio dal 374 al 397, il quale intraprese una intensa attività edilizia con un intento ben riconoscibile:

²⁶ Cfr

[...] aveva lo scopo di demarcare l'intero spazio urbano sotto il segno di Cristo. Infatti è all'estremità dei bracci di una croce ideale, che verrebbe ad intersecarsi nell'area del quartiere arcivescovile, che il vescovo edifica quattro basiliche nel suburbio, atte a segnalare a chi entra in città, da uno qualsiasi dei quattro punti cardinali, le manifestazioni concrete della fede cristiana.²⁷

Queste quattro chiese, poste sulle quattro vie principali di ingresso e uscita della città, erano la *Basilica Apostolorum* a sud, la *Basilica Martyrum* (ora Sant'Ambrogio) a ovest, la *Basilica Virginum* (ora San Simpliciano) a nord e la *Basilica Prophetarum* (poi dedicata a San Dionigi) ad est. Esse facevano da corona alle due chiese centrali della città che furono edificate prima di Sant'Ambrogio nell'area dell'attuale Duomo: la *Basilica Ecclesiae* costruita all'indomani dell'Editto di Milano del 313 (poi denominata *Basilica vetus*) e la *Basilica maior* costruita nel 343-345 per volere dell'imperatore Costante I, la quale aveva cinque navate come le basiliche romane sopra citate ed era in grado di ospitare la sempre più numerosa comunità cristiana cittadina. Costruendo le quattro basiliche suburbane il vescovo teologo dava espressione plastica alla dottrina cristiana sulle quattro categorie fondamentali di santi; ma ancor più si può qui osservare come questo progetto ambrosiano allargasse lo spazio culturale, trasformando l'intera città in un 'luogo liturgico': ogni attività quotidiana era così inserita dentro il rapporto con la memoria della presenza di Cristo e quindi nella comunione dei santi, facendo dell'intera esistenza una autentica liturgia. Qui l'idea di 'teatro reale' si estende fino ad abbracciare tutta la realtà, avendo come ideale la trasformazione della banalità del quotidiano in un rapporto cosciente e permanente con il Tu divino.

Così per Ambrogio ogni circostanza della vita è occasione di scoperta e di accoglienza di Cristo:

Omnia Christus est nobis! Se vuoi curare una ferita, Egli è il medico; se sei riarso dalla febbre, Egli è la fonte; se sei oppresso dall'iniquità, Egli è la giustizia; se hai bisogno di aiuto, Egli è la forza; se temi la morte, Egli è la vita; se desideri il cielo, Egli è la via; se sei nelle tenebre, Egli è la luce ... Gustate e vedete come è buono il Signore: beato è l'uomo che spera in Lui!²⁸

Poco prima di lui così scriveva Basilio il Grande (329-379), vescovo di Cesarea in Cappadocia:

In questo modo "pregherai senza interruzione", se non limiterai la tua prece alle sole parole, ma ti unirai a Dio in tutta la condotta della tua vita, sicché il tuo stesso vivere sia una preghiera continua ed incessante.²⁹

La nuova spazialità liturgica

Cercando ora di individuare le caratteristiche sostanziali di questa spazialità liturgica è possibile individuarne quattro.

La prima è la *grandezza*, funzionale alla presenza simultanea dell'intera comunità credente, tanto che anche nelle città romane minori le aule paleocristiane erano normalmente in grado di contenere centinaia di persone.³⁰

La seconda è la *convergenza* sull'area presbiterale, nuovo *proscaenium* su cui non si svolge uno spettacolo esteticamente emozionante, ma un'azione al contempo semplicissima e immensa; va notato che questa convergenza non è più di tipo radiale, come nei teatri classici (salvo poche eccezioni), ma per così dire verticale: questo fatto, di per sé non essenziale, favorisce comunque la concentrazione totale di ciascuno sull'azione sacramentale anziché sull'assemblea.

La terza caratteristica è la *copertura* di tutti questi edifici, a differenza dei teatri greci e di gran parte di quelli latini. Le ragioni sono anzitutto pratiche: la liturgia eucaristica per l'intera comunità si svolgeva ogni settimana e per alcuni quotidianamente e quindi non si poteva essere esposti sistematicamente alle intemperie; in secondo luogo la copertura favoriva l'isolamento rispetto ai rumori esterni e un'acustica decisamente più efficiente rispetto alle voci liturgiche. Ma vi era anche una ragione teologica non indifferente: la copertura infatti esprime una vicinanza del cielo, metafisicamente inteso, all'assemblea ecclesiale, richiamando così la fondamentale realtà dell'Incarnazione; la dimensione cosmica non è dunque perduta nel gesto eucaristico celebrato nelle aule coperte, ma al contrario abbracciata da esso con un'intensità e un'unità con la realtà terrena che erano impossibili nella concezione precristiana dell'essere (si pensi soltanto alla metafisica aristotelica che vedeva una separazione ontologicamente insuperabile tra Dio, ente perfetto che pensa se stesso, e la realtà umana e

²⁷ M. BONA CASTELLOTTI, *Percorso di storia dell'arte*, vol. I, "Dalla Preistoria al Gotico", ed. Einaudi scuola 2004, p. 267.

²⁸ S. AMBROGIO, *De virginibus*, 16,99; cit. in BENEDETTO XVI, udienza generale del 24 ottobre 2007.

²⁹ S. BASILIO il GRANDE, *Omelia per la martire Giuditta*, 4-3; cit. in AAVV, *La teologia dei Padri*, 5 voll., ed. Città Nuova, 1975, vol. III, p. 119.

³⁰ E' esemplificativo il caso dell'aula paleocristiana di Trento, risalente circa all'anno 400, rinvenuta sotto l'attuale Duomo cittadino: una navata unica che misurava 43 metri in lunghezza per 14,30 in larghezza, vale a dire una superficie in grado di contenere fino a 1500 persone in piedi di una popolazione urbana di non più di 5000 abitanti, in buona parte ancora non cristiani. Cfr I. ROGGER, *Il Duomo di Trento*, Museo Diocesano Tridentino, 2004, pp. 30-39.

terrena segnata dall'imperfezione). Sarà soprattutto l'architettura e l'arte figurativa del secondo millennio a dare alla copertura una più esplicita espressione cosmica ed escatologica.

La quarta caratteristica della nuova teatralità cristiana è l'*urbanità*, cioè l'inserimento dell'aula liturgica nel cuore del tessuto urbano e la convocazione in essa dell'intera comunità cittadina. Questa natura centrale e centripeta del gesto eucaristico non è tuttavia solo fisica ed esteriore, come poteva accadere anche per altre manifestazioni o attività civiche, ma soprattutto esistenziale e personale, come conseguenza del valore ontologico dell'evento.

Ora, prima di proseguire con l'*excursus* storico sulla teatralità della liturgia cristiana, è necessario soffermarsi a considerare adeguatamente la natura della componente drammaturgica della liturgia stessa.

I protagonisti reali: Cristo e gli uomini

La natura drammatica della liturgia cristiana, cioè del gesto più potente ed espressivo che la Chiesa compie, è data fondamentalmente dal fatto che si tratta di un incontro reale, di un'azione reale e di un dialogo reale tra l'io umano e il Tu divino. I protagonisti dunque dell'evento sono Cristo e gli uomini da Lui convocati e non più figure intermediarie. Consideriamo attentamente i tre livelli di questo evento.

Incontro reale

L'io umano nella Chiesa è posto con tutto se stesso di fronte alla presenza, sia fisica che soprannaturale, del Dio che si è fatto carne. Niente può essere drammaticamente più coinvolgente ed esaltante per l'uomo consapevole. Il Vangelo assicura questa presenza in termini inequivocabili:

E il Verbo si fece carne e venne ad abitare in mezzo a noi (Gv 1,14)

Perché dove sono due o tre riuniti nel mio nome, lì sono io in mezzo a loro. (Mt 18,20)

Ed ecco, io sono con voi tutti i giorni, fino alla fine del mondo. (Mt 28,20)

Allora essi partirono e predicarono dappertutto, mentre il Signore agiva insieme con loro e confermava la Parola con i segni che la accompagnavano. (Mc 16,20)

L'istituzione dell'Eucarestia è la sconvolgente donazione che Dio fa di se stesso in modo fisico e permanente all'umanità:

²⁶Ora, mentre mangiavano, Gesù prese il pane, recitò la benedizione, lo spezzò e, mentre lo dava ai discepoli, disse: «Prendete, mangiate: questo è il mio corpo». ²⁷Poi prese il calice, rese grazie e lo diede loro, dicendo: «Bevetene tutti, ²⁸perché questo è il mio sangue dell'alleanza, che è versato per molti per il perdono dei peccati. [...]». (Mt 26)

L'Apostolo Paolo ribadisce la realtà di questa essere tra noi di Cristo con la dottrina della Chiesa come *corpo di Cristo* stesso o *tempio dello Spirito*, luogo fisico della sua presenza vivente nel mondo:

Poiché, come in un solo corpo abbiamo molte membra e queste membra non hanno tutte la medesima funzione, così anche noi, pur essendo molti, siamo un solo corpo in Cristo e, ciascuno per la sua parte, siamo membra gli uni degli altri. (Rm 12,4-5)

16Non sapete che siete tempio di Dio e che lo Spirito di Dio abita in voi? 17Se uno distrugge il tempio di Dio, Dio distruggerà lui. Perché santo è il tempio di Dio, che siete voi. (1 Cor 3)

¹⁵Non sapete che i vostri corpi sono membra di Cristo? [...] ¹⁹O non sapete che il vostro corpo è tempio dello Spirito Santo che è in voi e che avete da Dio, e che non appartenete a voi stessi? ²⁰Infatti siete stati comprati a caro prezzo. Glorificate dunque Dio nel vostro corpo! (1 Cor 6)

Da questi passi paolini come da quelli evangelici sopra citati risulta chiaro che *il luogo in cui avviene l'incontro reale di cui stiamo parlando, cioè la presenza tangibile di Cristo nella storia, non è l'edificio liturgico, quanto la comunità dei credenti, la loro stessa umanità, il loro essere uniti eucaristicamente da Cristo, con Cristo e in Cristo*. E' in questo contesto che assumono il loro pieno significato anche i sacramenti, non come riti a se stanti offerti ai privati in luoghi di culto individuale, ma come gesti attraverso cui il divino si rende presente tra le 'pietre vive' della sua comunità:

4Avvicinandovi a lui, pietra viva, rifiutata dagli uomini ma scelta e preziosa davanti a Dio, 5quali pietre vive siete costruiti anche voi come edificio spirituale, per un sacerdozio santo e per offrire sacrifici spirituali graditi a Dio, mediante Gesù Cristo. (1 Pt 2,4-5)

Qual è la conseguenza di questo essere inseriti in Cristo come pietre vive? Pietro riconosce e dichiara che questo fatto ci fa diventare veramente un popolo e avere un compito nella storia:

9Voi invece siete stirpe eletta, sacerdozio regale, nazione santa, popolo che Dio *si è acquistato* perché proclami *le opere ammirevoli* di lui, che vi ha chiamato dalle tenebre alla sua luce meravigliosa. 10Un tempo voi eravate *non-popolo*, ora invece siete popolo di Dio; un tempo eravate *esclusi dalla misericordia*, ora invece avete ottenuto misericordia. (1 Pt 2,9-10)

L'Apostolo Giovanni riporta affermazioni molto importanti di Gesù per capire la natura profonda della Chiesa come popolo di Dio, cioè come compagnia di *persone unite in Cristo e abitate da Cristo*. Anzitutto Gesù parla di una presenza permanente e senza fine dello Spirito Santo nella sua compagnia di discepoli:

15Se mi amate, osserverete i miei comandamenti; 16e io pregherò il Padre ed egli vi darà un altro Paràclito perché rimanga con voi per sempre, 17lo Spirito della verità, che il mondo non può ricevere perché non lo vede e non lo conosce. Voi lo conoscete perché egli rimane presso di voi e sarà in voi. (Gv 14,15-17)

Proseguendo Gesù specifica che questa presenza coincide con la sua, nel senso che essa si manifesterà in primo luogo nella sua resurrezione e di conseguenza nella scoperta da parte dei discepoli di essere in Lui mentre Lui è in loro:

18Non vi lascerò orfani: verrò da voi. 19Ancora un poco e il mondo non mi vedrà più; voi invece mi vedrete, perché io vivo e voi vivrete. 20In quel giorno voi saprete che io sono nel Padre mio e voi in me e io in voi. (Gv 14,15-20)

Gesù insiste molto su questo vertiginoso concetto del nostro essere in Lui e del suo essere in noi. Egli chiede a noi di non rifiutare questa duplice presenza:

4Rimanete in me e io in voi. Come il tralcio non può portare frutto da se stesso se non rimane nella vite, così neanche voi se non rimanete in me. 5Io sono la vite, voi i tralci. Chi rimane in me, e io in lui, porta molto frutto, perché senza di me non potete far nulla. (Gv 15,4-5)

Parole pressochè identiche sono usate da Cristo per indicare l'Eucarestia:

⁵⁶Chi mangia la mia carne e beve il mio sangue rimane in me e io in lui. ⁵⁷Come il Padre, che ha la vita, ha mandato me e io vivo per il Padre, così anche colui che mangia me vivrà per me. (Gv 6)

Non si rimane in Cristo come esito di uno sforzo intellettuale, ma per l'adesione alla sua presenza eucaristica, attraverso la quale egli stesso rimane in noi. Eucarestia e comunità, comunità e Eucarestia: sono due termini inscindibili per definire la Chiesa. L'Eucarestia è Cristo che si offre come cibo al suo corpo, la Chiesa è il suo corpo che vive grazie all'Eucarestia e trova in essa il suo Capo e il suo luogo di sussistenza.

Nella preghiera finale il discorso di Gesù si fa ancora più impressionante, perché arriva ad affermare che la nostra unità in Lui deve essere quella stessa che esiste tra lui e il Padre. Non si tratta chiaramente di una richiesta rivolta a noi, in quanto non potremmo in nessun modo realizzare una cosa simile, ma al Padre:

20Non prego solo per questi, ma anche per quelli che crederanno in me mediante la loro parola: 21perché tutti siano una sola cosa; come tu, Padre, sei in me e io in te, siano anch'essi in noi, perché il mondo creda che tu mi hai mandato. 22E la gloria che tu hai dato a me, io l'ho data a loro, perché siano una sola cosa come noi siamo una sola cosa. 23Io in loro e tu in me, perché siano perfetti nell'unità e il mondo conosca che tu mi hai mandato e che li hai amati come hai amato me. (Gv 17,20-23)

Dunque la presenza di Cristo nella sua Chiesa non è un semplice porsi di Lui in mezzo a noi, ma molto di più: è il fatto che Lui ci pone dentro di sé, cioè dentro la Trinità, e pone se stesso dentro di noi, intesi non come singoli privati che agiscono individualmente nel mondo, ma come parte di una sola cosa in Lui. Ciò significa che l'incontro con la sua presenza nella Chiesa è un fatto reale all'ennesima potenza, perché non rimane alla superficie del nostro io, non si arresta al livello estetico, non si riduce alla relazione con un personaggio esterno alla nostra vita, ma afferra il nostro io nella sua interezza ed esistenza e lo rende parte di sé, così come Lui stesso pone il suo io nella sua interezza ed esistenza dentro la fragilissima realtà dei suoi discepoli. Paolo dichiara apertamente che tutto questo avviene per grazia, nonostante la nostra evidente povertà e indegnità, anzi passando attraverso di esse:

7Noi però abbiamo questo tesoro in vasi di creta, affinché appaia che questa straordinaria potenza appartiene a Dio, e non viene da noi. 8In tutto, infatti, siamo tribolati, ma non schiacciati; siamo sconvolti, ma non disperati; 9perseguitati, ma non abbandonati; colpiti, ma non uccisi, 10portando sempre e dovunque nel nostro corpo la morte di Gesù, perché anche la vita di Gesù si manifesti nel nostro corpo. 11Sempre infatti, noi che siamo vivi, veniamo consegnati alla morte a causa di Gesù, perché anche la vita di Gesù si manifesti nella nostra carne mortale. (2 Cor 4,7-11)

Non c'è dubbio quindi che nella Chiesa avvenga un incontro reale e pienamente drammatico tra Cristo e gli uomini. Lo sintetizza bene Paolo con questa espressione sintetica e riassuntiva della lettera agli efesini:

22 Tutto infatti egli ha messo sotto i suoi piedi e lo ha dato alla Chiesa come capo su tutte le cose: 23 essa è il corpo di lui, la pienezza di colui che è il perfetto compimento di tutte le cose. (Ef 1,22-23)

Azione reale

Ma quale rapporto esiste tra tutto questo e la liturgia? Se la presenza di Cristo passa attraverso la compagnia dei discepoli per quale ragione è necessaria la celebrazione liturgica? E' essa solo un momento celebrativo di ciò che di per sé è già realizzato in se stesso nella comunità ecclesiale? Se fosse così sarebbe una pura cerimonia, utile per prendere coscienza di ciò che si è autonomamente da essa, e nulla più. Evidentemente non è così, perché è *proprio la celebrazione dei sacramenti che rende la nostra umanità luogo della presenza di Cristo*. La liturgia sacramentale dunque è essenziale perché possa accadere quanto è stato descritto sopra: essa è l'*azione* con cui noi veniamo *realmente* assimilati a Cristo e resi membra del suo corpo, che è la Chiesa. Infatti l'assunzione della nostra umanità in Cristo avviene anzitutto attraverso il Battesimo e quindi tramite tutti gli altri sacramenti, *in primis* l'Eucarestia. L'insegnamento neotestamentario in materia è molto chiaro. Cosa avviene in particolare nel *Battesimo*? Potremmo individuare due 'azioni' o operazioni fondamentali compiute da questo sacramento.

1. Nella lettera ai Romani Paolo spiega anzitutto che il Battesimo comporta l'immersione (dal verbo βαπτίζω, 'immergere') di tutta la nostra persona in Cristo, venendo uniti così alla sua morte, alla sua resurrezione e alla sua vita, divenendo così luoghi viventi della sua presenza:

30 non sapete che quanti siamo stati battezzati in Cristo Gesù, siamo stati battezzati nella sua morte? 4Per mezzo del battesimo dunque siamo stati sepolti insieme a lui nella morte affinché, come Cristo fu risuscitato dai morti per mezzo della gloria del Padre, così anche noi possiamo camminare in una vita nuova. 5Se infatti siamo stati intimamente uniti a lui a somiglianza della sua morte, lo saremo anche a somiglianza della sua risurrezione. 6Lo sappiamo: l'uomo vecchio che è in noi è stato crocifisso con lui [...]. 8Ma se siamo morti con Cristo, crediamo che anche vivremo con lui, 9sapendo che Cristo, risorto dai morti, non muore più [...]. 11Così anche voi consideratevi morti al peccato, ma viventi per Dio, in Cristo Gesù. 12Il peccato dunque non regni più nel vostro corpo mortale [...]. (Rm 6)

Col Battesimo dunque l'uomo viene unito a Cristo, riceve la sua vita, entra nella sua persona, diventa parte di Lui, dimora in Lui, vive nella sua presenza. Il cristiano vive continuamente questa piena immersione in Cristo. Il concetto è ribadito anche nella lettera ai Colossesi:

[...] con lui sepolti nel battesimo, con lui siete anche risorti mediante la fede nella potenza di Dio, che lo ha risuscitato dai morti. (Col 2,12)

Nella lettera ai Galati Paolo aggiunge un'altra immagine significativa:

[...] quanti siete stati battezzati in Cristo vi siete rivestiti di Cristo. (Gal 3,27)

I cristiani perciò sono portatori in se stessi della presenza, della vita, dell'azione di Cristo. Possono purtroppo tradirla, infangarla, contraddirla, ma non possono negarla o scrollarsela di dosso.

2. Proseguendo l'ultima affermazione citata, Paolo enuncia la seconda azione fondamentale del Battesimo, conseguenza diretta della prima:

²⁸Non c'è Giudeo né Greco; non c'è schiavo né libero; non c'è maschio e femmina, perché tutti voi siete uno in Cristo Gesù. (Gal 3,28)

Il fatto dunque di essere immersi e innestati in Cristo comporta per i cristiani il diventare una sola realtà, anzi una sola persona, in Lui. Si tratta, come è stato fatto notare, di una clamorosa rivoluzione culturale, in quanto comporta l'abbattimento di ogni divisione e separazione tra gli uomini³¹. Essere battezzato significa perciò, proprio perché si entra in Cristo, entrare nella Chiesa: col Battesimo infatti si diventa parte di Cristo, membro del suo corpo, e il suo corpo è appunto la Chiesa. Questa relazione tra Battesimo e Chiesa è messa bene in evidenza da Paolo nella prima lettera ai Corinti:

12Come infatti il corpo è uno solo e ha molte membra, e tutte le membra del corpo, pur essendo molte, sono un corpo solo, così anche il Cristo. 13Infatti noi tutti siamo stati battezzati mediante un solo Spirito in un solo corpo, Giudei o Greci, schiavi o liberi; e tutti siamo stati dissetati da un solo Spirito. [...] 27Ora voi siete corpo di Cristo e, ognuno secondo la propria parte, sue membra. (1 Cor 12,12-13.27)

³¹ Cfr L. GIUSSANI, *Perché la Chiesa. Volume terzo del PerCorso*, Rizzoli, Milano 2003, p. 97.

Dunque ciò che accade nel gesto battesimale è a dir poco sconvolgente: si muore e si risorge con Cristo e si diventa parte inscindibile di un corpo vivente, di una unità impensabile tra gli uomini, che si chiama Chiesa. L'azione liturgica causa quindi cambiamento esistenziale radicale che si riflette in una nuova concezione e conduzione della vita, come osserva Agostino:

Dunque tutto quel che è accaduto sulla croce di Cristo, nella sepoltura, il terzo giorno nella risurrezione, nell'ascensione al cielo e nel sedersi alla destra del Padre, è accaduto in modo che a queste realtà, non simbolicamente solo a parole, ma anche con i fatti possa conformarsi la vita cristiana che in esse si realizza. È a motivo della sua croce che infatti è stato detto: *Quelli che sono di Gesù Cristo, hanno crocifisso la loro carne con le sue passioni e concupiscenze*; a motivo della sepoltura: *Per mezzo del battesimo siamo stati sepolti insieme a Cristo nella morte*; a motivo della risurrezione: *Come Cristo fu risuscitato dai morti per la gloria del Padre, così anche noi possiamo camminare in novità di vita*; a motivo dell'ascensione al cielo e del suo sedersi alla destra del Padre: *Se dunque siete risorti con Cristo, cercate le cose di lassù, dove Cristo siede alla destra del Padre; gustate le cose di lassù, non quelle che sono sopra la terra: voi infatti siete morti e la vostra vita è nascosta insieme con Cristo in Dio.*³²

Se dunque questa è l'azione che si svolge nel primo sacramento, cosa accade nell'altra azione liturgica fondamentale che è l'*Eucarestia*?

In essa avviene un'operazione molto simile a quella duplice del Battesimo, vale a dire l'unificazione con Cristo e quindi con la sua Chiesa. Mentre nel sacramento battesimale l'unificazione era con la morte e con la vita di Cristo, qui è con il suo sangue e la sua carne, con la medesima conseguenza che è l'inserimento in un unico corpo, cioè la Chiesa, come spiega Paolo nella prima lettera ai Corinti:

[...] 16Il calice della benedizione che noi benediciamo, non è forse comunione con il sangue di Cristo? E il pane che noi spezziamo, non è forse comunione con il corpo di Cristo? 17Poiché vi è un solo pane, noi siamo, benché molti, un solo corpo: tutti infatti partecipiamo all'unico pane. (1 Cor 10,16-17)

Poco dopo Paolo spiega che la carne e il sangue di Cristo sono esattamente quelli che sono stati immolati sulla croce:

23Io, infatti, ho ricevuto dal Signore quello che a mia volta vi ho trasmesso: il Signore Gesù, nella notte in cui veniva tradito, prese del pane 24e, dopo aver reso grazie, lo spezzò e disse: «Questo è il mio corpo, che è per voi; fate questo in memoria di me». 25Allo stesso modo, dopo aver cenato, prese anche il calice, dicendo: «Questo calice è la nuova alleanza nel mio sangue; fate questo, ogni volta che ne bevete, in memoria di me». 26Ogni volta infatti che mangiate questo pane e bevete al calice, voi annunciate la morte del Signore, finché egli venga. 27Perciò chiunque mangia il pane o beve al calice del Signore in modo indegno, sarà colpevole verso il corpo e il sangue del Signore. 28Ciascuno, dunque, esamini se stesso e poi mangi del pane e beva dal calice; 29perché chi mangia e beve senza riconoscere il corpo del Signore, mangia e beve la propria condanna. (1 Cor 11,23-28)

Dunque nell'*Eucarestia* viene per così dire rinnovato, approfondito e continuamente rivissuto l'evento battesimale: la medesima unificazione con Cristo morto e risorto viene fisicamente confermata, alimentata, rinnovata dal sacramento della comunione; nello stesso tempo viene rinnovata e alimentata l'appartenenza al corpo vivente della Chiesa, che nella celebrazione eucaristica riceve continuamente quella vita che la costituisce. Tentando un paragone con la vita coniugale, si potrebbe dire che mentre il Battesimo è analogia del sacramento del matrimonio celebrato un'unica volta, l'*Eucarestia* è analogia dell'amore continuamente offerto, ricevuto, alimentato ed espresso dai coniugi.

Osserva Ignazio di Antiochia all'inizio del II secolo:

Tutti voi, dunque, siate intimamente uniti nell'ubbidire al vescovo e al collegio presbiterale e nello spezzare l'unico pane che è medicina d'immortalità, antidoto contro la morte, alimento dell'eterna vita in Gesù Cristo.³³

La celebrazione eucaristica rinnova dunque continuamente la drammaticità di quella battesimale in quanto entrambe realizzano l'unificazione con la donazione totale di Cristo nella morte e nella resurrezione e immergono totalmente il cristiano nella vita della Chiesa.

Riguardo agli altri Sacramenti, la drammaticità è sempre al massimo livello. Nella *Confermazione* sia l'interessato, che la Chiesa che lo Spirito Santo suggellano l'immersione in Cristo come atto cosciente e voluto. Nella *Riconciliazione* avviene il miracolo del perdono reale di colpe reali. Nel *Matrimonio* l'uomo e la donna ricevono e riflettono in loro la stessa unione totale di Cristo con la Chiesa. Nell'*Ordine Sacro* avviene la

³² S. AGOSTINO, *Enchiridion de fide, Spe et Charitate*, 14.53; trad. it. in www.augustinus.it

³³ S. IGNAZIO DI ANTIOCHIA, *Lettera agli Efesini*, 20,2; trad. it. in AAVV, *La teologia dei Padri*, cit., vol. IV, p. 159.

consacrazione totale dell'uomo al sacerdozio di Cristo per la sua Chiesa. Nell'*Unzione degli infermi* si rinnova l'unione con la passione di Cristo per la salvezza dell'infermo e dell'umanità.

Dialogo reale

Se dunque nella liturgia avviene un incontro reale con il Tu divino e un'azione reale di coinvolgimento della nostra vita con Lui, rimane da osservare il terzo elemento o livello reale che si realizza nella liturgia stessa, vale a dire il *dialogo* tra l'uomo e Dio. E' il piano verbale dell'evento, quello in cui si instaura un vero e proprio colloquio drammatico tra l'io umano e il Tu divino.

Questa dimensione liturgica richiama anzitutto le sue *radici anticotestamentarie*: fin dalla chiamata di Abramo l'iniziativa di Dio nei confronti del popolo eletto è stata *un invito all'ascolto e al dialogo*. Ciò appare evidente per esempio negli appelli rivolti da Dio al popolo attraverso Mosè nel libro del Deuteronomio:

¹Questi sono i comandi, le leggi e le norme che il Signore vostro Dio ha ordinato di insegnarvi [...].

³Ascolta, o Israele, e bada di metterli in pratica; perché tu sia felice e cresciate molto di numero nel paese dove scorre il latte e il miele, come il Signore, Dio dei tuoi padri, ti ha detto. (Dt 6)

Questo invito all'ascolto diventa contenuto della fondamentale preghiera ebraica, lo *Shemà Israel*, che prosegue il passo deuteronomico sopra citato:

⁴Ascolta, Israele: il Signore è il nostro Dio, il Signore è uno solo. ⁵Tu amerai il Signore tuo Dio con tutto il cuore, con tutta l'anima e con tutte le forze. ⁶Questi precetti che oggi ti dò, ti stiano fissi nel cuore; ⁷li ripeterai ai tuoi figli [...]. (Dt 6)

Nello stesso libro biblico l'invito all'ascolto ritorna più volte, con la precisazione che Dio che parla è presente e vicino:

¹¹Questo comando che oggi ti ordino non è troppo alto per te, né troppo lontano da te. [...] ¹⁴Anzi, questa parola è molto vicina a te, è nella tua bocca e nel tuo cuore, perché tu la metta in pratica. [...] ¹⁹Prendo oggi a testimoni contro di voi il cielo e la terra: io ti ho posto davanti la vita e la morte, la benedizione e la maledizione; scegli dunque la vita, perché viva tu e la tua discendenza, ²⁰amando il Signore tuo Dio, obbedendo alla sua voce e tenendoti unito a lui [...]. (Dt 30)

I profeti sono l'incarnazione, per così dire, della volontà di dialogo da parte di Dio. La loro frequente e insistente presenza nella storia di Israele è la chiara espressione del desiderio di Dio di essere ascoltato dall'uomo. Egli si rivolge appassionatamente alla sua creatura per salvarla, anche quando essa si è allontanata da Lui con il peccato:

¹⁸"Su, venite e discutiamo"

dice il Signore.

"Anche se i vostri peccati fossero come scarlatto, diventeranno bianchi come neve.

Se fossero rossi come porpora, diventeranno come lana.

¹⁹Se sarete docili e ascolterete, mangerete i frutti della terra.

²⁰Ma se vi ostinate e vi ribellate, sarete divorati dalla spada,

perché la bocca del Signore ha parlato". (Isaia 1)

Il vero problema non è dunque la disponibilità al dialogo da parte di Dio, ma quella da parte dell'uomo. L'Antico Testamento è una continua presa d'atto della riluttanza dell'uomo all'ascolto di Dio e al colloquio sincero con Lui:

¹²Ma il mio popolo non ha ascoltato la mia voce, Israele non mi ha obbedito.

¹³L'ho abbandonato alla durezza del suo cuore, che seguisse il proprio consiglio.

¹⁴Se il mio popolo mi ascoltasse, se Israele camminasse per le mie vie! (Sal 81(80))

Tutti i libri biblici sono documentazione della parola che Dio rivolge accuratamente all'uomo. Egli arriva persino a fornire all'uomo le parole per rivolgersi a Lui, in modo da facilitare al massimo l'espressione della

domanda umana. Si tratta dei Salmi, la straordinaria raccolta di preghiere ebraiche in cui la persona umana è educata a dire continuamente 'Tu' al Mistero di Dio. Come ha detto il pontefice Benedetto XVI:

La Parola di Dio introduce noi stessi nel colloquio con Dio. Il Dio che parla nella Bibbia ci insegna come noi possiamo parlare con Lui. Specialmente nel *Libro dei Salmi* Egli ci dà le parole con cui possiamo rivolgerci a Lui, portare la nostra vita con i suoi alti e bassi nel colloquio davanti a Lui, trasformando così la vita stessa in un movimento verso di Lui. I *Salmi* contengono ripetutamente delle istruzioni anche sul come devono essere cantati ed accompagnati con strumenti musicali.³⁴

E' particolarmente eloquente il Salmo 63(62) in cui l'uomo è aiutato a riconoscere Dio come interlocutore essenziale e unico per la sua vita:

²O Dio, tu sei il mio Dio, all'aurora ti cerco,
di te ha sete l'anima mia,
a te anela la mia carne,
come terra deserta,
arida, senz'acqua.

³Così nel santuario ti ho cercato,
per contemplare la tua potenza e la tua gloria.

⁴Poiché la tua grazia vale più della vita,
le mie labbra diranno la tua lode.

⁵Così ti benedirò finché io viva,
nel tuo nome alzerò le mie mani.

⁶Mi sazierò come a lauto convito,
e con voci di gioia ti loderà la mia bocca.

⁷Quando nel mio giaciglio di te mi ricordo
e penso a te nelle veglie notturne,

⁸a te che sei stato il mio aiuto,
esulto di gioia all'ombra delle tue ali.

⁹A te si stringe l'anima mia
e la forza della tua destra mi sostiene.

Questa drammaticità dei testi anticotestamentari giunge al suo apice con la venuta di Cristo: con Lui il Tu divino diventa presenza inequivocabile che svela qual è la nostra disposizione verso Dio. Come disse il vecchio Simeone a Maria:

Egli è qui per la rovina e la risurrezione di molti in Israele, segno di contraddizione³⁵ perché siano svelati i pensieri di molti cuori. (Lc 2)

Dio viene in mezzo agli uomini per parlare con loro, ma si trova di fronte al muro di indifferenza e di rifiuto della cattiveria umana:

³⁷Gerusalemme, Gerusalemme, che uccidi i profeti e lapidi quelli che ti sono inviati, quante volte ho voluto raccogliere i tuoi figli, come una gallina raccoglie i pulcini sotto le ali, e voi non avete voluto! ³⁸Ecco: *la vostra casa vi sarà lasciata deserta!* ³⁹Vi dico infatti che non mi vedrete più finché non direte: *Benedetto colui che viene nel nome del Signore!*" (Mt 23)

Il suo rivolgersi a noi uomini non è solo accorato, ma anche ben chiaro nello smascherare la nostra ipocrisia e indisponibilità all'ascolto di Dio:

³⁷E anche il Padre, che mi ha mandato, ha reso testimonianza di me. Ma voi non avete mai udito la sua voce, né avete visto il suo volto, ³⁸e non avete la sua parola che dimora in voi, perché non credete a colui che egli ha mandato. ³⁹Voi scrutate le Scritture credendo di avere in esse la vita eterna; ebbene, sono proprio esse che mi rendono testimonianza. ⁴⁰Ma voi non volete venire a me per avere la vita. ⁴¹Io non ricevo gloria dagli uomini. ⁴²Ma io vi conosco e so che non avete in voi l'amore di Dio. ⁴³Io sono venuto nel nome del Padre mio e voi non mi ricevete; se un altro venisse nel proprio nome, lo ricevereste. ⁴⁴E come potete credere, voi che prendete gloria gli uni dagli altri, e non cercate la gloria che viene da Dio solo? (Gv 5)

Per questo, rivolgendosi a chi lo esortava ad agire pubblicamente a Gerusalemme, risponde:

⁷Il mondo non può odiare voi, ma odia me, perché di lui io attesto che le sue opere sono cattive. (Gv 7)

³⁴ BENEDETTO XVI, discorso del 12 settembre 2008 a Parigi per gli uomini della cultura.

In questa drammaticità del suo rivolgersi a noi non c'è però solo la tagliente verità del suo giudizio, ma anche l'appassionata offerta della sua misericordia:

²⁸Venite a me, voi tutti, che siete affaticati e oppressi, e io vi ristorerò. ²⁹Prendete il mio giogo sopra di voi e imparate da me, che sono mite e umile di cuore, e troverete ristoro per le vostre anime. ³⁰Il mio giogo infatti è dolce e il mio carico leggero". (Mt 11)

E' commovente quanto ci riferisce Giovanni quando, dopo aver narrato la durezza di molti Giudei nei confronti di Cristo, ci riporta questo suo gesto eloquente di invito ad avvicinarsi fiduciosi a Lui:

³⁷Nell'ultimo giorno, il grande giorno della festa, Gesù levatosi in piedi esclamò ad alta voce: "Chi ha sete venga a me e beva ³⁸chi crede in me; come dice la Scrittura: fiumi di acqua viva sgorgheranno dal suo seno". ³⁹Questo egli disse riferendosi allo Spirito che avrebbero ricevuto i credenti in lui: infatti non c'era ancora lo Spirito, perché Gesù non era stato ancora glorificato. (Gv 7)

Lo stesso Giovanni a questo riguardo aveva in precedenza riferito l'indimenticabile invito udito da Cristo quando, insieme con Andrea, lo aveva incontrato la prima volta; un evento indelebile nella memoria dell'evangelista, al punto che ne ricorda anche l'ora precisa:

³⁸Gesù allora si voltò e, vedendo che lo seguivano, disse: "Che cercate?". Gli risposero: "Rabbì (che significa maestro), dove abiti?". ³⁹Disse loro: "Venite e vedrete". Andarono dunque e videro dove abitava e quel giorno si fermarono presso di lui; erano circa le quattro del pomeriggio. (Gv 1)

In Cristo dunque Dio si manifesta come colui che continuamente e appassionatamente invita l'uomo all'amicizia con Lui. Si avverte chiaramente la continuità con i continui appelli divini nell'Antico Testamento e la novità ora di una presenza diretta, tangibile, visibile, del Dio che cerca in ogni modo di aprire il cuore dell'uomo. Egli dichiara che il suo scopo è quello di creare una festa e un banchetto per tutti coloro che accettano il suo invito:

¹Gesù riprese a parlar loro in parabole e disse: ²"Il regno dei cieli è simile a un re che fece un banchetto di nozze per suo figlio. ³Egli mandò i suoi servi a chiamare gli invitati alle nozze, ma questi non vollero venire. ⁴Di nuovo mandò altri servi a dire: Ecco ho preparato il mio pranzo; i miei buoi e i miei animali ingrassati sono già macellati e tutto è pronto; venite alle nozze". (Mt 22)

Giovanni coglie questo atteggiamento in Gesù risorto che attende i suoi discepoli sulla spiaggia del lago per mangiare insieme:

¹²Gesù disse loro: "Venite a mangiare". (Gv 21)

Se dunque Dio si rivolge così a noi in Cristo, occorre che la risposta umana sia l'accettazione gioiosa del dialogo e dell'amicizia con Lui. Quale altra cosa infatti potrebbe corrispondere di più al desiderio dell'uomo? Paolo perciò rivolge questa esortazione ai cristiani:

⁴Rallegratevi nel Signore, sempre; ve lo ripeto ancora, rallegratevi. ⁵La vostra affabilità sia nota a tutti gli uomini. Il Signore è vicino! ⁶Non angustiatevi per nulla, ma in ogni necessità esponete a Dio le vostre richieste, con preghiere, suppliche e ringraziamenti; ⁷e la pace di Dio, che sorpassa ogni intelligenza, custodirà i vostri cuori e i vostri pensieri in Cristo Gesù. (Fil 4)

¹⁶La parola di Cristo dimori tra voi abbondantemente; ammaestratevi e ammonitevi con ogni sapienza, cantando a Dio di cuore e con gratitudine salmi, inni e cantici spirituali. ¹⁷E tutto quello che fate in parole ed opere, tutto si compia nel nome del Signore Gesù, rendendo per mezzo di lui grazie a Dio Padre. (Col 3)

Questa è dunque la liturgia: il dialogo appassionato tra Dio fatto carne e l'uomo. Un dialogo dove la parola di Dio risuona con forza e chiarezza ed entra nel cuore umano per risvegliare in esso il desiderio di infinito che solo Lui può soddisfare. L'uomo impara finalmente a dire 'Tu' a Dio, ad aprire a Lui il proprio cuore e la propria mente, a fidarsi di Lui, a seguirlo, a domandare a Lui la propria felicità.

Tutta la liturgia è strutturata in modo da favorire questo dialogo e mantenerlo nella sua purezza al di sopra delle possibili degradazioni umane. Non esiste testo letterario o drammaturgico o canoro che esprima la medesima intensità e chiarezza di rapporto tra Dio e l'uomo. Di fronte all'incapacità dell'uomo di porsi di fronte a Dio, la liturgia cristiana rappresenta a ben vedere un autentico miracolo, tanto che quando alcuni cristiani hanno cercato di sostituire le parole bibliche e liturgiche con altre create spontaneamente e 'liberamente' dall'uomo hanno sempre presto o tardi scoperto la vacuità dei tentativi umani rispetto alla grandezza delle parole donate da Dio all'uomo.

La drammaticità di questo dialogo traspare anche nelle preghiere cristiane di carattere non sacramentale, come nel caso del Rosario della Vergine Maria: l'insistente ripetizione del saluto alla Madre di Dio ("Ave o Maria")

non è altro infatti che il continuo riconoscimento di una presenza, di un 'Tu' presente. Perciò nella sua semplicità questa preghiera costituisce una delle forme educative, oltre che perorative, più efficaci per l'uomo. Quando poi questo gesto viene associato a delle intenzioni particolari, quali la preghiera per un ammalato o per la pace in pericolo, l'intensità del rapporto filiale diventa particolarmente evidente.

Conclusione

Considerati i tre passaggi sopra esposti la potenza drammatica della liturgia (sia per il suo contenuto che per la sua frequenza settimanale o quotidiana che per la sua forza espressiva) è ineguagliabile dal teatro di qualsiasi tempo. Tuttavia essa non lo esclude, ma anzi lo valorizza come importante strumento pedagogico: occorre infatti sapere, rendersi conto, di ciò che accade e questo richiede strumenti educativi e istruttivi particolari, anche diversi da quelli liturgici. Spesso infatti il valore della celebrazione sacramentale o orante rimane velato, anche per la disarmante semplicità del gesto: ciò costringe l'uomo volenteroso a fare un lavoro per rendersi conto di ciò che accade. Anche per questo la Chiesa, con l'andare del tempo, sentirà il bisogno di gesti culturali artistici che favoriscano questa coscienza nei fedeli. Prima però di riprendere l'*excursus* storico è opportuno considerare brevemente la dimensione teatrale che si è realizzata nella celebrazione eucaristica.

Rappresentazione e consacrazione eucaristica

Occorre considerare anzitutto il fatto che la celebrazione eucaristica fin dalle origini del cristianesimo non era un fatto saltuario, ma un evento settimanale, legato al 'primo giorno dopo il sabato', cioè a quello in cui Cristo è risorto. Questa scadenza ordinata e frequente, che riprendeva l'istituzione anticostamentaria del sabato inteso come giorno settimanale dedicato a Dio, non può essere considerata una cosa da nulla nella vita del singolo cristiano, tenendo oltretutto presente che doveva prolungarsi per tutta la settimana. L'apparente semplicità e non-spettacolarità di questo gesto non deve far dimenticare che in realtà esso porta a galla ciò che vi è di più profondo dentro l'essere in quanto tale e dentro l'esistenza e la coscienza umana, e lo 'rappresenta', sia verbalmente che plasticamente. La maturazione perciò che esso provoca, sia nel breve che nel lungo periodo, è in realtà ben superiore a quanto oggi si è soliti supporre.

Ciò significa che benchè in termini di effetto spettacolare la celebrazione eucaristica normalmente sia stata, nell'antichità come oggi, molto meno emozionante e quindi meno 'teatrale' di altri spettacoli non cristiani, religiosi o profani, la sua incidenza sulla vita delle persone sia stata molto più profonda e determinante dei medesimi, e non solo sul piano ontologico ma anche su quello della rappresentazione cioè della 'teatralità'. Infatti il contenuto delle espressioni verbali come quello dei gesti liturgici portava e porta ogni fedele a scoprire verità altissime su Dio e sull'uomo e a paragonarsi esistenzialmente con esse, superando così il livello della banalità in cui normalmente si vive o quello delle superstizioni o delle culture dominanti. Ora, se il teatro dovrebbe essere il luogo in cui si svelano, attraverso le più diverse storie particolari, le verità universali, e specialmente quelle che rimangono latenti nella coscienza quotidiana, quale *piece* teatrale può competere con quella in cui vengono annunciate e rappresentate realmente le verità fondamentali della vita? Non c'è dubbio quindi che la Messa, oltre ad assicurare ai fedeli l'accesso ad una realtà ontologicamente suprema, agisce anche come luogo di conoscenza e di rappresentazione suprema.

Questo secondo livello di azione della Messa, cioè quello conoscitivo-rappresentativo, si serve di elementi espressivi di varia natura, compresi quelli essenziali al gesto - che sono la parola di Dio e il pane e il vino e le parole e i gesti della consacrazione - e quelli non essenziali, che hanno un carattere preparatorio e pedagogico - riti simbolici, preghiere non indispensabili, canti, immagini, luci, etc -: l'insieme di questi elementi realizza quella espressione o rappresentazione della verità che costituisce l'effetto più strettamente teatrale della Messa, per cui alla *presenza reale* del Mistero si affianca anche la *conoscenza efficace* del medesimo.

Va osservato inoltre che il livello ontologico della celebrazione eucaristica è inseparabile da quello rappresentativo: infatti è proprio durante la rappresentazione che accade la consacrazione tanto che quest'ultima non avverrebbe se non avvenisse la prima. Cristo infatti ha voluto che permanesse nella Chiesa non solo l'effetto del suo gesto, cioè il pane consacrato, ma anche il gesto stesso, cioè la sua rappresentazione o ripresentazione fedelmente ripetuta, pur nella essenzialità del fatto.

Allo stesso modo *l'assemblea cristiana non è chiamata solo a ricevere l'eucarestia, ma anche a partecipare al gesto in cui essa si ri-ad-presenta a loro*, per usare l'espressione in precedenza citata. In questo senso la comunità cristiana rivive continuamente l'esperienza degli Apostoli che hanno assistito all'istituzione

dell'eucarestia, anche se il mandato di “fare questo” in memoria di Cristo è stato dato solo a loro e quindi ai loro successori, cioè al sacerdozio ordinato.

In definitiva sia i sacerdoti celebranti che l'assemblea dei fedeli sono chiamati a *rivivere il gesto di Cristo oltre che a nutrirsi del frutto di questo gesto*. In questa necessità si ravvisa sia il primato dell'avvenimento che caratterizza tutto l'annuncio cristiano, sia la funzione pedagogica essenziale che la ripetizione fedele dell'avvenimento esercita per i cristiani.

Dal punto di vista teatrale è importante osservare che attori del gesto sono, a diverso titolo, tutti i soggetti implicati: *in primis* Cristo stesso, quindi i sacerdoti celebranti e gli stessi fedeli. Questi ultimi infatti sono resi parte del gesto stesso in quanto battezzati; quindi, in quanto membra del corpo di Cristo, non sono solo spettatori dell'avvenimento, ma per così dire misteriosamente ‘consacrati’ con esso e in esso: nel pane consacrato sono tutti ‘presenti’ e uniti in Cristo, superando ogni barriera di spazio e di tempo, per cui tutti i battezzati della storia sono riuniti in quel gesto e in quel pane consacrato. E’ quanto spiega bene Agostino in un suo celebre discorso ai neofiti:

Se vuoi comprendere [il mistero] del corpo di Cristo, ascolta l'Apostolo che dice ai fedeli: Voi siete il corpo di Cristo e sue membra. Se voi dunque siete il corpo e le membra di Cristo, sulla mensa del Signore è deposto il mistero di voi: ricevete il mistero di voi. A ciò che siete rispondete: Amen e rispondendo lo sottoscrivete. Ti si dice infatti: Il Corpo di Cristo, e tu rispondi: Amen. Sii membro del corpo di Cristo, perché sia veritiero il tuo Amen. Perché dunque [il corpo di Cristo] nel pane? Non vogliamo qui portare niente di nostro; ascoltiamo sempre l'Apostolo il quale, parlando di questo sacramento, dice: Pur essendo molti formiamo un solo pane, un solo corpo. Cercate di capire ed esultate. Unità, verità, pietà, carità. Un solo pane: chi è questo unico pane? Pur essendo molti, formiamo un solo corpo. Ricordate che il pane non è composto da un solo chicco di grano, ma da molti. Quando si facevano gli esorcismi su di voi venivate, per così dire, macinati; quando siete stati battezzati, siete stati, per così dire, impastati; quando avete ricevuto il fuoco dello Spirito Santo siete stati, per così dire, cotti. Siate ciò che vedete e ricevete ciò che siete.³⁵

Questa vertiginosa ma autentica visione agostiniana del sacramento eucaristico aiuta a comprendere bene la portata che esso ha assunto ed assume nella vita della *communio* cristiana: l'assemblea riunita nelle aule paleocristiane ha potuto rendersi conto che nel pane consacrato si attua una unificazione totale della nostra umanità con Cristo, e che nell'ostia consacrata diventa visibile il punto di convergenza del cosmo e della storia. Quel punto infatti è la piena unificazione di tutto e di tutti in Cristo, intesa non come annullamento o appiattimento ma come pienezza e compimento totale dell'essere e della personalità di ciascuno.

Così, come scrive Joseph Ratzinger, ognuno nella liturgia diventa protagonista con Cristo nella misura in cui accetta di partecipare al suo stesso sacrificio redentore:

[...] come atto vicario, la rappresentanza accoglie in sé i rappresentati, non rimane loro esteriore, ma li plasma. La contemporaneità con la Pasqua di Cristo che avviene nella liturgia della Chiesa, infatti, è anche una realtà antropologica. La celebrazione è non solo rito, non solo “gioco” liturgico; vuole essere, appunto, *logikè latreia*, assimilazione della mia esistenza col *Logos*, contemporaneità interiore tra me e l'offerta di Cristo. La sua offerta vuole diventare mia, affinché la contemporaneità si compia e si realizzi l'assimilazione con Dio. Per questo, nella Chiesa antica il martirio è stato considerato come una vera Celebrazione eucaristica: realizzazione estrema della contemporaneità con Cristo, dell'essere una sola cosa con Lui. La liturgia rinvia di fatto alla vita quotidiana, a me nella mia esistenza personale. Il suo scopo è, come afferma ancora Paolo [...], che i “nostri corpi” (vuol dire le nostre esistenza corporee, terrene) diventino “sacrificio vivente”, unito al “sacrificio” di Cristo (cf Rm 12,1).³⁶

Se dunque la tragedia greca era il tentativo drammatico di comprendere e rappresentare il rapporto tra l'uomo e la divinità e, attraverso la collocazione ambientale del teatro a cielo aperto, proiettare l'assemblea umana dentro la misteriosa infinità dell'essere, la liturgia eucaristica si è presentata come il giungere e il donarsi fisicamente a noi del Tu divino e nello stesso tempo il proiettarsi delle nostre vite in Lui e nel suo essere infinito e totalmente compiuto. La Messa è dunque la rappresentazione reale del senso ultimo dell'essere, del destino dell'umanità, della pienezza assoluta per cui esistiamo e viviamo.

Quindi possiamo ricavare da queste considerazioni alcuni elementi fondamentali:

- Cristo ha voluto che il suo gesto istitutivo dell'eucarestia, e quindi dell'offerta di se stesso sulla croce, sia costantemente ripetuto attraverso una sua fedele e integrale rappresentazione;

³⁵ S. AGOSTINO, discorso 272; trad. it. in www.augustinus.it.

³⁶ JOSEPH RATZINGER, *Teologia della liturgia – La fondazione sacramentale dell'esistenza cristiana*, vol. XI dell'*Opera Omnia*, edizione italiana a cura di Edmondo Caruana e Pierluca Azzaro, Libreria Editrice Vaticana, 2010, p. 66.

- ha voluto poi che questa rappresentazione, nel senso di ri-presentazione, sia frequente: settimanalmente per tutti, quotidianamente per tutti quelli che possono;
- ha voluto che tutti i suoi fedeli vi assistano integralmente;
- ha voluto che essi non siano solo spettatori, ma resi partecipi dell'avvenimento, in quanto membra del suo corpo;
- ha voluto quindi che siano consacrati in Lui, misteriosamente, nel pane eucaristico, e riconoscano in esso il destino di totale unità con Lui;
- ha voluto che alcuni, ordinati sacerdoti, rappresentino la sua stessa persona nella rappresentazione del gesto e siano quindi messi in grado ontologicamente di compiere il gesto stesso a beneficio di tutti;
- ha voluto che il frutto di questo gesto, cioè le specie consacrate, siano il miracolo della sua carne e del suo sangue per nutrire il suo corpo che è la Chiesa;
- ha voluto infine che queste stesse specie siano oggetto di adorazione e contemplazione solenne da parte dei suoi fedeli, in modo che il gesto rappresentato prolunghi la sua fisicità e visibilità.

Dunque l'avvenimento eucaristico comporta un livello ontologico, un livello dinamico e un livello estetico: un livello ontologico per la presenza reale di Cristo che vi si attua, un livello dinamico per la necessità della rappresentazione del gesto originario, un livello estetico per la funzione pedagogica che la visione realizza nella conoscenza dell'avvenimento. A questi si aggiunge, come ha fatto notare ancora Ratzinger, un livello 'morale', vale a dire quello che richiede la nostra partecipazione al gesto di Cristo:

[...] vuole coinvolgere la vita di coloro che celebrano e infine l'intera realtà storica.³⁷

In tutto questo si realizza pienamente l'ideale drammaturgico, in quanto c'è una rappresentazione dinamica che svela il contenuto e il significato profondo della realtà e lo rende esteticamente percepibile all'assemblea degli uomini chiamandoli a partecipare e a lasciarsi coinvolgere con la loro stessa vita.

Il dramma domenicale: liturgia della Parola e dell'Eucarestia

Per comprendere ora lo svolgimento del gesto eucaristico, nella forma in cui si presentava nei primi secoli, è assai utile leggere una delle più antiche testimonianze disponibili, offerta provvidenzialmente da un autore intellettualmente preciso quale Giustino, filosofo, apologeta e martire del II secolo. Scrivendo all'imperatore per confutare le accuse mosse irrazionalmente contro i cristiani, espone in modo chiaro come avviene la celebrazione eucaristica. Egli comincia col dichiarare che essa richiede dai partecipanti la conoscenza di ciò che sta avvenendo e la fede in esso sigillata nel Battesimo:

A nessun altro è lecito partecipare all'Eucarestia, se non a colui che crede essere vere le cose che insegniamo, e che sia stato purificato da quel lavacro istituito per la remissione dei peccati e la rigenerazione, e poi viva così come Cristo ha insegnato.

Noi infatti crediamo che Gesù Cristo, nostro Salvatore, si è fatto uomo per l'intervento del Verbo di Dio. Si è fatto uomo di carne e sangue per la nostra salvezza. Così crediamo pure che quel cibo sul quale sono state rese grazie con le stesse parole pronunciate da lui, quel cibo che, trasformato, alimenta i nostri corpi e il nostro sangue, è la carne e il sangue di Gesù fatto uomo.

E' importante notare che la nuova teatralità cristiana richiede un serio lavoro di preparazione: non si assiste ad uno spettacolo fine a se stesso, ma si partecipa ad un evento culminante rispetto ad un'esperienza di vita e di conoscenza; esso esige che si abbia coscienza di ciò che viene rappresentato e ripresentato. Non si comprende nulla della liturgia senza questo lavoro conoscitivo e senza l'esperienza di vita in cui si inserisce: la celebrazione eucaristica è un atto di grande intensità in cui si attuano le dimensioni più grandi dell'essere e in cui perciò l'uomo incontra il Mistero assoluto per cui vive e dal quale è stato abbracciato nel Battesimo.

Proseguendo, Giustino riferisce l'evento originario che ha istituito il gesto eucaristico:

Gli apostoli nelle memorie da loro lasciate e chiamate vangeli, ci hanno tramandato che Gesù ha comandato così: Preso il pane e rese grazie, egli disse: «Fate questo in memoria di me. Questo è il mio corpo». E allo stesso modo, preso il calice e rese grazie, disse: «Questo è il mio sangue» e lo diede solamente a loro.

³⁷ JOSEPH RATZINGER, *Teologia della liturgia*, cit., p. 68.

Da allora noi facciamo sempre memoria di questo fatto nelle nostre assemblee e chi di noi ha qualcosa, soccorre tutti quelli che sono nel bisogno, e stiamo sempre insieme. Per tutto ciò di cui ci nutriamo benediciamo il creatore dell'universo per mezzo del suo Figlio Gesù e dello Spirito Santo.

A questo punto il nostro filosofo, che scrive a Roma - dove aveva fondato una scuola per dimostrare la razionalità dell'adesione alla fede cristiana e dove subirà il martirio tra il 162 e il 168 -, descrive in modo essenziale lo svolgimento della celebrazione eucaristica presso le singole comunità cristiane. Occorre tenere presente che nella sua *Prima apologia dei Cristiani*, da cui sono tratte queste citazioni, dovendo presentare gli elementi fondamentali del cristianesimo all'imperatore, ha scelto i seguenti: Cristo come *Logos* divino, i suoi insegnamenti, il battesimo, l'eucarestia, la carità (intesa come vita di comunione e condivisione dei beni). Si tratta dunque di un'immagine essenziale del cristianesimo, in cui la celebrazione eucaristica appare nella sua centralità permanente nel cammino cristiano. Essa viene descritta come un gesto semplice nella sua apparenza e potente nei suoi contenuti:

E nel giorno, detto del Sole, si fa l'adunanza. Tutti coloro che abitano in città o in campagna convengono nello stesso luogo, e si leggono le memorie degli apostoli o gli scritti dei profeti per quanto il tempo lo permette.

Poi, quando il lettore ha finito, colui che presiede rivolge parole di ammonimento e di esortazione che incitano a imitare gesta così belle.

Quindi tutti insieme ci alziamo ed eleviamo preghiere e, finito di pregare, viene recato pane, vino e acqua. Allora colui che presiede formula la preghiera di lode e di ringraziamento con tutto il fervore e il popolo acclama: Amen! Infine a ciascuno dei presenti si distribuiscono e si partecipano gli elementi sui quali furono rese grazie, mentre i medesimi sono mandati agli assenti per mano dei diaconi.

Alla fine coloro che hanno in abbondanza e lo vogliono, danno a loro piacimento quanto credono. Ciò che viene raccolto, è deposto presso colui che presiede ed egli soccorre gli orfani e le vedove e coloro che per malattia o per altra ragione sono nel bisogno, quindi anche coloro che sono in carcere e i pellegrini che arrivano da fuori. In una parola, si prende cura di tutti i bisognosi.

Tre appaiono le parti fondamentali del gesto: la liturgia della parola, quella eucaristica e la carità (o *agape* o *communio*).

La prima parte, composta dalla lettura della Sacra Scrittura e dall'omelia, interpella il singolo e la comunità con l'insegnamento di Cristo, oltre che degli Apostoli e dei Profeti: prevede dunque una notevole varietà che assicura alla ripetizione settimanale della liturgia dei contenuti sempre nuovi e articolati. Da un punto di vista teatrale si tratta del momento più ricco sul piano letterario e didascalico.

La seconda parte, composta dal rituale di consacrazione del pane e del vino in carne e sangue di Cristo e dal rito della comunione dei fedeli, è sempre identica e con ciò richiama costantemente alla fedeltà all'avvenimento originario e decisivo. Dal punto di vista teatrale è il momento più drammatico e profondo, perché rende presente il sacrificio di Cristo sulla croce e la nostra unificazione in Lui.

La terza parte, richiamata dal gesto della colletta per i bisognosi, consiste nella dimensione della carità o dell'amore, cioè, come si è detto, della comunione di vita e condivisione dei beni che scaturisce dal sacrificio di Cristo e che si estende al di là della liturgia in prospettiva missionaria (il nome *Missa* si affermerà a partire da *missio*). Dal punto di vista teatrale si tratta di ciò che oggi verrebbe chiamato 'teatro totale', cioè un'estensione del dramma all'intera esistenza.

La carità dunque è la conseguenza naturale di questo gesto che rende tutti uniti in Cristo e partecipi della sua vita e del suo amore. Giustino specifica che la scelta del giorno settimanale, chiamato qui col nome civile di 'giorno del Sole'³⁸, è dovuta proprio alla necessità di riferirsi continuamente all'evento - la resurrezione di Cristo - da ricordare, ripresentare e rivivere. Lo scopo della liturgia è proprio quello di entrare il più frequentemente possibile in questo evento:

Ci raduniamo tutti insieme nel giorno del Sole, sia perché questo è il primo giorno in cui Dio, volgendo in fuga le tenebre e il caos, creò il mondo, sia perché Gesù Cristo nostro Salvatore risuscitò dai morti nel medesimo giorno. Lo crocifissero infatti nel giorno precedente quello di Saturno e l'indomani di quel

³⁸ Il primo giorno della settimana nel mondo pagano era dedicato al sole, mentre gli altri giorni erano collegati con i pianeti conosciuti dall'astronomia dell'epoca, come risulta ancora oggi in varie lingue moderne; in particolare nella lingua inglese la domenica è chiamata *Sunday*, e in quella tedesca *Sonntag*, cioè con l'antico nome di giorno del sole, accettabile anche dai cristiani in quanto il sole è considerato segno di Cristo; le lingue di origine più marcatamente latina, come l'italiano, il francese e lo spagnolo, fanno riferimento al sostantivo cristiano *dominica*, cioè giorno del Signore, mentre per i giorni feriali hanno mantenuto l'antico riferimento astronomico (eccetto per il sabato, ripreso dalla denominazione ebraica).

medesimo giorno, cioè nel giorno del Sole, essendo apparso ai suoi apostoli e ai discepoli, insegnò quelle cose che vi abbiamo trasmesso perché le prendiate in seria considerazione.³⁹

Questo dunque il nucleo della liturgia eucaristica, rimasto invariato lungo tutti i duemila anni di storia cristiana, essendo per altro le parole e i gesti fondamentali stabiliti nei Vangeli stessi. Su questo nucleo dovevano fiorire nel corso dei secoli le parti mobili (inni, canti, preghiere, processioni, immagini) e doveva consolidarsi l'uso della lingua latina, con tutta la terminologia anche precristiana che questo idioma offriva⁴⁰. Non c'è dubbio comunque che la teatralità di questo gesto, secondo quanto si è detto sopra, rifulgeva anche all'interno della sua forma più semplice ed essenziale: in essa gli uomini antichi, che con il grande teatro classico cercavano sostanzialmente di immaginare e rappresentare l'enigma di Dio e dell'uomo, deturpandolo spesso con fantasie crudeli o disperate, trovavano finalmente espresso in termini umanissimi quella familiarità col divino che nessuno aveva saputo sognare e tantomeno realizzare. Per questo capirono che il teatro non era finito: era cominciato quello vero, molto più drammatico e audace, chiaro e sicuro, virile e lieto.

L'esaltazione della parola

Bisogna qui ricordare che la declamazione della parola era un elemento costitutivo del teatro fin dalle sue origini classiche; allo stesso tempo occorre rammentare che l'azione liturgica era ed è detentrica in se stessa della dimensione teatrale – in quanto non solo 'rende presente' il fatto e il Soggetto decisivo, ma anche lo 'rappresenta' - ed è il luogo in cui questa dimensione si compie diventando 'reale' e non più immaginaria o puramente simbolica; quindi, in conclusione, la liturgia esige la recitazione chiara della parola per la salvaguardia della sua profonda teatralità, oltre che per la validità ontologica del gesto, cioè per la necessità della 'rappresentazione' oltre che per attuare la 'presenza' del fatto in sé e del suo Soggetto.

Ancora una volta dunque si vede come è proprio nella liturgia che il teatro ha conosciuto il suo inveramento, perché anzitutto viene rappresentato il vero e il reale, e poi perché in tal modo viene esaltato il ruolo della parola. Infatti quest'ultima non solo viene valorizzata per il suo compito pedagogico – senza il quale non si comprenderebbe ciò che viene rappresentato -, ma essa nel gesto liturgico diventa capace di realizzare ciò che dice; inoltre essa viene nobilitata dal fatto che si ritrova ad essere strumento di comunicazione di cose molto più grandi di quelle che si potevano comunicare nel passato precristiano, cioè le verità fondamentali su Dio, sull'uomo e sul mondo.

Se dunque la dimensione del *logos*, inteso come parola e come ragione, era essenziale per il teatro greco – in quanto lo è per ogni teatro che voglia essere un atto veramente umano, cioè teso alla comprensione della realtà -, tanto più nella religione del *Logos*, inteso come Verbo di Dio e piena manifestazione di Dio stesso, la parola doveva diventare un elemento in primo piano ed essenziale. Ciò comportava anche una 'purificazione' della parola umana, affinché non fosse più strumento vuoto o menzognero, ma espressivo della verità: da qui il grande lavoro linguistico suscitato dal fatto cristiano, teso a portare a compimento il significato delle parole già note e a crearne di nuove là dove necessario.

Occorre riflettere attentamente su questo processo linguistico del cristianesimo, sia per il suo valore teologico che per la novità che ha introdotto negli stili letterari. Si tratta infatti di un lavoro che è cominciato con la stesura dei libri neotestamentari e si è sviluppato poi nelle formule della professione di fede e nella definizione dei dogmi nei concili ecumenici o nelle dichiarazioni pontificie, fino a tutta la produzione magisteriale tuttora in corso. Qual era infatti lo scopo di questo lavoro se non la ricerca della precisione migliore possibile nell'espressione di una Verità oggettiva? Mentre infatti la ricerca della verità ignota poteva portare gli uomini a fare le ipotesi anche più fantasiose o contraddittorie su di essa e a disperdersi in innumerevoli strade, l'incontro con la Verità fattasi carne ha creato un nuovo modo di ragionare attorno ad essa, vale a dire l'osservazione del fatto oggettivamente considerato e il tentativo di esprimerlo nel modo più fedele possibile. Paradossalmente ciò non ha voluto dire una limitazione per la parola, ma la sua faticosa crescita, in quanto le era necessario ora sforzarsi di conoscere veramente una realtà precisa e non manipolabile, senza fuggire in ambiti meno impegnativi e privi di oggettività. Non solo, ma questa realtà oggettiva conteneva e manifestava l'Infinito, rendendo così possibile per la parola tentare di descrivere un'oggettività infinita decisamente superiore alla limitatezza delle visioni soggettive precedenti o alternative. Chiaramente ciò significava per la

³⁹ Dalla «Prima Apologia e favore dei cristiani» di san Giustino, martire (Cap. 66-67; PG 6, 427-431), in *Liturgia delle Ore*, Lib. Ed. Vat., vol. II, III dom. di Pasqua, Uff. lett.. Per il testo completo di questo documento di Giustino si veda in: <http://www.monasterovirtuale.it>.

⁴⁰ Si pensi a termini come *caerimonia*, *cultus*, *dies festus*, *hostia*, *immolatio*, *meritum*, *observatio*, *offerre*, *onerari*, *pontifex*, *ritus*, *sacerdos*, *sacramentum*, *sacrificium*; cfr AAVV, *Storia delle religioni*, a cura di Giovanni Filoramo, vol. 8: "Mondo classico – Europa precristiana", ed. Laterza, 2005, pp. 272-273.

parola intraprendere un lavoro intenso e arduo, ma incredibilmente fecondo. Da esso infatti è sorta la produzione letteraria veramente enorme degli scrittori cristiani di ogni epoca, in primo luogo, come si è visto sopra, quella patristica. Il cristianesimo ha portato l'uomo verso l'alto, in un cammino di asceti che ha trascinato con sé anche il linguaggio, verso le vette del pensiero e della spiritualità, contrastando la tendenza disperata o beffarda che spinge l'uomo a scivolare nell'oscurità della materia privata dello spirito, dove la parola non ha quasi più nulla da dire.

Dunque è l'osservazione del Fatto e della Verità oggettiva che esso comunica la scaturigine della nuova stagione creativa della parola cristiana. Essa si è manifestata anche in ambito liturgico, con la particolare cura per la determinazione dei testi sia nelle parti fisse che in quelle variabili, alla ricerca della precisione migliore possibile nell'espressione delle verità oggettive della fede. Infatti è nella liturgia che la parola cristiana diventa atto teatrale, cioè declamato di fronte a tutti nel contesto dell'attualizzazione del Fatto da cui essa scaturisce. Si giunge dunque qui alla massima valorizzazione della parola teatrale in quanto tale.

La memorizzazione del gesto e della parola

Una esigenza vitale per la teatralità è la prosecuzione dell'evento teatrale e del suo contenuto nella memoria dello spettatore. Ciò avviene sia attraverso il ricordo della storia narrata, sia con la memorizzazione di qualche parola decisiva del dialogo drammaturgico. Nella liturgia il soddisfacimento di questa esigenza è chiaramente favorito dal fatto che alcune sue parti fisse vengono ripetute sempre uguali e sono oggetto di dialoghi tra il celebrante e l'assemblea imparati a memoria da tutti. Inoltre le parti variabili, oltre al fatto che ritornano ogni anno nella medesima ricorrenza liturgica, vengono riprese in alcuni passaggi nell'omelia, con la quale il celebrante cerca proprio di aiutare i fedeli a ricordare delle affermazioni decisive per la loro vita e per quella di tutta la comunità.

Numerosi santi hanno lasciato come esempio ai cristiani di tutti i tempi la loro affezione al testo biblico che si concretizzava molto spesso con la memorizzazione di tanti suoi passaggi e talvolta di interi suoi libri, come viene ricordato nei casi di San Bernardo di Chiaravalle o di Sant'Antonio di Padova e parecchi altri. Questo fatto va considerato come uno dei risultati più significativi del gesto liturgico, che ogni volta si conclude con la speranza che chi vi ha preso parte possa portare con sé, oltre alla grazia santificante dei sacramenti e delle preghiere, anche la memoria delle parole e delle azioni rappresentate.

E' sempre stato questo del resto il desiderio di ogni autore drammaturgico, che ponendo molta cura nella scelta delle parole dei suoi personaggi non poteva e non può non sperare che esse rimanessero nella memoria degli spettatori. Nella liturgia questa memoria non è solo intellettuale, in quanto è legata al permanere della presenza del protagonista stesso del dramma: è infatti la persona divina che il cristiano è invitato a seguire costantemente, avendola quindi come compagnia stabile e soggetto vivo che rende attuali le parole pronunciate solennemente nella celebrazione sacramentale o nella preghiera comunitaria. Perciò la memoria liturgica si qualifica come *permanenza* del Soggetto stesso delle parole drammatiche e la loro memorizzazione è solo uno strumento per guardare continuamente al Soggetto presente.

Ideale monastico-parrocchiale e teatralità

Tornando ora al nostro *excursus* storico, occorre accennare al lavoro svolto dal monachesimo o, meglio, dall'ideale monastico nello sviluppo della teatralità della liturgia dopo la caduta dell'Impero Romano. Infatti, come spiega bene Enrico Finotti, è stato il dialogo continuo tra comunità monastiche e diocesane che ha permesso una coscienza e una cura adeguate della bellezza e del valore della rappresentazione liturgica:

Fin dai primissimi tempi la liturgia della Chiesa si esprime in due forme, tra loro connesse, in modo che l'una sia l'estensione e l'approfondimento dell'altra. Si tratta della liturgia ordinaria del popolo di Dio e, al suo interno, quella più specifica degli *asceti* e delle *vergini*. La prima celebra i divini misteri nel tessuto della vita di ogni giorno, seguendo i ritmi e le situazioni in cui si trova la comunità cristiana, l'altra prepara e prolunga nei tempi e approfondisce nei contenuti i misteri celebrati nella riunione domenicale e feriale, che tutti accomuna. [...] Ebbene, queste due diverse intensità nell'esercizio del culto sono all'origine della

due fondamentali forme liturgiche, comuni in Oriente e in Occidente, designate oggi come: la *liturgia cattedrale* e la *liturgia monastica*.⁴¹

Secondo Finotti sono stati due grandi santi, Benedetto e Gregorio Magno, a impostare il lavoro di queste due scuole complementari: il primo con la *Regula monastica* – in cui viene tratteggiata la vita dei monaci e dei loro monasteri -, il secondo con la *Regula pastoralis* - in cui viene delineata la figura del vescovo ideale, predicatore della fede con le parole e con la vita.

Esiste comunque una caratteristica molto importante che accomuna le due scuole liturgiche, oltre naturalmente ai contenuti identici in materia sacramentale e biblica, ed è il fatto che entrambe concepivano *il dialogo liturgico con Cristo come un fatto permanente in tutte le attività dell'esistenza quotidiana*: tutta la vita del singolo cristiano e dell'intera comunità diventava *una ininterrotta liturgia*, segnata dai momenti forti della preghiera e della celebrazione eucaristica e dalla familiarità con Cristo vissuta dentro il lavoro o il riposo o la festa o la famiglia o lo studio o il contatto con la natura o la stessa sofferenza. Si dava con ciò attuazione alla dottrina paolina circa il vero culto cristiano:

¹Vi esorto dunque, fratelli, per la misericordia di Dio, ad offrire i vostri corpi come sacrificio vivente, santo e gradito a Dio; è questo il vostro culto spirituale. ²Non conformatevi alla mentalità di questo secolo, ma trasformatevi rinnovando la vostra mente, per poter discernere la volontà di Dio, ciò che è buono, a lui gradito e perfetto. (Rm 12)

Paolo aveva indicato con chiarezza *la natura esistenzialmente totalizzante del rapporto con Cristo*:

⁷Nessuno di noi, infatti, vive per se stesso e nessuno muore per se stesso, ⁸perché se noi viviamo, viviamo per il Signore, se noi moriamo, moriamo per il Signore. Sia che viviamo, sia che moriamo, siamo dunque del Signore. (Rm 14)

Gesù Cristo, ¹⁰il quale è morto per noi, perché, sia che vegliamo sia che dormiamo, viviamo insieme con lui. ¹¹Perciò confortatevi a vicenda edificandovi gli uni gli altri, come già fate. (1 Tes 5)

²³Qualunque cosa facciate, fatela di cuore come per il Signore e non per gli uomini, ²⁴sapendo che come ricompensa riceverete dal Signore l'eredità. Servite a Cristo Signore. [...] ³¹Sia dunque che mangiate sia che beviate sia che facciate qualsiasi altra cosa, fate tutto per la gloria di Dio. (Col 3)

A partire da questa esigenza di totalità e dall'idea della compagnia ecclesiale come corpo di Cristo, lo stesso Apostolo ha quindi delineato *l'ideale di vita della comunità cristiana*; esso appare riconducibile, come si può notare, al duplice comandamento evangelico dell'amore a Dio e al prossimo esistenzialmente attuato:

⁴Poiché, come in un solo corpo abbiamo molte membra e queste membra non hanno tutte la medesima funzione, ⁵così anche noi, pur essendo molti, siamo un solo corpo in Cristo e ciascuno per la sua parte siamo membra gli uni degli altri. [...] ⁹La carità non abbia finzioni: fuggite il male con orrore, attaccatevi al bene; ¹⁰amatevi gli uni gli altri con affetto fraterno, garegiate nello stimarvi a vicenda. ¹¹Non siate pigri nello zelo; siate invece ferventi nello spirito, servite il Signore. ¹²Siate lieti nella speranza, forti nella tribolazione, perseveranti nella preghiera, ¹³solleciti per le necessità dei fratelli, premurosi nell'ospitalità. ¹⁴Benedite coloro che vi perseguitano, benedite e non maledite. ¹⁵Rallegratevi con quelli che sono nella gioia, piangete con quelli che sono nel pianto. ¹⁶Abbiate i medesimi sentimenti gli uni verso gli altri; non aspirate a cose troppo alte, piegatevi invece a quelle umili. Non fatevi un'idea troppo alta di voi stessi. ¹⁷Non rendete a nessuno male per male. *Cercate di compiere il bene davanti a tutti gli uomini.* ¹⁸Se possibile, per quanto questo dipende da voi, vivete in pace con tutti. (Rm 12)

E' questo dunque l'ideale che ha guidato lo sviluppo delle comunità cristiane sopra citate, sia quelle monastiche che quelle parrocchiali, nonostante tutte le debolezze, le incoerenze o i tradimenti che il fattore umano comporta.

Tentando allora uno sguardo storico sintetico su quanto detto finora, si può fare qualche osservazione generale circa i passaggi decisivi di questi primi secoli seguiti all'avvenimento di Cristo.

Dopo la creazione delle comunità cristiane nelle città dell'Impero Romano durante i tre secoli delle persecuzioni (con tutta probabilità non c'è città rilevante di epoca romana in cui la Chiesa non sia nata e non sia stata insediata in quel periodo), e dopo che queste comunità, da Costantino in poi, sono venute alla luce e hanno costruito le loro chiese e iniziato a celebrare in esse in modo solenne e sostanzialmente pubblico la loro

⁴¹ E. FINOTTI, *La centralità della Liturgia nella storia della salvezza. Le sorti dell'uomo e del mondo tra il primato della Liturgia e il suo crollo*, Fede & Cultura, Verona 2010, pp. 96-98.

liturgia⁴², è iniziata rapidamente la terza fase di sviluppo della Chiesa che sopra è stata introdotta. Questa nuova fase, che ha riguardato anzitutto gli ultimi secoli dell'era paleocristiana, doveva porre le basi dell'opera di conversione dei nuovi popoli barbarici e prolungarsi poi lungo tutta la seconda metà del primo millennio. Si trattò in sostanza, come si è detto, della realizzazione di due eventi profondamente collegati l'uno con l'altro: da una parte la diffusione delle comunità cristiane, con i relativi luoghi di culto, nelle aree rurali e periferiche; dall'altra la fondazione e diffusione delle comunità monastiche.

In entrambi gli eventi ciò che è venuto a crearsi, secondo l'ideale evangelico e paolino sopra citato, è stata una modalità radicale e totalizzante di vivere la fede, cioè il rapporto esistenziale e quotidiano con Cristo: da una parte i centri abitati sono diventati 'parrocchie', cioè luoghi di memoria continua di Cristo e di costruzione di una socialità nuova basata sull'insegnamento evangelico; dall'altra i monasteri, da piccole conventicole di asceti, sono diventati dei veri villaggi in cui tutto era plasmato dalla memoria di Cristo e dalla comunione con la sua presenza. Si è creato quindi un movimento incrociato: il villaggio verso l'ideale monastico e il monastero verso il villaggio ideale. Il villaggio parrocchiale cioè si è costituito tendenzialmente come un monastero e il monastero tendenzialmente come un villaggio cristiano modello. E' stata infatti l'imitazione di questo modello che ha portato a dare forma ai villaggi e ai centri urbani medievali, come traspare chiaramente dalle successive Carte di Regola maturate nel basso medioevo. Si può dunque parlare, sia per i monasteri che per le parrocchie, del medesimo ideale monastico, inteso come sequela totalizzante, comunitaria e quotidiana di Cristo.

Dal punto di vista teatrale questo ha voluto dire *la creazione di due nuove spazialità drammatiche o forme di teatro totale: il paese cristiano e il monastero benedettino*. In queste due nuove cavee esistenziali, immerse nell'ambiente naturale boschivo o campagnolo, si è rappresentato quotidianamente per secoli il dramma del rapporto reale tra l'uomo e Dio.

La caratteristica essenziale di questa nuova teatralità è la *centralità spazio-temporale di Cristo nella vita reale dell'uomo*. Questa centralità a livello spaziale è ben visibile nella topografia dei monasteri e dei villaggi cristiani, mentre a livello della temporalità essa è immediatamente riconoscibile nel calendario e nella scansione di ogni singola giornata.

Per quanto dunque riguarda la *spazialità*, è sufficiente osservare un qualsiasi villaggio cristiano medievale, soprattutto nella sua forma matura raggiunta nel basso medioevo: si nota immediatamente la presenza della chiesa come casa di Dio e della comunità e come punto centrale o di convergenza dell'intero paese. In epoca altomedievale la chiesa parrocchiale, detta 'pieve' (da *plebs*, popolo), era spesso collocata in un luogo centrale rispetto a un insieme di piccoli o piccolissimi centri abitati e costituiva il punto di raccolta di tutti i loro abitanti. Dal punto di vista estetico questi luoghi di culto, nonostante la povertà subentrata dopo il crollo dell'Impero, hanno conosciuto già durante l'epoca longobarda un processo di abbellimento che si svilupperà costantemente nei secoli successivi, soprattutto durante la dominazione carolingia e, naturalmente, nella stagione del romanico e del gotico nel basso medioevo. L'uso di bassorilievi e di cicli pittorici, nonché il costante sviluppo delle forme architettoniche e della statuaria, documenta chiaramente il valore che questi luoghi avevano per la comunità che in essi si riuniva e che attorno ad essi organizzava la sua vita.

Considerazioni simili e ancora più dettagliate sorgono nell'analisi di un qualsiasi monastero benedettino altomedievale. E' sufficiente l'osservazione della celebre pianta o mappa abbaziale conservata nel monastero di San Gallo – risalente al IX secolo e raffigurante un modello comune di complesso monastico - per rendersi conto di come attorno alla presenza di Cristo celebrata nella liturgia fioriva tutta l'organizzazione della vita comunitaria a livello economico, culturale, lavorativo agricolo e artigianale, ricreativo, culinario, musicale, abitativo, e via dicendo, con la creazione di spazi ben precisi per ogni attività e aspetto della vita. La visita a qualche monastero altomedievale ancora parzialmente esistente, anche solo allo stato di vestigia archeologiche, rende subito l'idea della concretezza dell'ideale sopra tracciato⁴³.

Per quanto riguarda la *temporalità* non può non colpire profondamente l'osservazione di un calendario medievale. Il calendario liturgico, sviluppatosi in particolare tra il IV e il VI secolo e arricchitosi successivamente di nuove ricorrenze e di molteplici tradizioni, ha portato le comunità medievali a celebrare anche civilmente, oltre alle domeniche preparate dal pomeriggio già festivo dei sabati, più di 60 feste infrasettimanali: in esse non solo era sospesa l'attività lavorativa ma erano praticati comunitariamente riti, tradizioni, pellegrinaggi, giochi, cortei e via dicendo. Motivo di festa erano le ricorrenze della Vergine Maria,

⁴² Per 'pubblico' si intende qui il fatto che tutti coloro che chiedevano il battesimo e iniziavano quindi il catecumenato potevano assistere alla liturgia della Parola e dovevano uscire, rimanendo comunque nell'area del tempio, solo durante la liturgia eucaristica, il cui svolgimento peraltro era ben noto e senza variazioni.

⁴³ A titolo di esempio il monastero benedettino di Mustair, nelle montagne svizzere, conserva un ciclo pittorico risalente all'VIII secolo; nel monastero di Bobbio sono conservati ancora oggi 25 tra i manoscritti latini più antichi al mondo; il monastero di San Gallo custodisce ancora una biblioteca ricchissima sia per l'alto che per il basso medioevo.

degli Apostoli, dei Santi locali e universali, e soprattutto le solennità riguardanti la vita di Cristo quali eminentemente Annunciazione, Natale, Settimana Santa, Pasqua, Ascensione e Pentecoste. Molto sentite erano anche le cosiddette *Rogationes*, vale a dire le quattro giornate dedicate alla preghiera e alle processioni nei campi per benedire i lavori agricoli e intercedere per i raccolti. Osserva ancora Ratzinger:

[...] le date delle feste cristiane non possono essere manipolate arbitrariamente; l'ora di Gesù si mostra anche a noi sempre di nuovo nell'unità di tempo cosmico e storico. Mediante la festa noi entriamo nel ritmo della creazione e nell'ordine della storia di Dio con gli uomini.⁴⁴

Paragonando Cristo al sole, sorgente potente della luce e fattore determinante i cicli temporali, Ratzinger conclude con una suggestiva immagine riguardanti l'inserimento dei santi nel calendario:

[...] i santi costituiscono in un certo modo le nuove "costellazioni cristiane degli astri" nelle quali si rispecchia la ricchezza della bontà di Dio. La loro luce, proveniente da Dio, ci permette di riconoscere meglio la ricchezza interiore della grande luce di Dio, una luce che, nel solo fulgore della sua gloria pura, non saremmo capaci di cogliere.⁴⁵

Occorre immaginare la vita di un villaggio cristiano segnato da questo intenso e comunitario ritmo di preghiera, di festa, di memoria. Tutto era vissuto attorno alla presenza di Cristo: gioie e dolori, nascite e morti, matrimoni e cura degli infermi, lavoro e riposo, vita familiare e comunitaria, e via dicendo. Dio era letteralmente il vicino di casa, avendo la sua dimora, aperta a tutti, in mezzo alle abitazioni di tutti: con Lui ci si alzava la mattina, si andava al lavoro nei campi, si viveva in famiglia; da Lui si andava ogni giorno tutti insieme, si parlava continuamente con Lui lungo la giornata e i suoi canti risuonavano anche durante il lavoro; i suoi insegnamenti erano costantemente ascoltati nelle letture e nelle omelie festive o feriali; la natura parlava sempre di Lui ed era segno del Cielo che amava gli uomini e li chiamava a sé; i crocifissi nelle case, lungo le strade, nei campi e sui monti ricordavano ovunque il dramma dell'amore di Dio vincitore sul peccato e sulla morte e invitavano ad associarsi ad esso con tutte le fatiche e le sofferenze della vita; i pellegrinaggi vicini e lontani richiamavano infine lo scopo del vivere, cioè l'incontro definitivo con Cristo.

Nei monasteri tutto questo era vissuto con la maggior intensità possibile, secondo l'ideale iniziale bene espresso da queste parole di Benedetto XVI:

Il loro obiettivo era: *quaerere Deum*, cercare Dio. Nella confusione dei tempi in cui niente sembrava resistere, essi volevano fare la cosa essenziale: impegnarsi per trovare ciò che vale e permane sempre, trovare la Vita stessa. Erano alla ricerca di Dio. Dalle cose secondarie volevano passare a quelle essenziali, a ciò che, solo, è veramente importante e affidabile.⁴⁶

Questo dunque è stato il mondo parrocchiale e monastico per un arco di tempo che si è esteso sostanzialmente non solo fino alla fine del Medioevo, ma, in molte aree geografiche o culturali o sociali, fino al XIX secolo: per parecchie centinaia di anni il rapporto con Cristo è stato il *leitmotiv* drammatico della vita reale di questi popoli, o meglio dell'unico grande popolo cristiano. Non si è mai realizzato nella storia una simile teatralità quotidiana in cui i protagonisti umani del dramma sono stati così immedesimati nella loro parte: hanno infatti vissuto ogni particolare dell'esistenza in questo rapporto col Divino presente, celebrato e realizzato da una pubblica rappresentazione che illustrava a loro stessi e al mondo quello che stava realmente accadendo e il suo significato. Tutte le contrade di Europa sono state per secoli il proscenio sul quale ogni giorno si è rappresentata e vissuta non più la tragedia della insensibilità o crudeltà degli dèi, ma la festa della presenza del "Dio dell'amore e della pace"⁴⁷.

Romanico e Gotico: la drammaticità delle Cattedrali

Superata la soglia del primo Millennio, la Cristianità, uscita da dure prove di carattere soprattutto materiale, ha sperimentato nuove e più favorevoli condizioni di vita. Ciò ha permesso il sorgere di centri urbani molto più consistenti che nei cinque secoli precedenti, non più però secondo l'immagine greco-romana, ma con una nuova forma dettata in gran parte dall'ideale cristiano, oltre che naturalmente dalle necessità pratiche e dalle diverse tradizioni dei popoli. Questa *nuova forma urbanistica* si caratterizzava con i seguenti elementi:

⁴⁴ JOSEPH RATZINGER, *Teologia della liturgia*, cit., pp. 105-106.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 113.

⁴⁶

⁴⁷ 2 Cor 13,11.

- l'imporsi di un centro ideale, coincidente con la chiesa madre della città: è la chiesa vescovile, detta 'cattedrale' in quanto luogo della 'cattedra' da cui il vescovo prosegue l'insegnamento del Vangelo, con la relativa piazza;
- la costruzione delle case in stretta unione tra loro per formare unità abitative dette contrade o quartieri, spesso caratterizzate da comunanza di mestiere o professione;
- la disposizione concentrica delle contrade o dei quartieri attorno al centro vescovile, senza uno schema rigido o prestabilito, ma seguendo una certa naturalezza e libertà;
- la distinzione tra autorità religiosa e potere politico, con l'edificazione delle sedi degli organismi comunali o monarchici;
- lo sviluppo del polmone economico con la cura della piazza del mercato, spesso coincidente con quella della chiesa madre;
- la costruzione di mura difensive della città, simboleggianti anche la sua unità concentrica attorno alla chiesa madre;
- il sorgere di chiese parrocchiali e altre devozionali dentro il tessuto urbano, con le relative comunità di quartiere o professionali;
- l'inserimento progressivo dentro l'area urbana dei nuovi Ordini Religiosi (soprattutto Francescani, Domenicani, Agostiniani, Carmelitani);
- l'introduzione dentro la città delle aree cimiteriali, disposte attorno alle chiese, a simboleggiare l'unità terrena e celeste dei suoi abitanti;
- la nascita nelle città maggiori delle università, come luoghi comunitari di studio della realtà totale, sia in senso orizzontale che verticale.

Tutti questi elementi, a cui se ne potrebbero aggiungere degli altri, mostrano chiaramente il delinearci della città come una *comunità*, resa tale dalla fede comune e dall'ideale della carità che ne scaturisce. Tutto questo è confermato dal fatto che, mentre la città sviluppa questi suoi elementi e prende gradualmente la sua piena forma, *sorge l'esigenza di dare adeguato risalto architettonico alla chiesa madre, la cattedrale, come luogo in cui tutta la comunità cittadina si genera e si raccoglie*: è in essa infatti che la città si compie come *comunione*, con Dio e con gli uomini, e non semplicemente come realtà politica. Ciò avviene fondamentalmente in due tempi: il primo, coincidente con l'undicesimo e dodicesimo secolo, è segnato dallo stile *románico*, il secondo, a partire dalla metà del dodicesimo fino alla fine del quattordicesimo secolo, è dominato dallo stile *gotico*. Il passaggio dall'uno all'altro corrisponde a quello da una minore ad una maggiore grandezza della chiesa e della città. A rendere possibile questo passaggio è stato lo sviluppo insieme demografico, economico, culturale e tecnologico della Cristianità. Esso si è riflesso anche nei centri minori e nei villaggi, dove ancora oggi sono rinvenibili costruzioni sia romaniche che gotiche.

Questi due stili hanno avuto una considerevole importanza nel definire i nuovi spazi e le nuove atmosfere della teatralità liturgica. Consideriamo perciò attentamente il contributo che hanno portato in questa direzione. Per accorgersene può bastare un'osservazione intensa di come essi si presentano e delle loro caratteristiche evidenti.

Prima però di considerare questi due stili è necessario premettere alcune osservazioni generali sulla cattedrale in quanto tale.

La cattedrale come prodigio semantico

Ciò che sorprende in più o meno tutte le cattedrali, sia romaniche che gotiche, è che i loro diversi significati fondamentali trovano espressione simultaneamente nel medesimo segno architettonico. Si tratta di un fatto notevole, che non ha riscontro in altri fenomeni semantici. Infatti elencando i diversi significati basilari trasmessi dall'architettura della cattedrale possiamo identificare i seguenti passaggi:

- la rappresentazione di Cristo
- la rappresentazione della Trinità
- la rappresentazione della Chiesa come Corpo di Cristo
- la rappresentazione della Bibbia
- la rappresentazione del senso religioso (altezza)
- la rappresentazione della città, cioè della vita urbana reale
- la rappresentazione del Destino, cioè della città escatologica
- la rappresentazione del punto di convergenza e del punto di fuga

Tutti questi poderosi contenuti trovano una loro rappresentazione figurativa perfetta nella medesima figura architettonica. E' questo il prodigio simbolico della cattedrale, la cui idea artistica sembra proprio doversi identificare con un dono divino.

Per confermare questa osservazione si vedranno di seguito alcune caratteristiche specifiche delle cattedrali che richiamano la figura cristica, il dogma trinitario, il *corpus* ecclesiale, il senso religioso come aspirazione verso l'alto, i particolari della vita urbana, la *communio sanctorum*, la convergenza della pianta urbanistica sulla pianta a croce, la proiezione di questo punto verso l'infinito celeste, il dispiegarsi del testo biblico nella distesa pavimentale e verticale. Su questo ultimo punto si pensi a come nella pianta della cattedrale si distenda l'intero testo biblico:

- l'Antico Testamento si colloca nella navata centrale, come percorso poderoso che conduce inesorabilmente verso il centro;
- il presbiterio, come area quadrata nel cuore della cattedrale, rappresenta i quattro Vangeli, sopra i quali si innalza la cupola indicativa dell'Apocalisse;
- la zona del coro, che richiama il senato apostolico, raffigura idealmente il libro degli Atti;
- i due transetti danno luogo alle lettere paoline e a quelle cattoliche.

Tutto ciò dovrebbe trovare espressione in uno studio a se stante. Non resta qui che prendere atto delle caratteristiche essenziali di questo prodigioso spazio drammaturgico cristiano.

Il Romanico

1. Come è noto questo stile si è caratterizzato anzitutto per la pianta delle sue cattedrali, marcatamente a forma di croce⁴⁸ (il caso più emblematico è quello della cattedrale di Santiago di Compostela) e con rapporti geometrici costanti tra la larghezza delle navate. Contestualmente c'è stata l'elaborazione dell'abside come sede del coro e come luogo di innesto delle cosiddette tre o cinque cappelle radiali (cioè sporgenti come raggi dall'abside), con il cosiddetto 'deambulatorio' per far transitare i fedeli o i pellegrini. Tutti questi elementi mettono subito in risalto due fattori fondamentali: il richiamo chiarissimo alla figura di Cristo e la sua unità o collocazione nella Trinità. Vediamone i riscontri e il significato.

La chiesa anzitutto assume *la forma di Cristo*: essa infatti, intesa come comunità cristiana prima che come edificio, è il *corpo* di Cristo e come tale ne assume la forma, seguendola ed imitandola soprattutto nella sua estensione sublime che è quella della croce. Sull'altare del resto viene consacrata l'Eucarestia, che è proprio il continuo rendersi presente di Cristo nel suo gesto di immolazione sulla croce: perciò l'assemblea dei fedeli, ricevendo l'Eucarestia, viene assimilata a questa forma cristica suprema. Si tratta, come dice l'Apostolo Paolo, di una autentica gloria:

¹⁸E noi tutti, a viso scoperto, riflettendo come in uno specchio la gloria del Signore, veniamo trasformati in quella medesima immagine, di gloria in gloria, secondo l'azione dello Spirito del Signore. (2 Cor 3)

Anche Pietro invita ad assumere questa forma cristica:

[...] non conformatevi ai desideri d'un tempo, quando eravate nell'ignoranza, ¹⁵ma ad immagine del Santo che vi ha chiamati [...]. (1 Pt 1)

E Paolo precisa quanto sacrificio questo richieda:

¹⁹figlioli miei, che io di nuovo partorisco nel dolore finché non sia formato Cristo in voi! (Gal 4)

Così facendo la Chiesa si colloca con Cristo *all'interno della Trinità*, richiamata da una serie anche qui chiarissima di segni: il sistema delle navate (tre o cinque, ma sempre in rapporti di misura triadici⁴⁹), le tre porte di ingresso (talvolta una sola, ma su una facciata tripartita), la struttura variamente triadica del corpo di incrocio della cattedrale (due transetti e presbiterio, oppure tre cappelle radiali fondamentali, oppure tra finestre, oppure tripartizione dell'abside tra deambulatorio e coro). La Trinità dunque avvolge interamente il corpo di Cristo, cioè la Chiesa, e costituisce il punto di convergenza di tutto il cammino umano simboleggiato

⁴⁸ Ci sono delle eccezioni rispetto alla forma di croce, come nel caso del Duomo di Modena, dove mancano completamente i transetti laterali, o di altre cattedrali – come la Basilica di San Nicola a Bari – dove tali transetti sono ottenuti all'interno della pianta rettangolare dell'intero edificio con degli accorgimenti restrittivi sulle navate laterali.

⁴⁹ Quando le navate sono tre – come nel caso di Limoges, Saint Martial –, quella centrale è larga approssimativamente quanto la somma delle laterali: la Trinità in questo caso è richiamata dal numero stesso delle navate, ma anche dal fatto che esse sono strettamente correlate tra loro a indicare non una subordinazione, ma un rapporto che accompagna la *missio* di Cristo, il quale è simboleggiato dalla navata centrale nella sua doppia natura umana e divina. Quando le navate sono cinque – come nel caso di Tours, Saint Martin –, la larghezza della navata centrale diventa un terzo dell'intera cattedrale, mentre le due coppie di navate laterali occupano gli altri due terzi: in questo caso la Trinità è richiamata dalle tre parti così ottenute dell'edificio, dove la navata centrale continua a simboleggiare le due nature di Cristo.

dall'aula maggiore che sfocia sul presbiterio e sull'abside. L'inserimento dei suoi nella Trinità era stato richiesto da Cristo stesso al Padre:

Come tu, Padre, sei in me e io in te, siano anch'essi in noi una cosa sola, perché il mondo creda che tu mi hai mandato. (Gv 17,21)

E il mandato missionario dato a loro è stato proprio quello di 'immergere' tutte le nazioni nella Trinità:

¹⁹Andate dunque e ammaestrate tutte le nazioni, battezzandole nel nome del Padre e del Figlio e dello Spirito santo (Mt 28,19)

2. L'altra grande caratteristica del romanico è la copertura a volta, spesso a crociera, e la cupola sopra l'area centrale-presbiterale della cattedrale: la motivazione e il significato teologico di queste strutture è assai chiaro e consiste nell'espressione dell'*unione tra Cielo e terra*. Ciò significa che l'assemblea ecclesiale non è solo il corpo di Cristo su questa terra, ma che in Lui è già anche partecipe della *communio sanctorum*, cioè della Chiesa celeste: la Chiesa in questo mondo, chiamata a combattere contro il peccato e a lavorare e soffrire per l'evangelizzazione del mondo (*ecclesia militans*), è unita costantemente e profondamente con la Chiesa che ha raggiunto la gloria di Dio e dei Santi (*ecclesia triumphans*) e deve pregare per i fratelli defunti che nel Purgatorio attendono che sia compiuta la loro purificazione (*ecclesia penitens*).

L'unione tra la chiesa terrestre e quella celeste è bene espressa dall'insegnamento di Sant'Agostino, con un richiamo anche al punto sulla Trinità sopra considerato:

L'ordine corretto di questa confessione reclamava pertanto che alla Trinità fosse congiunta la Chiesa, come all'abitante la sua casa, a Dio il suo tempio, al fondatore la sua città. E la Chiesa dev'essere intesa nella sua totalità, non solo nella parte che è pellegrina sulla terra e loda il nome del Signore dal sorgere del sole al suo tramonto, cantando un canto nuovo dopo la schiavitù antica, ma anche quella che è eternamente in comunione nei cieli con chi l'ha fondata, né ha mai sperimentato il male di una sua caduta. Essa persiste beata fra i santi Angeli e reca il soccorso necessario alla parte di sé che è ancora pellegrina, poiché entrambe saranno unite in una comunità eterna, mentre ora lo sono nel vincolo della carità, essendo stata tutta istituita per adorare l'unico Dio.⁵⁰

Per questa ragione viene mantenuta la tradizione cristiana precedente al romanico di collocare i cimiteri attorno alle chiese, come segno di una stretta unione tra le tre parti dell'unica Chiesa di Cristo.

3. La terza caratteristica del romanico è un insieme di elementi di contorno, quali l'uso di pietre tagliate a vista, la scarsa illuminazione dovuta all'impossibilità di aprire molte finestre nella grossa muratura di sostegno delle volte, la creazione di capitelli scolpiti e di altri bassorilievi raffiguranti la varietà della natura o personaggi veterotestamentari e neotestamentari, lo sviluppo di pitture o mosaici a contenuto biblico teologico: tutto questo insieme di elementi crea un'atmosfera di notevole *familiarità con il divino* che rende le chiese romaniche luoghi di intensa spiritualità e pace interiore. Si realizzava così anche esteticamente la verità annunciata dall'Apostolo Paolo:

¹⁹Così dunque voi non siete più stranieri né ospiti, ma siete concittadini dei santi e familiari di Dio, ²⁰edificati sopra il fondamento degli apostoli e dei profeti, e avendo come pietra angolare lo stesso Cristo Gesù. ²¹In lui ogni costruzione cresce ben ordinata per essere tempio santo nel Signore; ²²in lui anche voi insieme con gli altri venite edificati per diventare dimora di Dio per mezzo dello Spirito. (Ef 2)

Le tre grandi caratteristiche della cattedrale romanica sopra descritte mostrano come era fortemente sentita da parte della popolazione del tempo la consapevolezza di essere una realtà comunionale sia in senso orizzontale che verticale e sia nella dimensione sincronica che in quella diacronica: tutto convergeva nel luogo santo realizzato da Cristo, vale a dire Dio e gli uomini e l'intera creazione, e quindi il passato, il presente e il futuro. Non è mai esistita una concezione del mondo più unitaria di questa. Come aveva scritto ancora l'Apostolo Paolo:

[...] il disegno cioè di ricapitolare in Cristo tutte le cose, quelle del cielo come quelle della terra. (Ef 1,10)

Dal punto di vista teatrale ciò significava evidenziare la straordinaria forza di sintesi e unificazione che avviene nell'evento eucaristico: nulla restava fuori da questo gesto, né la vita del singolo né quella della società, né la natura né tutta la realtà trascendente, né gli uomini del passato né quelli del futuro, né l'arte né il canto, e via dicendo. Nella cattedrale tutta la comunità cittadina trovava posto e tutta la realtà vi convergeva con forza per

⁵⁰ S. AGOSTINO, *Enchiridion de Fide, Spe et Charitate*, 15.56; trad. it. da www.augustinus.it.

sperimentare la redenzione universale realizzata da Cristo. Tutte le colpe persistenti degli uomini non potevano annullare l'evidenza di questa redenzione e la sua bellezza. Il teatro liturgico diventava veramente totale.

Il Gotico

Quanto detto sopra per il romanico vale quasi interamente anche per il gotico, eccezion fatta per alcune innovazioni tecniche e artistiche che sono state usate per esprimere le medesime verità finora considerate: la pianta a forma di croce con la conseguente assimilazione alla *forma di Cristo*, il rimando continuo alla *Trinità*, l'*unione* tra Cielo e terra e tra passato, presente e futuro.

Le novità fondamentali portate da questo secondo stile alla teatralità liturgica possono essere considerate le seguenti.

1. Anzitutto l'incremento considerevole della *grandezza* delle cattedrali, e in particolare della loro *altezza*.

Le nuove tecniche architettoniche, quali la scoperta dell'arco a sesto acuto e l'uso di altri importanti accorgimenti edilizi (come i contrafforti e le nervature), hanno permesso di alleggerire i muri portanti e di spingere verso l'alto le volte a crociera delle varie navate. Il risultato, che è tutt'oggi sotto gli occhi di tutti, è stato quello di poter aumentare considerevolmente le dimensioni globali delle cattedrali, rendendole così più adeguate a raccogliere la popolazione urbana crescente.

Rimane però discutibile l'idea della *familiarità* tra divino e umano che nel Gotico risulta di fatto meno evidente che nel Romanico; anzi, si potrebbe pensare ad una relazione tra la perdita del senso di questa familiarità verificatasi nella cultura e nella società a partire dal XIV secolo e un certo influsso psicologico che il Gotico può aver esercitato in questa direzione. Tuttavia, a difesa del nuovo stile architettonico, va ricordato che i fattori determinanti della suddetta perdita sono stati ben altri, soprattutto la nuova *Weltanschauung* umanistico-rinascimentale determinata sostanzialmente dal cedimento ad idoli sempre molto attraenti quali la supervalutazione dei beni materiali, del potere umano, della sensualità, e via dicendo. Vanno inoltre rammentati la fuga avignonese del papato e il successivo scisma d'Occidente, che, avendo indebolito notevolmente il legame tra i popoli cristiani e il successore di Pietro, hanno reso la cristianità molto più debole di fronte alle logiche mondane. Dunque si può ragionevolmente ritenere che la familiarità tra umano e divino non è venuta meno a causa del nuovo stile architettonico, quanto piuttosto che in esso è stata espressa in un altro modo, che mette maggiormente in rilievo *la grandezza di Dio*: entrare in una cattedrale gotica comporta inevitabilmente la percezione di questa grandezza divina e del fatto che l'assemblea ecclesiale, in quanto Corpo di Cristo, porta dentro di sé il rapporto con una Presenza che è per sua natura immensa e maestosa. Osservata in questo senso l'architettura gotica esalta il valore della comunità ecclesiale che in essa si raduna, proprio in conseguenza della sua familiarità con l'immensità del divino.

2. La seconda novità portata dal gotico è stata quella delle grandi *vetrate* e della conseguente *luminosità* dell'intero edificio. Ciò è stato reso possibile a seguito delle innovazioni tecnologiche sopra accennate che hanno permesso di aprire grandi finestre là dove in precedenza si sarebbe dovuto mettere grosse mura portanti. Ora, essendo la luce un simbolo diretto di Dio ("Dio è luce", dichiara l'evangelista Giovanni nella sua prima lettera⁵¹), i giochi luminosi e colorati realizzati dalle vetrate rendevano l'idea della presenza divina in un modo nuovo e affascinante, ricco di sfumature cangianti e imprevedibili. L'arte delle finestre colorate, raffiguranti episodi biblici o scene della vita quotidiana, ha dato alle cattedrali gotiche un nuovo elemento di teatralità, capace di richiamare continuamente il legame di tutte le cose con la luce creatrice di Dio: si tratta di una immagine metaforica – cioè la luce come metafora di Dio – che esprime e 'visualizza' un fatto non metaforico, ma diretto e oggettivo, cioè il rapporto ontologico continuo di tutte le cose con Dio.

Così il protagonista decisivo del gesto liturgico, cioè Dio, che è luce increata, viene reso in qualche modo visibile dalla luce creata: la teatralità dell'azione sacramentale, che già si serviva di visualizzazioni del divino attraverso l'arte figurativa e le forme architettoniche, trova nella luce, sapientemente convogliata, un nuovo strumento espressivo di ciò che accade realmente nel suo svolgimento. Questa teatralità dunque non si serve di effetti visivi o sonori per creare l'illusione di una realtà che non c'è, ma tenta di esprimere quanto più efficacemente e correttamente le è possibile la gigantesca realtà che la costituisce e che si comunica ai suoi destinatari. Il vero problema per il cristiano è infatti semplicemente quello di rendersi conto della Presenza che, a dispetto paradossalmente della sua clamorosa immensità, si fa incontrare nella più inaudita discrezione e semplicità.

⁵¹ 1 Gv 1,5

3. La terza novità è stata il grande sviluppo della *statuaria*. Questo fenomeno cominciò a prendere consistenza nella realizzazione di notevoli gruppi scultorei nei portali di ingresso delle cattedrali francesi e raggiunse la sua piena fioritura nella collocazione di sculture di santi in moltissime parti interne ed esterne del Duomo di Milano, dove si è raggiunto l'impressionante numero di 3400 unità (gran parte delle quali realizzate in epoca post medievale), mentre già a Reims si era raggiunta la ragguardevole cifra di 2303 statue. Con ciò la teatralità liturgica acquistava un'ulteriore capacità di visualizzare i suoi protagonisti, le cui parole risuonavano nella declamazione della Parola di Dio nel caso dei personaggi biblici o nella predicazione omiletica o catechetica nel caso dei santi post apostolici.

Al tempo stesso la statuaria si sviluppava oltre che in quantità anche in qualità, giungendo a produrre autentici capolavori in cui le personalità dei santi diventavano per così dire riconoscibili. A ciò contribuiva anche la passione medievale per i colori, che davano alle cattedrali e alle loro statue un forte senso di vitalità e di bellezza. Così la teatralità liturgica si presentava subito come un evento luminoso e carico di vita, in netto contrasto con la tendenza naturale dell'uomo alla tragedia o al sarcasmo, maschera di un radicale scetticismo. La Resurrezione di Cristo dà vita all'umanità intera e alla realtà tutta, segnando un punto di non ritorno e di definitivo superamento della tristezza mondana. Il fiorire delle numerosissime figure di santi nelle cattedrali indica proprio l'inesauribile fecondità di questa nuova vita che fa del teatro cristiano la festa della vera e indefettibile gioia.

In generale lo stile gotico, dopo il disprezzo subito dai rinascimentali, farà sentire sempre più in epoca moderna il suo fascino anche alle generazioni più secolarizzate, in quanto capace di elevare gli animi al cielo e di far avvertire la grandezza del mistero da cui la vita dell'uomo proviene e dipende. Si può dire che questo stile è rimasto fino ad oggi insuperato nel lungo percorso di sviluppo della spazialità liturgica, in attesa che una nuova genialità architettonica sorga all'interno del popolo cristiano rinnovato⁵².

La teatralità liturgica delle chiese orientali

Mentre l'Occidente cristiano attraversava le varie epoche sopra considerate, l'Oriente pure cristiano, che ha avuto in Costantinopoli il suo costante punto di riferimento fino alla conquista ottomana del 1453, ha conosciuto importanti momenti comuni con la Chiesa universale romana ma anche, oltre a pregevoli peculiarità proprie, occasioni di tensione e di autonomia che sono sfociati nella triste divisione tra le due chiese sorelle nel 1054. Ciò che qui è importante rilevare è la specificità della teatralità liturgica orientale, al di là delle complesse e infelici vicende storiche relative agli attriti e alla divisione con la cattolicità. E' infatti fondamentale osservare che la nefasta frattura ecclesiale non è stata accompagnata da un mutamento dei contenuti della fede, come avverrà qualche secolo dopo con il protestantesimo, eccetto per il punto cruciale del primato del successore di Pietro, per altro già da tempo compromesso in Oriente dalla presenza e dall'azione eccessiva dell'imperatore nelle vicende ecclesiali. In ogni caso la celebrazione dei Sacramenti rimase inalterata, così come il culto mariano e quello dei santi; anzi, le due Chiese hanno continuato a condividere fino ad oggi la medesima autocoscienza fondamentale, vale a dire la consapevolezza di essere il Corpo di Cristo nella storia e quindi il luogo della Sua presenza reale e incontrabile dagli uomini. Dunque la teatralità liturgica orientale ha mantenuto intatta la caratteristica decisiva sopra considerata, vale a dire l'accadere reale di ciò che viene rappresentato e il realizzarsi in esso della comunione tra il divino e gli uomini. Tenuto presente dunque questo fattore basilare, è possibile comprendere anche il valore delle peculiarità tipiche della tradizione liturgica orientale.

La caratteristica di fondo dell'originalità culturale bizantina e ortodossa in genere è senza dubbio il senso profondo del mistero e della sacralità e bellezza sublime del gesto liturgico. Bisogna considerare che storicamente la Chiesa latina, erede del medesimo patrimonio sacramentale di quella greca, ha dovuto preoccuparsi anzitutto di compiere una immane opera pedagogica per rendere comprensibile l'evento cristiano in quanto tale ad una moltitudine di nuovi popoli, cercando di valorizzare tutto ciò che nella loro sensibilità e cultura poteva e doveva essere illuminato e salvato dalla fede in Cristo. Dal canto suo la Chiesa greca, forte di una tradizione culturale prestigiosa e della corrispondente sensibilità assai sviluppata verso la trascendenza, si

⁵² Il caso della *Sagrada Família* di Antoni Gaudí (1852-1926) è senza dubbio l'inizio molto promettente di un nuovo stile architettonico religioso: occorre però che venga sostenuto da un popolo credente, cioè deciso a mettere Cristo al centro della vita. Sul versante profano il fenomeno dei grattacieli potrebbe suggerire una nuova strada anche all'architettura religiosa; anche in questo caso è decisiva l'esistenza di un popolo che voglia dare spazio reale al suo rapporto con Dio fatto Uomo.

è trovata in condizioni storiche differenti, caratterizzate da una certa stabilità sociopolitica plurisecolare di Costantinopoli; non è mancato anche per essa l'impegno missionario - verso gli Slavi, i Bulgari e i Russi -, ma non è stato così traumatico quanto il sovvertimento radicale avvenuto in Occidente. Così la Chiesa greca ha potuto sviluppare una prassi liturgica di maggiore consistenza culturale, con periodi aurei di grande peso storico.

Ciò non significa che la Chiesa latina non abbia approfondito adeguatamente i contenuti teologici delle sue azioni liturgiche: anzi, padri come Cipriano, Ilario, Ambrogio, Agostino, Girolamo, Leone Magno e Gregorio Magno e successivamente i grandi teologi che hanno caratterizzato la nascita delle università, nonché tutto lo sviluppo artistico, tecnico e urbanistico sopra descritto, mostrano chiaramente che la difficile traiettoria missionaria che la Chiesa latina ha dovuto seguire è stata alla fin fine culturalmente ed esistenzialmente molto feconda. E' vero però che la Chiesa greca, per la sua originaria cultura, per la sua maggiore stabilità politica e per l'incontro con popoli forse più sensibili di altri alla dimensione trascendente dell'esistenza, ha potuto sviluppare una liturgia di notevole contenuto mistagogico, cioè introduttivo alla grandezza del Mistero⁵³.

Quali sono gli elementi che nella "Divina Liturgia", come viene chiamata in Oriente, realizzano questo senso profondo del Mistero? Essi sono principalmente sette, in buona parte comuni con la tradizione latina, benché distinti da essa per alcune specificità.

1. Il testo. La sua struttura è nella sostanza identica a quella della liturgia latina, comprendendo, soprattutto nel caso della celebrazione eucaristica, la liturgia della Parola e quella del Sacramento. La diversità sta nella ricchezza di preghiere, inni, invocazioni, litanie, con le quali si supplica Dio di concedere ancora una volta un così grande e immeritato dono e vengono richiamati continuamente i fedeli a rendersi conto dell'enormità dell'evento che sta verificandosi.

2. Il canto. Tutta la liturgia è un canto continuo, senza strumenti musicali, con parti cantate dal sacerdote celebrante, altre dai ministri che lo assistono, altre dal coro e altre infine dal popolo. Tutto questo esprime la sublime bellezza del Sacramento e richiama i fedeli a considerare questo gesto come la sede della trascendenza decisiva dell'essere e della bellezza stessa e quindi come culmine e centro dell'esistenza.

3. L'*iconostasis* e il santuario. Una caratteristica molto evidente delle chiese ortodosse è la netta separazione tra il presbiterio e il resto dell'aula: mentre in Occidente ciò è stato ottenuto solitamente con un *templon* costituito da balaustre, in Oriente si è progressivamente ingrandito questo *templon* al punto da farlo diventare una parete, solitamente in legno, di altezza variabile da un minimo di due metri fino a raggiungere il soffitto della Chiesa, ricoperta di icone. Questa parete dunque separa il *santuario*, cioè l'area dell'altare sopra il quale è collocato il tabernacolo, dalla *navata* dove si raccolgono in piedi i fedeli battezzati insieme con il coro. Un'altra parete, questa volta in muratura, separa la navata dal *nartece*, l'anticamera in cui si raccolgono i catecumeni, ai quali è concesso di assistere solo alla liturgia della Parola – come nelle chiese latine. L'*iconostasis* presenta tre porte, aperte durante la celebrazione eucaristica: una centrale, attraverso la quale i fedeli possono vedere almeno in parte il rito di consacrazione del pane e del vino, e altre due laterali attraverso le quali i diaconi entrano ed escono per il loro servizio.

Il significato dell'*iconostasis* è facilmente intuibile per chi conosce i Vangeli: esso anzitutto richiama il Cenacolo nel quale è avvenuta l'ultima cena con l'istituzione dell'Eucarestia, con gli Apostoli raccolti intorno a Cristo per un gesto di valore supremo e culminante; in secondo luogo richiama la sacralità assoluta della consacrazione e delle specie consacrate, evitando che i fedeli abbiano una scarsa considerazione di questo straordinario evento; in terzo luogo costituisce un invito ad entrare nel modo giusto dentro il "Santo dei Santi", facendosi guidare dai Santi raffigurati sulle icone, da Maria e da Cristo stesso, come afferma un eloquente passo della lettera agli Ebrei:

19Fratelli, poiché abbiamo piena libertà di entrare nel santuario per mezzo del sangue di Gesù, 20via nuova e vivente che egli ha inaugurato per noi attraverso il velo, cioè la sua carne, 21e poiché abbiamo un sacerdote grande nella casa di Dio, 22accostiamoci con cuore sincero, nella pienezza della fede, con i cuori purificati da ogni cattiva coscienza e il corpo lavato con acqua pura.⁵⁴

⁵³ E' interessante la definizione di mistagogia offerta dal Catechismo della Chiesa Cattolica: "La catechesi liturgica mira a introdurre nel mistero di Cristo (essa è infatti $\mu\sigma\tau\alpha\gamma\omega\gamma\iota\alpha$), in quanto procede dal visibile all'invisibile, dal significante a ciò che è significato, dai « sacramenti » ai « misteri »" (n. 1075).

⁵⁴ Eb 10,19-22

4. Le icone. Raffiguranti Cristo, Maria (la *Theotokos*, Madre di Dio), gli Apostoli e gli Arcangeli e i Santi, le icone sono presenti non solo sull'*iconostasis*, ma talvolta anche dipinte sulle pareti interne o esterne delle chiese ortodosse. Esse da una parte condividono con i dipinti delle chiese latine il compito di illustrare i contenuti e la bellezza dell'avvenimento cristiano (la cosiddetta *biblia pauperum*), dall'altra si differenziano da essi per lo stile marcatamente simbolico: mentre cioè l'arte latina ha scelto la strada della raffigurazione realistica, per evidenziare la storicità e fisicità dell'Incarnazione, quella greca ha percorso una via più congeniale alla sua tradizione metafisica, vale a dire la raffigurazione delle verità ultime implicate nell'evento storico.

5. Il Pantocrator. L'icona fondamentale delle chiese ortodosse merita di essere considerata a parte: si tratta del *Pantocrator*, cioè il Cristo Re dell'Universo, raffigurato in dimensioni considerevoli sulla cupola principale della chiesa o in qualche altra parte importante dell'edificio. E' chiaro che con ciò viene raffigurato il Protagonista per eccellenza di tutta la teatralità liturgica e della realtà in genere.

6. I paramenti e gli addobbi. Una peculiarità ben nota ed evidente della chiesa greca, sulla cui opportunità i pareri sono discordanti, è l'utilizzo considerevole di addobbi sacri, quali candelabri, immagini, stoffe, incensieri, e via dicendo, che si aggiungono ai magnifici paramenti sacri indossati dai sacerdoti. Lo scopo è chiaramente quello di rendere onore al luogo sacro e all'azione liturgica; il risultato estetico può risultare però eccessivamente carico.

7. L'architettura. In genere le chiese dell'Ortodossia sono state meno estese di quelle latine, ma ugualmente protese verso l'alto e alla ricerca della bellezza come segno del divino presente. La pianta a croce è rimasta classica nel tempo, secondo la forma cosiddetta di Sant'Andrea. L'uso di cupole, di torri, di mosaici, di colori, ha fatto dell'arte bizantina lungo i quasi undici secoli della durata dell'Impero Romano di Oriente una delle realizzazioni più riuscite dell'architettura cristiana.

Tutte le caratteristiche sopra considerate mostrano come nelle chiese e nella liturgia bizantina si sia raggiunta una intensa e originale forma di teatralità cristiana, il cui connotato fondamentale, come si è detto, è quello della profondità mistagogica: partecipando alla celebrazione eucaristica orientale i popoli greco, slavo e russo hanno potuto entrare in un rapporto molto serio e maturo con il Mistero presente. Accanto al lavoro quotidiano e ai problemi spesso duri dell'esistenza si collocava e si colloca l'esperienza settimanale di una liturgia di grande spessore culturale e spirituale, in cui la vita reale era messa in rapporto con una Presenza e una Bellezza che richiamano, rivelano e comunicano il livello trascendente dell'essere. Ancora una volta si constata come in questo evento il teatro, rinunciando alla finzione immaginosa per far spazio all'avvenimento reale, abbia inverato pienamente se stesso.

Il Tabernacolo come *focus* drammatico

Tutto quanto detto finora sugli stili architettonici ha mostrato come la teatralità liturgica abbia cercato di dotarsi di spazi adeguati per l'atto sacramentale e in grado di 'visualizzare' il grande protagonista che è il Mistero stesso di Dio. Tuttavia l'attenzione della Chiesa, più che su questa opera di visualizzazione, si è sempre più concentrata sull'elemento in cui, in forma visibile e nello stesso tempo sostanziale, il grande protagonista *permane* dentro il luogo liturgico, vale a dire il tabernacolo, contenente l'Eucarestia. Pur essendo sempre stata venerata e custodita in luoghi appositi all'interno delle chiese, è soltanto con il secondo millennio che l'Eucarestia viene mantenuta in modo costante e visibile al centro delle chiese stesse. Scrive in proposito il Finotti:

Nel secondo millennio il SS. Sacramento tende ad uscire dal segreto ed entrare progressivamente nelle chiese in modo pubblico e sempre più solenne. Ne sono testimonianza la piccola capsula, detta *Propitiatorium*, posta sulla mensa dell'altare o la Colomba eucaristica pendente sopra l'altare. È interessante osservare che, appena il Sacramento esce dalla sacrestia, subito individua l'altare come sua dimora, lì dove è "nato". Ben presto le esigenze della sicurezza e lo sviluppo crescente del culto eucaristico portarono a forme monumentali, come le edicole eucaristiche, che dovettero di necessità lasciare l'altare per creare un loro spazio architettonico autonomo. Tuttavia il sacramento non rientrò più nel segreto del

sacrario, ma iniziò la sua ascesa trionfale, confortata dallo sviluppo del dogma e della spiritualità eucaristica.⁵⁵

L'Eucarestia dunque, protagonista per eccellenza dell'azione liturgica della Chiesa, viene sempre più riconosciuta come il protagonista permanente dello spazio ecclesiale, in quanto punto supremo della presenza di Cristo. E' questa presenza che conferisce alla teatralità liturgica tutta la sua forza. E' questa la ragione per cui una chiesa senza il Tabernacolo perde tutto il suo calore e la sua segreta grandezza. Questa centralità permanente di Cristo è ben descritta ancora una volta dall'Apostolo Paolo:

¹⁹Perché piacque a Dio
di fare abitare in lui ogni pienezza
²⁰e per mezzo di lui riconciliare a sé tutte le cose,
rappacificando con il sangue della sua croce,
cioè per mezzo di lui,
le cose che stanno sulla terra e quelle nei cieli.⁵⁶

Cristo perciò, fisicamente presente nel suo corpo che è la Chiesa e dentro di esso come punto supremo nel sacramento eucaristico, è il *focus* determinante di tutto il dramma liturgico e di tutta la realtà che in questo dramma trova il suo vero significato. E' questa sua presenza che rende la teatralità liturgica un evento permanente e costantemente mantenuto al suo livello più alto.

In questo senso si può riconoscere che con il cristianesimo avviene il massimo invero del teatro non solo perché quest'ultimo diventa luogo di un evento reale e non più immaginario, ma anche perché la breve *arsis* o *pathos* della rappresentazione teatrale viene portato allo stato di *permanenza totale*: il protagonista non è più evocato nel rapido o effimero momento della rappresentazione drammatica, ma è *sempre* vivo e presente dentro la realtà umana che lo celebra. Così il nuovo teatro, cioè l'edificio della chiesa, diventa luogo teatrale perenne, che conferisce alla circostante realtà abitativa la dignità di un luogo di condivisione quotidiana della vita con Cristo.

I coreuti reali: il canto liturgico corale e popolare

Uno degli elementi geniali della tragedia greca è stato, come è noto, il coro, a cui era affidato il compito di commentare le azioni sceniche con osservazioni che esprimevano il pensiero dell'autore o i sentimenti del pubblico. Spesso le considerazioni più acute dello spirito tragico sono rinvenibili proprio nei testi dei cori.

Il teatro liturgico presenta anche in questo caso degli elementi di continuità e di novità rispetto al teatro greco. Anzitutto il coro assume due forme molto significative:

- l'assemblea dei fedeli
- il coro dei cantori

La prima forma è la più importante e la più antica e segna un salto di qualità decisivo e ontologico all'interno della storia del teatro: il pubblico, come già si è osservato, non è più semplice spettatore, ma co-attore e co-protagonista, trasformato, per così dire, nel coro e in qualcosa di superiore al coro, cioè appunto nel ruolo di co-protagonista. Tutta l'assemblea dunque deve esprimersi nell'azione liturgica, parlando coralmente e all'unisono: ciò era già praticato nel coro greco, ma ora assume un significato nuovo, in quanto espressione di una unità ontologica sancita con forza dai testi neotestamentari. Consideriamone qui alcuni.

Il testo fondamentale è la preghiera che Gesù rivolge al Padre alla conclusione dell'ultima cena, riportata dal capitolo 17 di Giovanni:

11Io non sono più nel mondo; essi invece sono nel mondo, e io vengo a te. Padre santo, custodiscili nel tuo nome, quelli che mi hai dato, perché siano una sola cosa, come noi. [...] 20Non prego solo per questi, ma anche per quelli che crederanno in me mediante la loro parola: 21perché tutti siano una sola cosa; come tu, Padre, sei in me e io in te, siano anch'essi in noi, perché il mondo creda che tu mi hai mandato. 22E la gloria che tu hai dato a me, io l'ho data a loro, perché siano una sola cosa come noi siamo una sola cosa. 23Io in loro e tu in me, perché siano perfetti nell'unità e il mondo conosca che tu mi hai mandato e che li hai amati come hai amato me.⁵⁷

⁵⁵ E. FINOTTI, *Il Tabernacolo*, in "Liturgia 'Culmen et Fons'", rivista trimestrale, ed. Fede & Cultura, Verona, giugno 2011, anno IV, n. 2, p. 3.

⁵⁶ Col 1,19-20

⁵⁷ Gv 17,11.20-23

La chiarezza di queste parole non ha bisogno di commenti, se non far notare che Gesù parla di un vero e proprio ingresso dei 'suoi' nella Trinità, per cui l'unità che si realizza con loro è portata al massimo livello ontologico concepibile. Ciò corrisponde anche al comandamento dell'amore, ripetuto spesso nei Vangeli.

Paolo riprende più volte questo insegnamento di Cristo sull'unità ontologica dei suoi; basti considerare qui il celebre passo della lettera ai Galati, in cui richiama l'accadere oggettivo di questa unità nel momento del Battesimo:

26Tutti voi infatti siete figli di Dio mediante la fede in Cristo Gesù, 27poiché quanti siete stati battezzati in Cristo vi siete rivestiti di Cristo. 28Non c'è Giudeo né Greco; non c'è schiavo né libero; non c'è maschio e femmina, perché tutti voi siete uno in Cristo Gesù.⁵⁸

La conseguenza di questa unità ontologica è la necessità di viverla e manifestarla esistenzialmente:

¹⁰Vi esorto pertanto, fratelli, per il nome del Signore nostro Gesù Cristo, ad essere tutti unanimi nel parlare, perché non vi siano divisioni tra voi, ma siate in perfetta unione di pensiero e d'intenti.⁵⁹

²⁷Soltanto però comportatevi da cittadini degni del vangelo, perché nel caso che io venga e vi veda o che di lontano senta parlare di voi, sappia che state saldi in un solo spirito e che combattete unanimi per la fede del vangelo [...]. [...] ²rendete piena la mia gioia con l'unione dei vostri spiriti, con la stessa carità, con i medesimi sentimenti.⁶⁰

Gli Atti degli Apostoli descrivono questa unità vissuta come una caratteristica fondamentale della comunità cristiana primitiva:

42Erano perseveranti nell'insegnamento degli apostoli e nella comunione, nello spezzare il pane e nelle preghiere. 43Un senso di timore era in tutti, e prodigi e segni avvenivano per opera degli apostoli. 44Tutti i credenti stavano insieme e avevano ogni cosa in comune; 45vendevano le loro proprietà e sostanze e le dividevano con tutti, secondo il bisogno di ciascuno. 46Ogni giorno erano perseveranti insieme nel tempio e, spezzando il pane nelle case, prendevano cibo con letizia e semplicità di cuore, 47lodando Dio e godendo il favore di tutto il popolo. Intanto il Signore ogni giorno aggiungeva alla comunità quelli che erano salvati.⁶¹

32La moltitudine di coloro che erano diventati credenti aveva un cuore solo e un'anima sola e nessuno considerava sua proprietà quello che gli apparteneva, ma fra loro tutto era comune.⁶²

12Molti segni e prodigi avvenivano fra il popolo per opera degli apostoli. Tutti erano soliti stare insieme nel portico di Salomone; 13nessuno degli altri osava associarsi a loro, ma il popolo li esaltava. 14Sempre più, però, venivano aggiunti credenti al Signore, una moltitudine di uomini e di donne [...].⁶³

Agostino riprende questi richiami sull'unità e la indica usando l'immagine del coro:

[...] coloro che sono discordi, stonano; coloro invece che sono concordi, sono in armonia. Proprio quest'armonia inculcava l'Apostolo quando diceva: Vi scongiuro, fratelli, d'essere tutti d'accordo; non vi siano divisioni tra voi. A chi non piacerebbe questa santa armonia, cioè un accordo di suoni non discordante, non stonato e dissonante, che offendesse l'orecchio d'un buon intenditore? Anche il coro mira alla concordia; nel coro non piace se non il canto di più persone all'unisono, regolato e misurato, che forma di tutti un'unità, senza stonature e disaccordi, senza risultare una varietà discordante.⁶⁴

Questo è dunque il nuovo coro del teatro cristiano: l'assemblea dei fedeli, uniti ontologicamente in Cristo e disposti a riconoscere e a vivere questa unità dentro le circostanze della vita. Nel momento liturgico questo nuovo coro si esprime come fosse una sola voce, pronunciando le stesse parole ed eseguendo gli stessi canti. Accanto a questa prima fondamentale forma, che è quella dell'intera comunità cristiana orante, il coro del nuovo teatro cristiano ha distinto al suo interno, gradatamente nel tempo, anche la forma di una corale di cantori: essi infatti sono in grado di sostenere il canto di tutti i fedeli o anche di eseguire composizioni più difficili proposte all'ascolto dei fedeli stessi. In entrambi questi ultimi casi si tratta sempre comunque di una espressione della comunità cristiana in quanto tale, e non di un soggetto nuovo da essa distinto: il vero coro rimane costantemente quello dell'assemblea dei fedeli, sia quando canta nella sua universalità che quando ascolta un gruppo o un solista al suo interno nell'esecuzione di brani speciali.

⁵⁸ Gal 3,26-28; cfr anche il fondamento ontologico dell'unità nella partecipazione all'Eucarestia: 1 Cor 10,17.

⁵⁹ 1 Cor 1,10

⁶⁰ Fil 1,27; 2,2

⁶¹ At 2,42-47

⁶² At 4,32

⁶³ At 5,12-14

⁶⁴ S. AGOSTINO, Discorso 112/A, 9; trad. it in www.augustinus.it.

Abbiamo dunque visto come ci siano state nel coro liturgico cristiano continuità e novità rispetto al coro tragico greco: continuità nel ruolo educativo ed espressivo dei sentimenti di tutti, novità nel fatto che non c'è più un pubblico di spettatori, ma una coincidenza tra pubblico e coro. Essa, come si è visto, non è il frutto di una forzatura o di un velleitarismo, ma di un protagonismo reale di tutti i battezzati, resi ontologicamente parte dell'evento e della presenza divina.

La novità non si ferma a questo, ma, come si è accennato sopra, riguarda anche il contenuto totalmente nuovo declamato dall'assemblea dei fedeli rispetto alla tragicità del mondo precristiano: non più il lamento o la rassegnazione o la ribellione o il sarcasmo, ma la gioia di chi ha ricevuto il dono di una salvezza potente, rinnovatrice di ogni cosa, capace di resuscitare l'umano nella sua interezza. Da questa novità ontologica è scaturita anche una straordinaria fecondità di produzione corale, che nel corso dei secoli ha assunto una varietà notevolissima di forme espressive.

Innanzitutto va osservata una caratteristica basilare di questa creatività:

La musica sacra nasce come “carisma”, come dono dello Spirito: essa è la vera “glossolalia”, la nuova “lingua” che proviene dallo Spirito. In essa, soprattutto, si verifica la “sobria ebbrezza” della fede – ebbrezza perché si oltrepassano tutte le possibilità della pura razionalità. Ma questa “ebbrezza” rimane sobria, perché Cristo e Spirito sono intimamente uniti, perché questa lingua ebba rimane comunque totalmente nella disciplina del *Logos*, in una nuova razionalità che, al di là di tutte le parole, serve la Parola primordiale, che è il fondamento di ogni ragione.⁶⁵

Non è dunque la musica ad essere in primo piano per il coro cristiano, ma la verità espressa dalle parole. Ciò non costituirà un limite per lo sviluppo artistico della nuova espressività corale, ma al contrario si rivelerà un autentico trampolino di lancio per le migliori produzioni musicali sacre: le parole del Kyrie, o del Gloria, o del Credo, e così via, offriranno agli artisti cristiani la materia o la strada su cui creare le più adeguate e sentite forme musicali. Così la commozione per l'Incarnazione, la sofferenza per la Passione, il tripudio per il trionfo della Resurrezione, il cammino verso la Gloria, saranno i *topoi* in grado di accendere le melodie e le armonie più corrispondenti alla grandezza dell'evento contemplato e narrato, in una specie di gara che ha conosciuto nei secoli innumerevoli produzioni.

E' difficile ricostruire la storia di queste produzioni nei primi secoli dell'era cristiana e in generale lungo l'arco del primo millennio. Due eventi spiccano comunque in questa prima metà della storia cristiana fino ad oggi percorsa: la testimonianza di Agostino e la nascita del canto gregoriano.

Nelle sue *Confessiones* il vescovo di Ippona, narrando il suo battesimo ricevuto a Milano per mano di Ambrogio, accenna anche alla prassi canora della Chiesa milanese e di quella universale:

In quei giorni non mi saziavo di considerare con mirabile dolcezza i tuoi profondi disegni sulla salute del genere umano. Quante lacrime versate ascoltando gli accenti dei tuoi inni e cantici, che risuonavano dolcemente nella tua chiesa! Una commozione violenta: quegli accenti fluivano nelle mie orecchie e distillavano nel mio cuore la verità, eccitandovi un caldo sentimento di pietà. Le lacrime che scorrevano mi facevano bene. Non da molto tempo la Chiesa milanese aveva introdotto questa pratica consolante e incoraggiante, di cantare affratellati, all'unisono delle voci e dei cuori, con grande fervore. Era passato un anno esatto, o non molto più, da quando Giustina, madre del giovane imperatore Valentiniano, aveva cominciato a perseguire il tuo campione Ambrogio, istigata dall'eresia in cui l'avevano sedotta gli ariani. Vigilava la folla dei fedeli ogni notte in chiesa, pronta a morire con il suo vescovo, il tuo servo. Là mia madre, ancella tua, che per il suo zelo era in prima fila nelle veglie, viveva di preghiere. Noi stessi, sebbene freddi ancora del calore del tuo spirito, ci sentivamo tuttavia eccitati dall'ansia attonita della città. Fu allora, che s'incominciò a cantare inni e salmi secondo l'uso delle regioni orientali, per evitare che il popolo deperisse nella noia e nella mestizia, innovazione che fu conservata da allora a tutt'oggi e imitata da molti, anzi ormai da quasi tutti i greggi dei tuoi fedeli nelle altre parti dell'orbe.⁶⁶

Agostino parla dunque di un “cantare affratellati, all'unisono delle voci e dei cuori, con grande fervore” “e di un “cantare inni e salmi secondo l'uso delle regioni orientali”: il nuovo coro cristiano presenta dunque degli elementi precisi, che sono la sua natura assembleare universale, la modalità vocale all'unisono fondata nella unione dei cuori, un repertorio di inni e di salmi, la radice orientale. In quest'ultimo elemento si ravvede naturalmente l'origine di questa prassi canora nelle chiese in terra palestinese, asiatica e greca; essa trova la conferma della sua radice apostolica in un passo molto chiaro di Paolo:

⁶⁵ JOSEPH RATZINGER, *Teologia della liturgia*, cit., p. 137.

⁶⁶ S. AGOSTINO, *Confessiones*, 6.14-7.15; trad. it. da www.augustinus.it.

[...] siate ricolmi dello Spirito, ¹⁹intrattenendovi a vicenda con salmi, inni, cantici spirituali, cantando e inneggiando al Signore con tutto il vostro cuore, ²⁰rendendo continuamente grazie per ogni cosa a Dio Padre, nel nome del Signore nostro Gesù Cristo.⁶⁷

In questa radice orientale non è inoltre assurdo scorgere anche un aggancio misterioso alla realtà del coro greco, al cui grido sconcolato il gioioso coro cristiano sarà come una misteriosa risposta.

Agostino ci fa sapere infine che la prassi del canto liturgico era diffusa universalmente in tutte le chiese, senza addentrarsi nel problema della varietà degli stili e delle tradizioni che già al suo tempo dovevano caratterizzare questo ambito della vita liturgica. Circa quattro secoli più tardi, con l'avvento dell'Impero Carolingio, fu realizzata oltre all'unificazione politica anche un'opera di uniformazione di carattere liturgico e canoro riguardante tutta la cristianità occidentale. Quanto il *canto gregoriano* sia da ascrivere a questa fase storica e quanto invece abbia da essere ricondotto alla personalità di papa Gregorio Magno è un problema storico che non può essere affrontato in questa sede. Ciò che qui importa rilevare è che con questo canto, in cui sono confluiti elementi culturali di varia provenienza storica e geografica, la teatralità liturgica ha raggiunto una vetta di rara bellezza e durata nel tempo. Ascoltando ancora oggi questa produzione musicale cristiana si rimane colpiti dal senso del mistero che essa suscita, dalla sua capacità di esprimere l'unità dei credenti in Cristo, dal suo contenuto rigorosamente biblico, dalla connessione che essa manifesta tra il cielo e la terra. Il canto gregoriano è una continua meditazione sulla Parola di Dio e una conseguente espressione di giubilo che non si serve più di concetti, ma di un flusso di note che conducono l'attenzione di chi canta e di ascolta sul volto amato, quello di Cristo: è un vero e proprio canto di amore, tanto che al di fuori di questo colloquio diretto con Cristo diventa del tutto incomprensibile.

Occorre immaginare la forza espressiva di questi canti in un periodo storico in cui non esistevano i rumori e l'inflazione di suoni a cui oggi siamo abituati: l'assemblea liturgica era come trasportata da essi in quella dimensione celeste che effettivamente si realizzava nell'azione sacramentale. C'era dunque una corrispondenza straordinaria tra la realtà divina resa presente nell'Eucarestia e negli altri sacramenti e la forza psicologica di questo tipo di canto in cui il divino era continuamente richiamato davanti a tutti.

Il coro gregoriano ha rappresentato quindi l'inveramento e la sublimazione del coro greco: inveramento per la perfetta convergenza all'unisono di tutte le persone e delle loro voci⁶⁸ e sublimazione per il trasporto dei cantori dal piano della disperazione a quello della contemplazione gioiosa della presenza divina salvatrice.

Nella sua lunga storia, svoltasi soprattutto negli ambienti monastici, questo tipo di canto ha raggiunto il suo vertice nel XI, nel XII e nel XIII secolo. Canti come *Rorate coeli desuper*, *Attende Domine*, *Parce Domine*, *Ubi caritas*, *Pange lingua*, *Victimae Paschali laudes*, *O filii et filiae*, *Veni Sancte Spiritus*, *Petre amas me?*, *Christe cunctorum*, *Jesu dulcis memoria*, *Aeterne rerum conditor*, *Adoro Te devote*, rappresentano dei vertici intramontabili per la dignità del testo e della melodia e per la corrispondenza felice tra questi due elementi. Bisogna poi considerare la grande varietà di melodie utilizzate per le parti fisse della Messa, quali il *Kyrie*, il *Gloria*, il *Credo*, il *Sanctus* e l'*Agnus Dei*, in cui il popolo aveva più facilmente la possibilità di unirsi al coro. Infine non vanno dimenticate le composizioni più belle dedicate a Maria Vergine, quali *Ave maris stella*, *Omni die*, *Alma Redemptoris Mater*, *Regina coeli*, *Salve Regina*, entrate indelebilmente nel cuore del popolo cristiano.

E' significativo il fatto che gli autori di quasi tutti questi canti siano rimasti ignoti: si trattava infatti di espressioni di una realtà comunione, dove il singolo non cercava la propria gloria, ma quella di Dio e della Chiesa. L'epoca moderna invece tenderà a mettere in primo piano la figura dell'autore, perdendo di vista la dimensione comunitaria.

Tra i casi di autori medievali noti, oltre al celebre Notker Balbulus (?-912), monaco di San Gallo, si impone quello di Ildegarda di Bingen (1098-1179), canonizzata come santa dalla Chiesa. Mistica, filosofa, teologa, pittrice, fondatrice di monasteri, studiosa della natura, gastronomica, drammaturga, poetessa, consigliera internazionale, questa eccezionale figura femminile fu anche autrice di 78 composizioni musicali su testo latino a noi pervenute. Tra queste compare anche un dramma liturgico, l'*Ordo virtutum*, che mette in scena la lotta dell'anima contro le tentazioni su un insieme di 82 melodie. I suoi testi e le sue musiche descrivono poeticamente la grandezza dell'amore di Dio, che in una sua visione, fatta poi oggetto di una importante raffigurazione, le è apparso come un fuoco circolare all'interno del quale si colloca l'uomo, immagine di Dio stesso: è l'amore tra il Padre e il Figlio, cioè lo Spirito Santo, perché è in quello stesso amore (*in eodem amore*) che è stato pensato e creato e redento l'uomo. Questa dimensione divina si sposa per Ildegarda con quella della razionalità, che connota Dio e il creato e che si riflette nella capacità conoscitiva dell'uomo.

⁶⁷ Ef 5,18-20

⁶⁸ Una certa polifonia era presente sembra anche nel canto gregoriano, tuttavia è chiaro che era anch'essa funzionale all'unità delle voci e degli animi.

L'arte figurativa al servizio della teatralità liturgica

Si è parlato sopra del grande apporto che l'architettura ha dato lungo tutto il Medioevo al definirsi della teatralità liturgica. Occorre ora considerare il contributo che in tal senso è arrivato anche dall'arte pittorica, che pure ha avuto un peso relevantissimo nella storia della liturgia.

La consapevolezza che in Cristo si era incarnato e reso visibile Dio stesso⁶⁹ aveva permesso ai cristiani dei primi secoli di superare il divieto anticotestamentario di rappresentare Dio con raffigurazioni o sculture:

²"Io sono il Signore, tuo Dio, che ti ho fatto uscire dal paese d'Egitto, dalla condizione di schiavitù: ³non avrai altri dèi di fronte a me. ⁴Non ti farai idolo né immagine alcuna di ciò che è lassù nel cielo né di ciò che è quaggiù sulla terra, né di ciò che è nelle acque sotto la terra. ⁵Non ti prostrerai davanti a loro e non li servirai. Perché io, il Signore, sono il tuo Dio [...].⁷⁰

Tale divieto ha avuto una funzione pedagogica di grande valore nella storia del popolo ebraico e dell'umanità in genere, perché ha richiamato la necessità di riconoscere Dio per quello che effettivamente è, cioè l'Essere Assoluto e Infinito, superiore a qualsiasi ente finito e contingente. Questa verità infatti non sarà mai richiamata abbastanza all'uomo che tende sempre a ridurre la realtà divina a qualcosa di limitato. Allo stesso tempo però l'avvenimento dell'Incarnazione ha permesso di superare il divieto, o meglio di mantenerne lo spirito pur superandone la lettera: ha conservato cioè l'affermazione dell'assolutezza divina, in quanto Colui che si è incarnato è esattamente l'Assoluto per mezzo del quale e in vista del quale esistono tutte le cose (cfr Col 1,16), e contemporaneamente ha portato la possibilità di vedere e contemplare la sua gloria nel volto incarnato del Verbo (cfr Gv 1). Quindi, il *Logos* nella sua natura divina supera infinitamente ciò che può essere colto dallo sguardo umano, ma nella sua natura umana, in cui Egli è interamente presente e si rivela, è visibile, udibile, incontrabile.

Nel corso della controversia iconoclasta, esplosa nel 726 a Costantinopoli con l'imperatore Leone III e perdurata con fasi alterne fino alla metà del IX secolo, furono dapprima S. Giovanni Damasceno (circa 676-749) e poi il Concilio di Nicea II (787) a ribadire e approfondire le ragioni teologiche del culto delle immagini sacre. La posta in gioco non era solo il futuro della storia dell'arte, ma dell'idea stessa di Incarnazione e di redenzione della materia. L'iconoclastia infatti, pur mossa in buona parte da ragioni di potere economico e politico (tra cui soprattutto la confisca imperiale dei terreni e dei beni dei monasteri), implicava il rifiuto del rapporto tra presenza divina e materia, sostenuto dalla dottrina dell'Incarnazione del Verbo. Quest'ultima dottrina contrastava da una parte con la tendenza classica della filosofia neoplatonica alla fuga dalla dura realtà materiale⁷¹, dall'altra con la minacciosa cultura islamica che riportava il divino nella sfera dell'inaccessibilità e della lontananza dall'uomo e dal mondo. Ecco due celebri pensieri del Damasceno:

Un tempo Dio, non avendo né corpo, né figura, non poteva in alcun modo essere rappresentato da una immagine. Ma ora che si è fatto vedere nella carne e che ha vissuto con gli uomini, posso fare una immagine di ciò che ho visto di Dio. [...] A viso scoperto, noi contempliamo la gloria del Signore.⁷²

La bellezza e il colore delle immagini sono uno stimolo per la mia preghiera. È una festa per i miei occhi, così come lo spettacolo della campagna apre il mio cuore a rendere gloria a Dio.⁷³

La posizione presa dal concilio niceno è di conseguenza ferma e decisa nel difendere il giusto utilizzo delle immagini:

Procedendo sulla via regia, seguendo la dottrina divinamente ispirata dei nostri santi Padri e la Tradizione della Chiesa cattolica – riconosciamo, infatti, che lo Spirito Santo abita in essa – noi definiamo con ogni rigore e cura che, a somiglianza della raffigurazione della croce preziosa e vivificante, così le venerande e sante immagini, sia dipinte che in mosaico o in qualsiasi altro materiale adatto, debbono essere esposte nelle sante chiese di Dio, sulle sacre suppellettili, sui sacri paramenti, sulle pareti e sulle tavole, nelle case

⁶⁹ Cfr Gv 14,9 ("Chi ha visto me ha visto il Padre") o Col 1,15 ("è l'immagine del Dio invisibile").

⁷⁰ Es 20,2-5; cfr anche Dt 4,23ss.

⁷¹ Non a caso Leone III fu sostenuto e spinto nella sua lotta iconoclasta dagli intellettuali di corte, mentre il popolo era schierato con la difesa delle immagini; cfr xxx

⁷² S. GIOVANNI DAMASCENO, *De sacris imaginibus oratio*, 1, 16: PTS 17, 89 e 92 (PG 94, 1245 e 1248); cit. in *Catechismo della Chiesa Cattolica*, Lib. Edit. Vaticana, Roma 1997, n. 1159.

⁷³ S. GIOVANNI DAMASCENO, *De sacris ...*, op. cit., 1,47; cit. in *Catechismo ...*, op. cit., n. 1162.

e nelle vie; siano esse l'immagine del Signore Dio e Salvatore nostro Gesù Cristo, o quella dell'immacolata Signora nostra, la santa Madre di Dio, dei santi angeli, di tutti i santi e giusti.⁷⁴

E' difficile immaginare nell'intera storia dell'arte un fatto più importante di questo energico pronunciamento conciliare che ha riaperto definitivamente la strada a tutta la produzione pittorica e scultorea cristiana, sia orientale che occidentale, dal VIII secolo in poi. Ed è altrettanto difficile trovare un fattore che abbia avuto un'incidenza pedagogica maggiore di quella degli innumerevoli dipinti e statue sparsi in tutte le chiese e strade della cristianità nel richiamare continuamente la fisicità, la storicità, la materialità, l'inconfondibilità, l'irriducibilità e la concretezza umana dell'evento cristiano.

La teatralità cristiana ne è risultata arricchita enormemente sia sul piano estetico che su quello della coscienza dei suoi protagonisti, cioè dell'intero popolo di Dio. Ciò che risultava subito più chiaro, con l'ausilio delle immagini, era che l'incarnazione e la presenza di Cristo metteva il mondo materiale, con tutte le sue povertà e ricchezze, in relazione con Cristo stesso, cioè col divino: non era più necessario tentare di fuggire dalla tragica fisicità dell'essere per trovare la purezza dell'esser stesso, perché l'Essere Assoluto aveva scelto di stare dentro quella fisicità e di farne il luogo di una compagnia con l'uomo fino a condurla alla redenzione, senza perdere nulla di essa. Con ciò la realtà materiale veniva enormemente rivalutata, come prevedeva del resto la stessa dottrina della Creazione: se Dio ha creato la materia non lo ha fatto per disprezzarla e distruggerla, ma per portarla al suo compimento.

Non sono mancati equivoci, abusi e superstizioni nell'uso delle immagini, ma la motivazione teologica del loro corretto uso è sempre stata chiara per la Chiesa, come ha affermato con la consueta lucidità Tommaso D'Aquino:

Gli atti di culto non sono rivolti alle immagini considerate in se stesse, ma in quanto servono a raffigurare il Dio incarnato. Ora, il moto che si volge all'immagine in quanto immagine non si ferma su di essa, ma tende all'oggetto che essa rappresenta. Dal fatto, quindi, che si presta un culto religioso alle immagini del Cristo, non si ha una diversità di latria, o di religione.⁷⁵

Questa posizione verrà ribadita qualche secolo più tardi anche dal Concilio di Trento (1545-1563) di fronte alla nuova ondata iconoclasta protestante: anche con Lutero infatti si tenterà in sostanza di negare la fisicità della presenza di Cristo oggi, vale a dire la Chiesa e i suoi Sacramenti.

Cerchiamo ora di ripercorrere per sommi capi alcune tappe fondamentali della presenza dell'arte pittorica nella teatralità liturgica cristiana dall'antichità alla fine del Medioevo.

L'arte cristiana delle origini e nell'epoca costantiniana

Durante i tre secoli delle persecuzioni romane i cristiani non hanno potuto esprimere apertamente la loro fede con realizzazioni artistiche monumentali e nemmeno hanno potuto avere le condizioni necessarie per elaborare una loro scuola pittorica. Hanno dovuto quindi servirsi di un linguaggio simbolico che non li mettesse allo scoperto e nello stesso tempo utilizzare tipologie artistiche già esistenti nel mondo pagano. Si comprende così i loro tentativi di rappresentare Cristo con l'iconografia del 'buon pastore' che porta sulle sue spalle la pecora perduta, o di Orfeo che ammansisce le belve con le sue melodie, o del *Sol invictus* che porta la luce nel mondo, o del pesce che in greco (ἰχθύς) forma l'anagramma di "Gesù Cristo, Figlio di Dio, Salvatore"⁷⁶, o della vite che richiama la *vitis vera* del Vangelo di Giovanni (Gv 15), o del pavone che simboleggia la resurrezione, o del monogramma formato dall'intreccio delle prime due lettere di Christos, spesso associato con l'alfa e l'omega indicanti il principio e la fine. Con questi simboli i cristiani anzitutto si riconoscevano tra loro e cominciarono a creare un'arte delle immagini in grado di favorire la memoria di Cristo, la cui presenza determinava tutta la loro vita fino talvolta alla testimonianza suprema.

Dopo l'Editto di Milano del 313 vennero costruite le prime grandi basiliche e rapidamente comparvero anche le prime grandi raffigurazioni a tema evangelico. Tra le cose tuttora conservate primeggia il catino absidale della Basilica di Santa Pudenziana a Roma, databile tra il 402 e il 417, che raffigura con stile tipicamente romano Gesù in trono, circondato dagli apostoli, dai simboli dei quattro evangelisti e dalla croce, mentre gli apostoli Pietro e Paolo vengono incoronati da due donne che rappresentano rispettivamente la chiesa dei circoncisi e quella dei gentili. Altro esempio eccellente è quello dei 42 episodi biblici e 8 scene dell'infanzia di Gesù raffigurati nei mosaici interni della Basilica di Santa Maria Maggiore a Roma, datati tra il 432 e il 440. Osservando queste prime notevoli realizzazioni dell'arte cristiana ci si può rendere conto dell'importanza che

⁷⁴ Concilio di Nicea II, *Definitio de sacris imaginibus*: DS 600; cit. in *Catechismo* ..., op. cit., n. 1161.

⁷⁵ *Summa Theologiae*, II^a-IIae q. 81 a. 3 ad 3.

⁷⁶ In greco Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ Ὑιός Σωτήρ.

essa ha avuto nel contesto della celebrazione eucaristica al fine di inserire l'assemblea liturgica dentro l'orizzonte della bellezza e concretezza dell'avvenimento di Cristo.

L'arte bizantina e il caso di Ravenna

Con la fondazione nel 330 di Costantinopoli sul sito dell'antica Bisanzio si ebbe anche nella parte greca dell'Impero la rapida crescita di un'arte figurativa cristiana, i cui connotati dovevano rivelarsi in buona parte diversi rispetto a quelli dell'arte pittorica della chiesa sorella latina. La tradizione greco-orientale, sia filosofica che religiosa, tendeva a enfatizzare la dimensione spirituale rispetto a quella materiale, e anche se il neoplatonismo ha fatto sentire il suo forte influsso soprattutto sul pensiero cristiano occidentale, è stato in oriente che ha avuto la sua sorgente e il suo più solido radicamento culturale⁷⁷. La teologia e la filosofia cristiane, che hanno valorizzato alcune fondamentali dottrine platoniche - quali la scoperta della realtà soprasensibile e quindi del divino come intelligenza e realtà al di fuori e al di sopra del divenire -, non hanno accettato altre dottrine platoniche o neoplatoniche equivoche o erronee, soprattutto la svalutazione della materia e della corporeità, nonché, come sosteneva Agostino, la superbia intellettuale che impediva a tanti filosofi di accogliere la realtà dell'Incarnazione di Dio nella misera condizione umana. Tuttavia queste dottrine hanno dominato il mondo intellettuale greco⁷⁸, così che anche la cristianità ne è stata inevitabilmente segnata: non si è arrivati a recepire il rifiuto della materia, la qual cosa sarebbe stata inconciliabile con l'annuncio cristiano (l'Apostolo Giovanni aveva scritto nel suo Vangelo che il Verbo si è fatto *sarx*, cioè 'carne', e non genericamente 'uomo'), ma si è avvertita l'esigenza di considerare la materia nella prospettiva della sua spiritualizzazione. Del resto la dottrina neotestamentaria della resurrezione della carne viene chiarita da Paolo come trasformazione ed elevazione della corporeità ad un livello glorioso e spirituale, e non come una semplice rianimazione della materia corruttibile. Val la pena riportare qui l'insegnamento esposto nella prima lettera ai Corinzi, considerando la luce che esso getta sull'arte della Chiesa orientale:

Vi sono corpi celesti e corpi terrestri, ma altro è lo splendore dei corpi celesti, altro quello dei corpi terrestri. Altro è lo splendore del sole, altro lo splendore della luna e altro lo splendore delle stelle. Ogni stella infatti differisce da un'altra nello splendore. Così anche la risurrezione dei morti: è seminato nella corruzione, risorge nell'incorruttibilità; è seminato nella miseria, risorge nella gloria; è seminato nella debolezza, risorge nella potenza; è seminato corpo animale, risorge corpo spirituale.

Se c'è un corpo animale, vi è anche un corpo spirituale. Sta scritto infatti che il primo uomo, Adamo, divenne un essere vivente, ma l'ultimo Adamo divenne spirito datore di vita. Non vi fu prima il corpo spirituale, ma quello animale, e poi lo spirituale. Il primo uomo, tratto dalla terra, è fatto di terra; il secondo uomo viene dal cielo. Come è l'uomo terreno, così sono quelli di terra; e come è l'uomo celeste, così anche i celesti. E come eravamo simili all'uomo terreno, così saremo simili all'uomo celeste. Vi dico questo, o fratelli: carne e sangue non possono ereditare il regno di Dio, né ciò che si corrompe può ereditare l'incorruttibilità.

Ecco, io vi annuncio un mistero: noi tutti non moriremo, ma tutti saremo trasformati, in un istante, in un batter d'occhio, al suono dell'ultima tromba. Essa infatti suonerà e i morti risorgeranno incorruttibili e noi saremo trasformati. È necessario infatti che questo corpo corruttibile si vesta d'incorruttibilità e questo corpo mortale si vesta d'immortalità. [...] Il pungiglione della morte è il peccato e la forza del peccato è la Legge. Siano rese grazie a Dio, che ci dà la vittoria per mezzo del Signore nostro Gesù Cristo! Perciò, fratelli miei carissimi, rimanete saldi e irremovibili, progredendo sempre più nell'opera del Signore, sapendo che la vostra fatica non è vana nel Signore.⁷⁹

L'arte cristiana orientale ha preso perciò la strada della raffigurazione della corporeità terrestre come segno di una realtà trascendente o celeste sulla quale va posta tutta l'attenzione dello spettatore. Quindi la persona umana o divina viene in essa rappresentata con modalità marcatamente simboliche e scarsamente naturalistiche o storiche: non nel senso che non sia considerata come un ente reale, ma che trova la sua più vera realtà nella dimensione dello spirito e della gloria.

D'altra parte però il pensiero cristiano, che ha reso sacra la corporeità – sia, come si è visto, per la dottrina dell'Incarnazione che per quella paolina del corpo del cristiano come 'tempio dello Spirito Santo'⁸⁰ nonché

⁷⁷ Basta considerare l'origine e la formazione greca di quasi tutti i maggiori pensatori neoplatonici: **XXXXXXXXXXXXXXXXXX**

⁷⁸ Si pensi alla reazione dei filosofi ateniesi di fronte all'annuncio della resurrezione della carne fatto da Paolo al termine del suo discorso all'Areopago di Atene: cfr At 17,32.

⁷⁹ 1 Cor 15,40-53.56-58.

⁸⁰ Cfr 1 Cor 6,19.

per quella della resurrezione della carne -, ha per così dire costretto la nuova cultura greco-convertita a rendere onore adeguatamente alla dimensione fisica dell'uomo, in quanto voluta, creata, assunta, redenta e destinata alla gloria da Dio: pertanto nell'iconografia orientale la figura corporea, pur 'spiritualizzata', è stata circondata di gloria con l'uso dell'oro, di vesti sontuose e di gioielli, nonché con l'esaltazione dello sguardo, segno dell'eternizzazione della realtà personale anche materiale.

Questa fisionomia dell'arte bizantina continuerà inalterata nel tempo per secoli. Se infatti è vero che l'arte pittorica occidentale non ha mai raggiunto quella orientale nella sua capacità di raffigurare la realtà trascendente – si pensi al vertice della sua produzione raggiunto nella *Trinità* di Rublev -, è altrettanto vero che l'Oriente non ha conosciuto il prodigioso e continuo sviluppo artistico che ha segnato nell'arte figurativa tutto il Medioevo cristiano nonché il Rinascimento e la prima parte della modernità: questo sviluppo infatti, che ha sempre più incrementato e migliorato la capacità di raffigurare la realtà fisica e corporea, sarebbe stato impensabile al di fuori della cultura dell'Incarnazione e della Resurrezione sostenuta e promossa dalla Chiesa latina. Certo, anche la Chiesa greca ha insegnato la medesima dottrina, ma quella latina ha potuto valorizzarne più liberamente la considerazione positiva della carnalità umana.

Va comunque osservato che l'iconografia bizantina ha esercitato una grande influenza sull'arte figurativa occidentale, soprattutto nel VI secolo e nel periodo tra il IX e il XII: anche se gli artisti latini non si sono allineati mai interamente allo stile dei greci, li hanno seguiti però nell'impostazione solenne e statica delle figure umane nonché nel simbolismo che le circonda.

Osservando ora la prima fase dell'arte figurativa bizantina, occorre tornare alla città di Ravenna, già in precedenza citata. Nel 395, alla morte di Teodosio, l'Impero, che aveva la sua capitale in Costantinopoli, fu diviso in due realtà autonome, quella orientale e quella occidentale. Quest'ultima nel 402, per ragioni strategiche e difensive, trasferì la sua capitale da Milano a Ravenna. Con la caduta nel 476 dell'Impero Romano di Occidente, questa città cadde in mano degli invasori barbarici fino a diventare capitale del nuovo regno ostrogoto dal 493 al 540. Riconquistata poi dai bizantini nel 553, resterà nelle loro mani fino al 751, come capitale dell'esarcato, cioè della gran parte dei territori italici sottomessi a Costantinopoli. Ravenna dunque si è trovata ad essere per circa due secoli un punto di incrocio unico tra la cultura cristiana latina, quella ariana gotica e quella cristiana bizantina, con la conservazione fino ad oggi dei principali monumenti delle tre culture: il Mausoleo di Galla Placidia e il Battistero Neoniano per quella cristiana latina; il Battistero degli Ariani e la Basilica di Sant'Apollinare Nuovo per quella ariana gotica; la Basilica di Sant'Apollinare in Classe e la Basilica di San Vitale per quella cristiana bizantina. In tutti questi edifici si assiste al trionfo dei mosaici, che sovrastavano l'assemblea dei fedeli riuniti per la celebrazione del Battesimo e dell'Eucarestia: l'antica arte musiva ha raggiunto il suo massimo splendore proprio nella cultura bizantina, a servizio dell'idea cristiana di gloria di Dio che si riflette nella realtà dei santi e della Chiesa. Oltre ai mosaici, colpisce la ricchezza e raffinatezza degli oggetti in avorio, anch'essi raffiguranti Cristo e i santi. Non occorre essere addetti ai lavori per rendersi conto, entrando in questi battisteri o basiliche, di quanto la teatralità liturgica cristiana fosse avviata verso realizzazioni di bellezza sempre maggiori.

L'arte occidentale tra VI e X secolo

L'arte figurativa dei nuovi popoli barbarici fino alla fine del Regno Longobardo (774) ha lasciato purtroppo scarse e frammentarie testimonianze. Dal punto di vista della teatralità liturgica sono importanti i bassorilievi longobardi ricavati sulle lastre che limitavano le aree presbiteriali o contornavano le superfici degli altari di alcune chiese: oltre a figure simboliche, come il pavone o l'albero della vita⁸¹, compaiono raffigurazioni di episodi della vita di Cristo⁸². Molto importanti sono anche gli affreschi ritrovati nella chiesa di Santa Sofia di Benevento (capitale di uno dei ducati longobardi), in cui sono illustrate scene dei Vangeli dell'infanzia. Comincia dunque a farsi strada un'arte semplice ma dignitosa che ha per scopo l'illustrazione dei fatti evangelici, particolarmente utile per una popolazione che difficilmente può imparare a leggere e scrivere: è l'inizio della *biblia pauperum*, vale a dire della presentazione dei contenuti biblici con l'arte figurativa che diventerà un'opera sistematica in gran parte delle chiese di tutto il Medioevo.

Con ciò la teatralità liturgica acquista un elemento importante: comunicare l'intera storia della salvezza, in modo che il gesto sacramentale sia sempre compreso all'interno del disegno storico con cui Dio ha raggiunto la vita della comunità e la istruisce. Diventa così visibile non solo la grandezza illimitata del sacramento in se stesso, ma anche il geniale percorso plurisecolare che lo ha preparato, annunciato, prefigurato, accolto. Al

⁸¹ Dal monastero di Santa Maria Teodote a Pavia.

⁸² Paliotto dell'altare del duca Ratchis (739-744), nel duomo di Cividale del Friuli.

centro di questa pedagogia comunicativa dei contenuti della Sacra Scrittura saranno sempre i quattro Vangeli, i cui eventi non sono più prefigurazioni dell'evento, come nel caso dell'Antico Testamento, ma il suo stesso presentarsi e dispiegarsi.

Quest'opera assume una forma veramente sistematica nell'epoca carolingia, che va dalla metà del VIII secolo fino alla metà di quello successivo. Il re dei Franchi, Carlo Magno, consapevole del valore decisivo della dimensione culturale di cui egli stesso avvertiva la mancanza nella sua vita, ha cercato di trasformare la sua sede politica, Aquisgrana, in un centro propulsivo di cultura e di arte. Fece costruire la monumentale Cappella Palatina - così chiamata in quanto conteneva la reliquia della 'cappa' o mantello di San Martino di Tour - nella cupola della quale era collocato un grande mosaico, andato perduto, raffigurante Cristo in trono circondato dai 24 Vegliardi dell'Apocalisse. Circondandosi degli uomini più dotti del suo tempo - il monaco Alcuino di York, lo storico Eginardo, lo storico longobardo Paolo Diacono, il coltissimo abate benedettino Rabano Mauro -, ha fondato con essi la *Schola Palatina*, con il compito di diffondere lo studio dei testi sacri e di quelli classici. Nello *scriptorium* di questa istituzione furono prodotte numerose copie di testi fondamentali, affiancandosi e incrementando il lavoro degli *scriptoria* monastici già diffusi in tutta Europa. I manoscritti venivano arricchiti di numerosissime miniature (il cui nome deriva dall'uso di un particolare colore rosso chiamato *minium*), con le quali si illustravano innumerevoli episodi, figure e simboli biblici o anche agiografici. La letteratura riprodotta comprendeva anzitutto gli evangelieri, i libri biblici, le raccolte di canti e inni, i testi patristici e quelli classici.

Questa opera di elevazione culturale, anche attraverso le immagini miniate, ha contribuito enormemente a far comprendere la liturgia e a curarne le forme espressive, anzitutto nelle comunità monastiche e di conseguenza in quelle diocesane e parrocchiali. Infatti, come si è già visto sopra, l'epoca carolingia ha portato anche alla costituzione di nuovi centri abitati e di nuove pievi, cioè centri parrocchiali dotati di chiesa e casa canonica, con le relative celebrazioni liturgiche e attività ecclesiali. Anche se la grandissima parte di queste costruzioni è andata perduta, quello che è rimasto è sufficiente per documentare o per far ritenere certo l'uso sistematico dell'arte figurativa sostanzialmente in tutte le pievi altomedievali, o con l'uso del bassorilievo o con quello dell'affresco o con entrambi. L'esempio più noto per quanto riguarda il bassorilievo è quello dell'altare di Vuolvino in Sant'Ambrogio a Milano, mentre per i cicli di affreschi particolarmente significative sono la chiesa di San Vincenzo a Volturno e quella di Santa Maria *foris portas* a Castelseprio vicino a Varese.

Nel 840 l'Impero carolingio fu diviso in tre parti e subì un processo di disgregazione e decadenza, reso altamente drammatico dalla nuova ondata di invasioni o incursioni barbariche (Ungari, Saraceni, Normanni). La discesa a Roma di Ottone I nel 962 pose fine al disfacimento e segnò un nuovo inizio della realtà imperiale, a cui si accompagnò anche una ripresa dell'edilizia ecclesiale e della relativa arte figurativa, fortemente influenzata da alcuni canoni dell'iconografia bizantina. L'elemento più significativo che ci è pervenuto di quest'ultima è la Croce di Ariberto, risalente circa al 1040, a Milano. Si tratta dell'esempio più rilevante dell'inizio della grande diffusione dell'icona di Cristo crocifisso che avverrà nel secondo millennio della Cristianità. Questa importante immagine non poteva non rivestire un ruolo decisivo nel contesto della celebrazione dell'Eucarestia, essendo quest'ultima proprio la ripresentazione continua del sacrificio di Cristo sulla croce. Un nuovo fattore estetico dunque è entrato all'interno della teatralità liturgica per rendere sempre più manifesto il contenuto ontologico della medesima⁸³.

La pittura e la scultura romanica

Come si è visto sopra, la rinascita demografica e urbanistica europea all'inizio del secondo millennio ha portato alla creazione e alla vasta diffusione del nuovo stile architettonico romanico e alla costruzione di molte chiese. Oggi questi edifici appaiono spogli e monocromatici, ma bisogna considerare che nel Medioevo essi erano normalmente ricoperti di affreschi policromatici e che anche le sculture erano vivacemente colorate. Del resto basta osservare i dipinti che si sono conservati lungo i secoli per rendersi conto dell'effetto artistico che essi producevano all'interno delle già suggestive architetture romaniche.

⁸³ La raffigurazione dell'intero corpo di Cristo sulla croce compare dal VI secolo in poi. Per alcuni secoli, sia in Oriente che in Occidente, si tratterà del *Christus triumphans*, cioè della presentazione di Cristo vivente sulla croce e già risorto, ad indicarne la divinità e la vittoria sulla morte (cfr l'affresco della cricifissione nella chiesa di Santa Maria Antiqua a Roma, risalente al VII-VIII secolo). A partire dall'inizio dell'XI secolo comincerà a diffondersi invece l'immagine del *Christus patiens*, morente sulla croce, per contemplare la realtà del suo sacrificio e della sua morte e per far comprendere la necessità e la funzione redentiva del dolore umano unito a quello di Cristo. Per una storia globale del crocifisso si veda lagile lavoro di GILIONI PAULO, *La croce e il crocifisso. Nella tradizione e nell'arte*, Lib. Edit. Vaticana, Roma, 2000.

Nell'abside viene usualmente raffigurato Cristo nella sua maestà (come nel caso della Basilica di Sant'Angelo in Formis di Caserta, dove accanto a Cristo su sfondo celeste compaiono i simboli dei quattro evangelisti e i tre arcangeli, in un affresco datato prima del 1072), o Maria col Bambino e i dodici apostoli (come nel caso del Duomo di Torcello, XII-XIII secolo), o entrambe le realtà (come nella Basilica della SS. Trinità di Saccargia in Sardegna in un affresco del XII secolo).

Nella controfacciata invece trova posto il tema del Giudizio Universale (come nella chiesa protoromanica di San Michele a Oleggio, in Piemonte, con un affresco della seconda metà dell'XI secolo, o come ancora, con un grande mosaico, nel Duomo di Torcello).

Queste grandi raffigurazioni teologiche seguono in buona parte lo stile bizantino, particolarmente adatto per rappresentare le verità ultraterrene e solenni. Uno stile invece più narrativo, che accenna già agli sviluppi realistici della pittura occidentale, si trova nelle raffigurazioni di episodi dell'Antico e del Nuovo Testamento, nonché delle vite dei santi (come nel caso degli affreschi nella chiesa inferiore della Basilica di S. Clemente a Roma, datati 1084-1099), collocate sulle pareti laterali o anche, nel caso di bassorilievi, all'esterno delle chiese. Particolarmente significativa è la raffigurazione dei cicli dei Mesi e dei Mestieri, che ha trovato spazio all'interno di queste ultime sedi (come nel caso dei bassorilievi del XII secolo raffiguranti i 12 mesi sul portale centrale della Basilica di San Marco a Venezia). Chiaramente questi richiami alla vita quotidiana e al lavoro indicano una concezione profondamente unitaria dell'esistenza, che trova in Cristo il suo punto focale e il suo significato. Si tratta di un elemento di non poca importanza anche per la teatralità liturgica, perché rafforza la consapevolezza del legame tra l'evento eucaristico e la totalità dell'esistenza: il teatro non è più una estraneazione dalla realtà, nel tentativo di raggiungere il tempo mitico o la dimensione trascendente, ma è l'accadere della presenza trascendente dentro lo spazio e il tempo della vita quotidiana.

In questo senso si comprendono anche le strane sculture che nelle basiliche romaniche raffigurano animali di vario genere, spesso puramente fantastici o mostruosi, secondo le descrizioni dei testi enciclopedici in uso all'epoca: tutta la realtà naturale trova la sua ragion d'essere e la sua più o meno misteriosa funzione là dove il Creatore si rivela e si fa incontrare dagli uomini.

Due casi emblematici: Venezia e Monreale

Due famose basiliche italiche interamente ricoperte di mosaici tuttora conservati rivestono un particolare interesse per la comprensione della teatralità liturgica romanica: quella di San Marco a Venezia e quella di Monreale a Palermo. Entrambe, per ragioni storiche o geografiche, risentono del forte influsso bizantino, manifestando tuttavia in vari aspetti il loro inserimento nel flusso romanico occidentale. Osservandole attentamente, possiamo renderci conto di come doveva essere l'effetto scenico-culturale che si provava anche in tante altre chiese romaniche le cui parti pittoriche sono andate perdute.

La Basilica veneziana di S. Marco, edificata la prima volta nel 829 e costruita nella forma attuale a partire dal 1063, si presenta bizantinamente come un edificio a croce greca con cinque cupole, dove però ciascuno dei bracci, come è usanza in modo particolare dello stile romanico, è suddiviso in tre navate. L'interno è interamente ricoperto di mosaici inseriti su un fondo dorato unificante di otto mila metri quadrati⁸⁴. Il tema che percorre tutte queste immagini è la Chiesa, nel contesto di una vasta e articolata presentazione visiva di molte parti della Bibbia.

Anzitutto nell'atrio in mosaici del XIII secolo vengono espone le storie dell'Antico Testamento tratte dai primi due libri biblici, la Genesi e l'Esodo. Viene presentata l'opera della Creazione, scandita nei suoi sette giorni e culminante con la creazione di Adamo ed Eva e la benedizione del settimo giorno. Il Creatore è presentato con l'aspetto di Cristo stesso, come spesso accadeva nell'arte figurativa medievale, in quanto chi vede Lui vede il Padre, come riferisce il Vangelo di Giovanni, e anche perché Egli è la Parola attraverso cui il Padre ha creato ogni cosa.

Seguono le storie del peccato originale, di Caino e Abele e di Noè. Quindi il ciclo riguardante Abramo, con cui inizia l'Alleanza tra Dio e il popolo ebraico, e quello relativo a Giuseppe. Infine la vicenda di Mosè e il completamento dell'Alleanza con la Legge.

Dunque entrando nella Chiesa i fedeli attenti potevano e possono rivivere e ravvivare l'attesa di Cristo, come salvatore dell'uomo, del cosmo e della storia. La teatralità cristiana in effetti comincia con la consapevolezza che ciò che sta per essere ripresentato sulla scena liturgica è esattamente ciò di cui tutto l'universo e tutti gli uomini hanno bisogno per compiersi.

⁸⁴ La datazione dei vari mosaici è piuttosto complessa, in quanto alcuni sono stati rifatti in epoche successive che vanno in certi casi fino all'inizio del Seicento. Tuttavia il programma teologico è stato mantenuto nella sua forma originaria, risalente ai teologi che dal XI al XIII hanno elaborato l'intero percorso dell'opera. Inoltre essa era già stata completata sostanzialmente entro il XIV secolo.

Dopo l'atrio, l'ingresso nella chiesa vera e propria avviene attraverso l'antico portale, circondato da mosaici del XI secolo raffiguranti Cristo Pantocratore, la Vergine Maria, gli Apostoli e l'Evangelista Marco nell'atto di intercedere per la Chiesa veneziana.

L'interno della Chiesa è una vera e propria presentazione completa dell'avvenimento cristiano:

[...] un Vangelo miniato [...] [che] spazia dalle profezie messianiche alla seconda venuta del Cristo Giudice alla fine del mondo [...].⁸⁵

Si comincia dall'abside, che raffigura il Cristo Pantocratore, Signore dell'Universo, punto di convergenza di tutta la basilica e di tutti i suoi mosaici. Nella prima cupola dodici profeti con in mano il relativo cartiglio riportante la loro principale profezia del Messia; segue il re Davide e quindi la Vergine con il Bambino, mentre Isaia annuncia: "Ecco la Vergine concepirà e partorerà un figlio che sarà chiamato Emmanuele, Dio con noi". Alla base della cupola, cioè praticamente sopra l'altare, i simboli dei quattro Evangelisti, nei cui scritti viene annunciato il compimento delle profezie.

Nei due transetti viene poi presentata una serie molto numerosa di episodi della vita di Gesù che vanno dalle nozze di Cana fino alla Passione, Morte e Resurrezione. Una parte di questo percorso è dedicata alla narrazione della vita della Madonna, tratta, come era usanza nel Medioevo, da alcuni vangeli apocrifi. Nella seconda cupola, cioè quella al centro della Basilica - all'incrocio del braccio dei transetti con quello principale longitudinale -, si trova il mosaico ritenuto più prezioso nell'edificio (risalente al XII secolo), cioè quello raffigurante l'Ascensione di Cristo, circondato da Maria e dagli Apostoli nonché dalle virtù.

La terza cupola infine raffigura la Pentecoste: l'effusione dello Spirito Santo sulla Chiesa degli Apostoli, al di sotto dei quali compaiono i simboli dei popoli che hanno aderito all'annuncio evangelico. Le ultime espongono le visioni dell'Apocalisse e il Giudizio Universale.

Tornando ai transetti, le due cupole che li sovrastano sono dedicate alle vite sei Santi: Apostoli ed Evangelisti, Padri della chiesa - sia occidentali che orientali -, alcuni santi universali e infine i santi protettori dello Stato veneziano. In più punti dell'edificio infine trova spazio la storia di San Marco, cui è dedicata la Basilica che ospita le sue preziose spoglie mortali.

Partendo dunque dalla Creazione e giungendo fino al Giudizio Universale, i mosaici della basilica marciana ripercorrono non solo l'intera Sacra Scrittura, ma anche quella della Chiesa stessa, rappresentata da Maria, dagli Apostoli, dai Santi e dai popoli evangelizzati. Anzi, come si diceva, il tema di fondo è sempre quello della Chiesa: prefigurata nel popolo ebraico, nata per opera di Cristo e attorno a Lui, investita dal suo Spirito, generatrice di santità, vera estensione di Cristo stesso dentro l'intera storia umana, destinata alla gloria eterna, avvolta e immersa sempre e comunque nell'amore divino raffigurato dall'oro che ricopre l'intera basilica.

Come poteva dunque essere la celebrazione liturgica in un simile teatro di immagini? Non è difficile scoprirlo, dal momento che anche oggi è possibile assistere alla medesima celebrazione nel medesimo luogo; ciò che però è necessario aggiungere è la medesima coscienza che ha portato la popolazione di questa ricca città medievale a investire una buona parte della sua ricchezza non in attività mondane, ma in una straordinaria e collettiva opera d'arte spirituale dove tutti, ricchi o poveri che fossero, diventavano partecipi della stessa bellezza e verità. Per questo si può pensare che, fatte le debite proporzioni, anche tante altre cattedrali o semplici chiese parrocchiali, affrescate come tante *bibliae pauperum*, permettessero di vivere la stessa esperienza della famosa e irripetibile basilica veneziana.

Un discorso analogo va fatto per l'altra cattedrale che dalla parte opposta dell'Italia offre una quantità e qualità di mosaici praticamente uguale a quella della chiesa di San Marco: il Duomo di Monreale, nelle immediate vicinanze di Palermo. Costruito dai sovrani Normanni tra il 1174 e il 1267 - anno della sua consacrazione e dedizione alla Natività di Maria Vergine -, questo tempio è stato ricoperto di 7500 metri quadrati di mosaici, eseguiti in buona parte dagli artisti veneziani che hanno lavorato in San Marco nel medesimo arco storico che va dalla fine del XII alla metà del XIII secolo. Anche in questo caso si assiste ad una considerevole maggiore libertà rispetto ai canoni bizantini, che pure lasciano un'impronta evidente in entrambe le cattedrali.

Il duomo siciliano, similmente a quello veneziano, raffigura nei suoi mosaici i tre grandi punti della fede cristiana:

- la promessa e l'attesa del Messia - cioè la domanda o 'senso religioso' dell'uomo -, attraverso la presentazione della Creazione e delle storie dei Patriarchi in sei cicli (quello della Creazione dell'universo e dell'uomo e della donna, quello del peccato originale, quello di Caino ed Abele, quello di Noè, quello di Abramo, quello di Isacco e di Giacobbe);

⁸⁵ Sito web ufficiale della Basilica di San Marco, edizione settembre 2011, alla pagina www.basilicasanmarco.it/WAI/ita/basilica/mosaici/interne/patrimonio_interno_bsm

- Cristo come compimento dell'antica promessa, attraverso l'illustrazione di molti episodi evangelici distribuiti in quattro cicli (quello dell'infanzia, quello della vita pubblica, quello dei miracoli, quello della Passione e della Resurrezione).

- la Chiesa come continuità di Cristo nella storia dopo la Resurrezione di Cristo, attraverso cinque cicli (quello di Pietro, quello di Paolo, quello dei Profeti e Re, quello di Cristo Pantocratore e di Maria sua Madre, quello del Trono di Cristo e dei Cori Angelici).

Come a Venezia tutti i personaggi rappresentati si collocano sul fondo color oro.

Di particolare bellezza, il Cristo Pantocratore che si presenta sull'abside, cui sottostanno le figure di Maria con gli Arcangeli e con vari Santi, tra i quali primeggiano le due colonne della Chiesa, Pietro e Paolo.

Come nel caso della basilica veneziana, siamo di fronte ad uno dei vertici assoluti della teatralità liturgica di ogni tempo: l'evento sacramentale non solo è accolto nella sua oggettiva realtà ontologica, ma è anche contemplato nella sua storica visibilità, la quale è un raggio splendente e percepibile dell'immensa sorgente luminosa invisibile destinata a manifestarsi pienamente nella gloria, ma già interamente presente nel sacramento celebrato. In fin dei conti i mosaici dorati delle pareti del Duomo altro non sono che emanazioni e rivelazioni della bellezza e della grandezza che è contenuta nell'Eucarestia consacrata sull'altare e conservata nel Tabernacolo.

I contenuti dei due splendidi apparati musivi veneziano e normanno sono indicativi di quale fosse il programma iconografico che anche in tante cattedrali e chiese della Cristianità si è cercato di realizzare, con diversità di esiti sia a livello quantitativo che qualitativo. Si trattava di esporre l'avvenimento cristiano nella sua interezza e originalità, senza aggiunte o trasformazioni, così come esso si presenta nel testo biblico sia antico che neotestamentario. Ciò comportava, come si è visto, la coscienza che esso risponde alla grande attesa e promessa che sta nel cuore di ogni uomo e nella storia del popolo ebraico, e che esso permane nella vita di ogni tempo e di ogni luogo attraverso il suo corpo oggi che è la Chiesa, continuamente ornata dai suoi santi. Non è difficile riconoscere questo programma teologico-artistico come filo conduttore di tutte le raffigurazioni pittoriche e scultoree delle chiese medievali e non solo medievali.

La pittura e la scultura gotica

Già si è parlato sopra del grande sviluppo dell'arte scultorea nell'arte gotica, nonché dello splendore raggiunto nelle vetrate che nelle cattedrali francesi hanno di fatto preso il posto degli affreschi. Gli enormi passi avanti realizzati nella statuaria gotica rispetto ai secoli precedenti furono dovuti fondamentalmente a due fattori: da una parte la riscoperta e l'imitazione delle opere dell'antichità, dall'altra il *naturalismo* con cui si cercò di raffigurare la realtà e il suo movimento. Quest'ultimo fattore derivava dalla filosofia e dalla teologia che si erano sviluppate nel XII e XIII secolo e che venivano insegnate nelle neonate università: sulla scia dell'osservazione aristotelica degli enti la filosofia cercava di comprendere l'essere contingente nella ricchezza e varietà delle sue forme e del suo dinamismo (il continuo passaggio dalla potenza all'atto), mentre nello stesso tempo riconosceva che questo essere contingente rimanda continuamente a quello assoluto, forma perfetta e compiuta dell'essere (atto puro). La teologia dal canto suo indicava nell'evento cristiano la rivelazione dell'essere assoluto e studiava questo evento nei suoi dettagli, mostrandone le forme e il dinamismo.

Gli artisti cristiani dunque erano sollecitati a svolgere questo stesso lavoro nel loro tentativo di illustrare la realtà, soprattutto quella dell'evento cristiano medesimo: un tentativo cioè di coglierne le forme e il dinamismo, ossia la loro natura o naturalezza. Ciò significa che nel raffigurare la Visitazione non bastava più dipingere o scolpire le figure simboliche e statiche di Maria e di Elisabetta, ma era necessario realizzarle nella loro forma reale e nel loro movimento ed espressività. Si trattava del resto di portare a compimento quella valorizzazione cristiana della corporeità di cui si è parlato sopra, facendo in modo allo stesso tempo che attraverso di essa fosse percepibile la realtà dello spirito. L'imitazione delle sculture classiche in questo senso risultava molto vantaggiosa, in quanto offriva la possibilità di rispettare l'anatomia delle forme umane; tuttavia il naturalismo gotico richiedeva poi che tale imitazione fosse inserita in un contesto più ampio, ricco di figure simboliche, di colori, di varietà di episodi e di personaggi, di espressioni di carattere psicologico e spirituale, di movimenti esteriori e interiori, di rimando al trascendente rivelato.

L'esempio più significativo della creazione e dell'utilizzo della nuova statuaria per la teatralità liturgica è la già citata *cattedrale gotica di Reims*. Le sculture realizzate per i tre grandi portali della facciata di ingresso, nonché quelle che costellano la medesima facciata in numerosi punti, sono già una presentazione di numerosi

personaggi neotestamentari e veterotestamentari, tra i quali primeggiano le figure di Cristo, di Maria, degli Apostoli, degli Angeli, insieme con i Re di Francia che venivano incoronati in questa cattedrale.

Ciò che stupisce in queste statue è la profondità e la gioiosità delle personalità che in esse vengono raffigurate: il loro sguardo si inoltra contemplativo dentro l'immensità di Dio o interpellativo dentro l'anima dei loro spettatori, mentre il loro sorriso annuncia la bellezza e la felicità dell'amicizia con Dio stesso. Allo stesso tempo la loro calma e la loro certezza mostrano come ad ogni persona sia assegnato da Dio un compito dentro la storia della salvezza e che, svolgendo questo compito, ciascuno contribuisce alla bellezza armonica del tutto. In questo modo attraverso la pluriformità dei personaggi viene resa visibile anche la loro grande unità. L'edificio rivela così la sua vera natura: esso, ricoperto di persone chiamate da Dio a fare la loro parte dentro il suo popolo, diventa manifestazione della Chiesa come Corpo di Cristo, di cui tutti i cristiani sono membra. Tale verità ecclesiologica è espressa in modo particolare nella prima lettera di Pietro:

4Avvicinandovi a lui, pietra viva, rifiutata dagli uomini ma scelta e preziosa davanti a Dio, 5quali pietre vive siete costruiti anche voi come edificio spirituale, per un sacerdozio santo e per offrire sacrifici spirituali graditi a Dio, mediante Gesù Cristo. (1 Pt 2,4-5)

Le statue dunque richiamano questa idea petrina del cristiano come "pietra viva" e nel loro insieme esprimono ancora con Pietro la realtà comunionale della Chiesa realizzata da Cristo:

9Voi invece siete stirpe eletta, sacerdozio regale, nazione santa, popolo che Dio *si è acquistato* perché proclami *le opere ammirabili* di lui, che vi ha chiamato dalle tenebre alla sua luce meravigliosa. 10Un tempo voi eravate *non-popolo*, ora invece siete popolo di Dio; un tempo eravate *esclusi dalla misericordia*, ora invece avete ottenuto misericordia. (1 Pt 2,9-10)

Entrare quindi in questa cattedrale per partecipare alla celebrazione eucaristica significava essere richiamati immediatamente ad accettare l'appartenenza al grande disegno ecclesiologico di Dio. In fin dei conti le statue poste un po' dappertutto sul manto esterno della cattedrale stavano ad indicare e raffigurare ogni cristiano e l'intera comunità cristiana di cui faceva parte. Ognuno trovava il suo posto, se aveva seguito umilmente la volontà di Dio, qualunque fosse stata la sua condizione di vita e la sua missione: pescatore o re, laico cristiano o sacerdote, sposato o vergine per il Regno dei Cieli, esemplare nella fedeltà o grande peccatore pentito, sano o ammalato, celebre o sconosciuto, giovane o vecchio ... Entrare nella cattedrale voleva dunque dire addentrarsi nella comunità cristiana vivente e sentirsi parte di essa in quanto Corpo di Cristo.

Lo stesso effetto doveva essere provato varcando la soglia del *Duomo di Milano*, la cui statuaria è però stata prodotta in buona parte dopo la fine del Medioevo. Nel complesso vi si contano oggi 2300 statue esterne e 1100 interne, per lo più di santi e di personaggi biblici, accanto ad un ristretto numero di varie figure storiche. Impossibile dunque anche in questo caso non percepire la grande varietà di condizioni di vita in cui i cristiani sono chiamati a vivere l'appartenenza all'unica Chiesa di Cristo.

Come è noto la pittura fece il passaggio verso la raffigurazione realistica o naturalistica della realtà con notevole ritardo rispetto alla scultura. Le due statue della Visitazione realizzate tra il 1230 e il 1233 per il portale ovest della cattedrale di Reims, o gli altorilievi nel pulpito realizzato da Nicola Pisano (1215/1220 – 1278/1284) nel Battistero di Pisa tra il 1257 e il 1260 o in quello nel Duomo di Siena nel 1265-1268, o ancora gli analoghi lavori compiuti dal figlio Giovanni Pisano (c.a 1248 - ca. 1315), manifestano una vivacità espressiva, un dinamismo e un naturalismo che erano sconosciuti alla pittura di quel periodo, anche se essa aveva compiuto alcuni passi in questa direzione rispetto al puro simbolismo bizantino.

Negli ultimi decenni del XIII secolo però l'arte pittorica iniziò a compiere grandi avanzamenti verso una viva e fedele rappresentazione della realtà. Ciò è avvenuto grazie ad una serie di pittori artefici degli affreschi presenti nella *Basilica di San Francesco ad Assisi*, che viene considerata a ragione il grande laboratorio duecentesco dentro il quale questi artisti, unitamente a quelli che si occupavano di architettura, di scultura e di vetrate, hanno potuto incontrarsi o susseguirsi creando il nuovo stile pittorico gotico.

Cimabue (attivo tra il 1272 e il 1302) fu il primo maestro che spostò la sua attenzione dall'immagine simbolica tradizionale al dato naturale. Si trattò ancora di un passaggio parziale, che doveva trovare il suo vero compimento con il genio di Giotto (1267-1337): con lui l'arte pittorica si lanciò con tutta libertà e decisione nella rappresentazione dei dati della realtà, intesi non solo nella dimensione fisica, ma anche in quella psicologica e spirituale. La sua fama si diffuse rapidamente e spinse tutti gli artisti del suo tempo a seguirlo nella nuova via del realismo. Va ribadito che non si trattò di un rigetto della spiritualità bizantina, ma del tentativo di coglierla dentro la realtà fisica e naturale, in quanto creata e redenta. Siamo dunque sempre saldamente dentro la prospettiva culturale del Medioevo, vale a dire dentro la logica dell'Incarnazione, in cui

non vi è né opposizione né separazione tra materia e spirito, tra vita e fede, tra cielo e terra, ma unione felice e indissolubile.

Sulla scia di Giotto seguirono Simone Martini (1284-1344) e Pietro Lorenzetti (1280-85-1348): il primo cercò di portare il realismo su tonalità più aristocratiche rispetto a quelle vivide giottesche, mentre il secondo tentò la riproduzione anche dei dettagli del dato naturale.

Questi quattro artisti dunque sono stati i principali protagonisti della grande opera di decorazione pittorica della basilica francescana di Assisi, nella quale è possibile identificare uno straordinario modello di scenario gotico per la teatralità liturgica della quale stiamo seguendo gli sviluppi.

Costruito attorno alla tomba di San Francesco e dei suoi primi discepoli e compagni (Fra' Leone, Fra' Masseo, Fra' Rufino, Fra' Angelo), il celebre santuario si presenta suddiviso in due parti: la Basilica Inferiore e quella Superiore.

Nella prima si trovano affreschi di Cimabue, Giotto, Simone Martini e Pietro Lorenzetti raffiguranti la vita di Cristo, accanto ad altri riguardanti la Madonna, San Francesco, San Martino di Tour ed altri santi.

Nella seconda si assiste ad un eloquente incrocio: nella zona del presbiterio e dei transetti è raffigurato da vari autori sia l'Antico che il Nuovo Testamento fino all'Apocalisse compresa; nella zona della navata è illustrata la vita di San Francesco con affreschi tradizionalmente attribuiti a Giotto. Il tutto è arricchito dalle vetrate duecentesche e trecentesche, nelle quali sono riprodotti episodi biblici e ritratti di santi.

L'effetto globale di questa grande quantità di affreschi, che unitamente alle vetrate lasciano ben pochi spazi senza immagini, è quello di una viva e piena immersione dentro l'avvenimento cristiano che si presenta senza soluzioni di continuità tra Cristo e la sua Chiesa. Infatti il noto parallelismo tra la vita di Cristo e quella di Francesco, *alter Christus*, è da intendersi non certo come equiparazione del secondo al primo, ma come presenza del primo nel secondo, visto come esempio dell'azione di Cristo dentro il suo corpo oggi che è la Chiesa. Non a caso Francesco non è solo, ma circondato dal popolo di Dio che attraverso di lui viene ravvivato, radunato e rilanciato dentro la missione nel mondo.

E' difficile dunque che la celebrazione eucaristica in questo luogo non sia avvertita nella sua forza divina di trasformazione dell'umano e di generazione di una nuova compagnia.

Oltre alla basilica francescana di Assisi, un altro tempio della medesima epoca mostra oggi lo straordinario effetto creato dalle pareti coperte di affreschi biblici di altissimo valore artistico: la *Cappella degli Scrovegni* di Padova, i cui dipinti sono tutti opera di Giotto e dei suoi diretti collaboratori. Il ciclo pittorico, disposto su tre registri sulle due pareti laterali e sull'arco attorno all'abside, espone in 25 scene di notevoli dimensioni (mediamente cm 200 x 185 ciascuna) i principali episodi narrati nei Vangeli (dall'Annunciazione alla Pentecoste, quest'ultima raccontata negli Atti degli Apostoli), preceduti da altre 12 scene dedicate alla storia di Gioacchino ed Anna, genitori di Maria, e di Maria stessa e Giuseppe tratta da fonti apocriefe. Il tutto si conclude con il grande affresco del Giudizio Universale che, come da tradizione, occupa la controfacciata.

Nell'insieme come nelle singole parti si tratta anche in questo caso di uno dei capolavori assoluti della storia dell'arte universale: l'ideazione delle scene, la loro geometria e concatenazione, l'espressività dei personaggi e dei loro sguardi, l'uso del colore, lo sfondo blu di lapislazzuli, l'esattezza teologica e la fedeltà al testo evangelico, la vivacità della narrazione, lo spirito cristiano, il cristocentrismo e l'atmosfera ecclesiale, tutto questo fa di questi affreschi giotteschi uno dei vertici storici dell'estetica evangelica.

La teatralità cristiana non poteva non trovare in questo tempio patavino un luogo di eccezionale chiarezza e bellezza: in ogni suo riquadro infatti il protagonista è Cristo, che è nel medesimo tempo il protagonista del sacrificio che viene celebrato sull'altare; così tutta la storia raffigurata sulle pareti si presenta come fatto vivente nelle specie eucaristiche; e tutto, nella liturgia come nelle immagini che la avvolgono, porta l'attenzione e l'affezione dei presenti sul vero centro in cui abita ogni pienezza e in cui si ricapitolano tutte le cose, cioè Cristo, attorno al quale si raduna la compagnia degli apostoli e dei discepoli, cioè la Chiesa, che Egli ama e per la quale offre la sua vita.

Unica nota di rammarico è che tanta bellezza sia confinata in una chiesa privata di modeste dimensioni anziché in una grande cattedrale capace di accogliere una vasta assemblea; ma forse è proprio questa la vocazione del capolavoro evangelico di Giotto: offrire un modello profetico, una dimostrazione esemplare, affinché sia veduto, riconosciuto, desiderato e imitato da tutti.

Un esempio di imitazione indiretta è riscontrabile ancora oggi negli splendidi affreschi che ricoprono interamente l'interno della Collegiata di Santa Maria Assunta detta *Duomo di San Gimignano* in provincia di Siena.

Sulla parete della navata destra è raffigurata la vita di Cristo narrata dai Vangeli in 6 lunette, 20 riquadri (di grandezza simile a quelli della Cappella degli Scrovegni) e 1 grande affresco della Crocifissione, realizzati dai fratelli Lippo e Federico Memmi tra il 1338 e il 1340 con uno stile che risente della pittura di Simone Martini, di Giotto e di Duccio. Sulla parete della navata sinistra in 6 lunette e 21 riquadri sono raffigurate scene anticotestamentarie dipinte nel 1367 da Bartolo di Fredi. Vi sono poi raffigurazioni di alcuni santi che simboleggiano la Chiesa nella sua esemplarità.

Si tratta qui di artisti cosiddetti minori rispetto ai grandi che hanno fatto scuola nel loro tempo. Tuttavia l'essenziale dal nostro punto di vista è riscontrare la diffusione di un modello di scenario ideale per la teatralità liturgica: la raffigurazione dell'evento di Cristo, a cui è associata la Chiesa, in quanto questo medesimo evento è quello che si rende presente nell'Eucarestia.

Contemporaneamente a Giotto un altro grande artista toscano contribuiva a realizzare il nuovo realismo cristiano, caratterizzato dal naturalismo delle immagini da una parte e dalla profondità spirituale delle persone raffigurate dall'altra: si tratta di Duccio da Buoninsegna (1255-1318), che unendo in modo originale ed elegante la tradizione bizantina con le innovazioni di Cimabue e di Giotto, ha creato nel 1311 per il Duomo di Siena la sua celebre *Maestà*, una grande pala di complessivamente sedici metri quadrati dipinta su entrambi i lati ed esposta con notevole solennità sull'altare maggiore.

Sul primo lato viene raffigurata a tutto campo (425 per 212 cm) una scena avente al centro la Vergine Maria seduta in trono col Bambino Gesù in braccio, circondata da una piccola folla di trenta tra Angeli e santi: si tratta di una immagine emblematica della Chiesa celeste a cui quella terrestre è chiamata a conformarsi e nel cui aiuto essa può contare costantemente. Nella predella posta sotto questa tavola centrale vengono raffigurate le storie dell'infanzia di Gesù, mentre nel coronamento posto sopra la medesima tavola sono collocate sei scene riguardanti la conclusione della vita terrena di Maria Vergine.

Sull'altro lato della tavola centrale si trovano 26 scene della Passione e della Resurrezione di Cristo, oltre a 8 scene della sua vita pubblica poste nella predella, mentre nel coronamento stanno altre 7 scene di Cristo Risorto. Sono immagini che mostrano con grande efficacia il legame tra Cristo e i suoi Apostoli e discepoli, che trova il suo culmine nelle scene con Cristo Risorto e in quella della Pentecoste.

In quest'opera dunque il cristocentrismo si unisce all'ecclesiologia, la quale si esprime nel modo migliore in Maria che offre agli spettatori suo Figlio, vero tesoro della grande compagnia della Chiesa.

E' quanto mai significativo che questa complessa pala sia stata portata dalla bottega di Duccio fino al Duomo con una solenne processione di tutta la città, oltre che delle massime autorità civili ed ecclesiastiche. Quest'opera dunque, pur non avendo la forza estetica quantitativa che possiedono la chiese interamente affrescate o mosaicate, ne mantiene la stessa potenza qualitativa, convogliandola in un punto focale verso cui convergeva tutta la costruzione del Duomo senese e la stessa popolazione cittadina. La teatralità liturgica si concentrava così in un punto scenico preciso, coincidente con quello della celebrazione eucaristica, cioè della presenza reale di Colui che veniva raffigurato.

Un altro caso significativo di chiesa non interamente affrescata, ma dotata di elementi figurativi di particolare importanza scenica è quello del *Duomo di Orvieto*. La sua facciata infatti, la cui notorietà non ha certo bisogno di essere ricordata, costituisce letteralmente una Bibbia a cielo aperto. Oltre alla struttura triadica, in cui il richiamo della Trinità è palese, il messaggio biblico viene scandito in più registri e con una pluralità di mezzi artistici, quali i bassorilievi, le statue complete, i mosaici⁸⁶ e le vetrate del rosone.

Nel primo registro partendo dal basso trovano spazio quattro grandi bassorilievi che presentano rispettivamente la Genesi (Creazione e patriarchi), i Profeti, i Vangeli e i Novissimi.

Sopra questi bassorilievi si collocano le statue bronzee dei simboli dei quattro evangelisti e al centro quelle della Madonna col Bambino.

Il terzo registro è costituito da una serie di mosaici riguardanti l'Annunciazione, il Battesimo di Gesù, l'Assunta, i santi Gioacchino ed Anna e la Natività di Maria.

Il quarto registro, sopra la statua centrale del Duomo che è l'Agnello di Dio, comprende il rosone cristocentrico circondato dai mosaici raffiguranti quattro Padri della Chiesa occidentale e dalle statue di 12 Profeti e dei 12 Apostoli. Ai lati due mosaici nelle cuspidi minori: lo Sposalizio di Maria e la Presentazione di Maria.

Infine, nella cuspide maggiore, l'Incoronazione di Maria.

Tutta la facciata è sostenuta e scandita dalle quattro colonne su cui poggiano le quattro guglie che la slanciano verso il cielo: come indicato dalle statue bronzee sopra ricordate, si tratta di un richiamo esplicito ai quattro

⁸⁶ I mosaici presenti attualmente sulla facciata sono purtroppo rifacimenti di epoca moderna, benchè perlopiù su disegni degli autori medievali.

Vangeli ed Evangelisti, portatori, insieme a tutta la Chiesa, dell'annuncio fondamentale della salvezza. La sottolineatura non è tanto sui Vangeli in sé, ma sull'avvenimento vivo della Rivelazione che essi comunicano, i cui connotati non sono generici, ma appunto ben descritti nell'annuncio evangelico.

Ancora oggi questa facciata desta un'ammirazione e una meraviglia che non si spiegano con la semplice perfezione estetica delle forme, ma per qualcosa di più grande e più profondo che traspare in esse: è come se questa facciata, che non ha eguali al mondo, mostrasse l'armonia e la sinfonia intrinseca dell'avvenimento cristiano. E' tale avvenimento che per così dire si squaderna su di essa e manifesta la *sua* bellezza, la *sua* perfezione, la *sua* ricchezza di particolari. Non sembra un caso che un simile capolavoro si sia verificato proprio in una cattedrale costruita appositamente per celebrare un miracolo eucaristico, quello avvenuto nel 1263 o 1264 nella vicina cittadina di Bolsena e le cui reliquie sono custodite nella cattedrale medesima.

L'interno poi di questo duomo offre due consistenti parti interamente affrescate nel XIV secolo: il presbiterio, sulle alte pareti del quale sono raffigurate scene della vita di Maria Vergine, e la cappella del Corporale, nella quale sono illustrate le vicende del miracolo eucaristico di Bolsena.

Si è già accennato in precedenza al grande ruolo artistico svolto dalle vetrate nelle cattedrali gotiche. Esso è riscontrabile nelle cattedrali sopra considerate di Reims, Milano, Assisi e Orvieto, ma trova il suo esempio più significativo in quella di *Chartres*. Risalenti per la gran parte al XIII secolo, con qualche esemplare del XII, le 176 vetrate di Chartres occupano una superficie complessiva di più di 2500 metri quadrati.

La facciata occidentale, vale a dire quella principale, presenta tra grandi vetrate poste sotto il rosone: quella di destra raffigura la genealogia di Cristo (un albero che fiorisce da Jesse, padre di Davide), quella centrale la sua vita pubblica, quella di sinistra la sua Passione e Resurrezione, il rosone il Giudizio Universale.

Lungo la navata le vetrate presentano i profeti, gli apostoli, i martiri e i confessori, con scene bibliche varie e episodi delle vite dei santi.

Il rosone nord raffigura la Vergine col Bambino, mentre le cinque vetrate sottostanti presentano personaggi biblici.

Il rosone sud illustra il libro dell'Apocalisse: al centro Cristo in trono, circondato dai quattro evangelisti, dagli angeli e dai 24 vegliardi; le cinque vetrate sottostanti ripropongono la Vergine col Bambino insieme con i quattro evangelisti e i quattro profeti maggiori.

Anche in questo caso dunque siamo di fronte al programma iconografico classico del Medioevo: l'illustrazione di buona parte della Bibbia, con particolare attenzione all'avvenimento cristiano narrato nei Vangeli e presente continuamente nella vita della Chiesa.

L'effetto teatrale di queste immagini luminose è indubbiamente straordinario: la luce, continuamente cangiante, conferisce un singolare dinamismo ai personaggi illustrati, e soprattutto ne evidenzia la partecipazione alla luce divina soprannaturale; nel caso di Cristo poi la luce coincide con lui stesso e giunge a noi attraverso la sua umanità.

Tutte queste opere d'arte magistrali dell'epoca gotica, mostrano quello che in realtà era *un programma iconografico desiderato e progettato per tutte le chiese della cristianità*. Talvolta esso è stato realizzato interamente, come nei notevoli casi delle chiese interamente affrescate - quali la Basilica di Assisi o la Cappella degli Scrovegni o la Collegiata di San Gimignano -, o come nei casi delle chiese dotate di elementi artistici eccezionali - quali le statue delle cattedrali di Reims e Milano, la Maestà di Duccio, la facciata del Duomo di Orvieto, le vetrate della cattedrale di Chartres -, o come nei casi minori di tante chiese realizzate in vari centri urbani o rurali di tutta Europa; altre volte questo programma è stato realizzato e poi purtroppo è andato perduto in seguito a crolli o rifacimenti improvvidi o a devastazioni di vario genere; altre volte infine è stato rimandato o atteso per un futuro più prospero. La crisi del Medioevo ha però impedito che esso giungesse a compimento in molte chiese in cui era stato programmato o atteso. La Basilica gotica di San Petronio a Bologna, la cui copertura marmorea è rimasta incompiuta e il cui interno appare considerevolmente spoglio, è il segno eloquente di quella crisi ideale che ha spento il grande impeto e la piena unità che nel Medioevo sostenevano i popoli nell'opera delle cattedrali.

E' da ritenere comunque che praticamente tutte le chiese medievali che oggi si presentano spoglie e prive di immagini ne fossero state dotate o avessero avuto in programma di esserlo al più presto possibile. Questa osservazione non deve essere dimenticata quando si vuole considerare la peculiarità della teatralità liturgica romanica e gotica.

Non va dimenticato che tutte queste raffigurazioni destavano un effetto particolare che oggi non è più sperimentabile: infatti all'epoca non esisteva l'alluvione di immagini e suoni che oggi investe quotidianamente l'uomo moderno, ma solo le opere d'arte sopra descritte. Questa povertà o essenzialità audio-visiva, che era

supplita dall'esistenza e dall'esperienza della realtà - della natura, della comunità, di Dio -, comportava uno stupore e una ammirazione per le immagini che oggi è ben difficilmente immaginabile. Ciò non significa che i mezzi audiovisivi odierni siano negativi, ma che necessitano di un utilizzo più intelligente.

Tornando alla fine dell'epoca gotica, il venir meno dello spirito medievale non ha impedito del tutto al popolo cristiano di continuare a realizzare il desiderio di decorare le cattedrali e le chiese con opere d'arte pittoriche o scultoree: nuovi grandi artisti e nuovi capolavori appariranno ancora per qualche secolo, come si vedrà in seguito. Tuttavia la piena e integrale fedeltà all'avvenimento della rivelazione e quindi al testo biblico e alla santità e fede della Chiesa, che ha caratterizzato tutta l'arte medievale fin qui considerata, non sarà più rinvenibile nelle epoche successive: in esse trasparirà sempre un equilibrio faticoso, una tensione incompiuta, una enfaticizzazione di aspetti soggettivi, un certo smarrimento della consapevolezza della reale e certa incarnazione di Dio.

Il lato medievale del Quattrocento

(testo in lavorazione)

I Santi: colpi di scena nel dramma storico

(Testo in lavorazione)

Estraneazione e immedesimazione teatrale

Può essere utile fare qui un'osservazione sulla differenza tra il coinvolgimento emotivo del teatro 'normale' e di quello 'liturgico'. Nel primo, nella misura in cui si tratta di un'opera artisticamente riuscita, si verifica un fenomeno di *estraneazione* dello spettatore da se stesso o dalla condizione in cui vive e di *immedesimazione* nel personaggio o nella condizione in cui esso vive rappresentati sul palco. L'estraneazione è dovuta al fatto che occorre entrare in una storia che non è connessa direttamente con lo spettatore: egli assiste ad un fatto che non c'entra nulla dal punto di vista storico e personale con lui, ma solo, forse, da quello morale e ideale. E l'immedesimazione dello spettatore con l'eroe e vissuta come proiezione o *transfer* del proprio io dentro il personaggio, cioè come sostituzione ad esso: non è lo spettatore che si unisce all'eroe per condividere dialogicamente il suo problema, ma è l'io dello spettatore che si sente messo al posto di quello del personaggio. Per esempio, la rappresentazione della vicenda di Edipo può farmi dimenticare momentaneamente il problema che sto vivendo sul lavoro e portarmi invece dentro il dramma dell'eroe alla ricerca della tragica verità della sua vita; ma non esiste un rapporto diretto con lui né con la storia che sta vivendo. Non può cioè accadere che il personaggio mi guardi e dica davanti a tutti: "quello che sto facendo e soffrendo è accaduto per te, seduto al posto numero 76"; oppure: "io, Edipo, proprio io sono qui e vorrei coinvolgere voi nella mia storia, fisicamente e personalmente".

Per quanto dunque questa storia possa alla fine insegnarmi degli insegnamenti profondi e importanti che riguardano anche la mia umanità, essa rimane distinta e lontana da me nella sua concretezza e nella unicità delle personalità che mi ha presentato. Cioè: Edipo mi consegna delle verità universali ma non se stesso, delle riflessioni ma non l'amicizia con lui, degli insegnamenti ma non una presenza. Ciò non significa che questa rappresentazione sia inutile, ma molto limitata.

Nel teatro liturgico invece non esiste l'estraneazione dello spettatore, perché ciò che viene rappresentato sul 'palco' è la presenza di Uno che è venuto per me e che ha compiuto e compie per me l'atto di donazione totale di sé: dunque io sono il destinatario diretto, così come sono e con tutto quello che sono, di quello che la 'storia' contiene. Di conseguenza anche l'immedesimazione non è più vissuta come sostituzione, ma come unione con Colui che agisce per me e chiede che io mi coinvolga con sé.

La *suspense* nel teatro liturgico

Ciò che apparentemente manca nel teatro liturgico è la *suspense* (dal latino *suspensus*, sospeso) o la sorpresa o il 'colpo di scena' che nel teatro normale hanno un peso determinante; nel teatro liturgico l'azione è sempre la stessa ed è ben nota in tutto il suo svolgimento ai suoi 'spettatori', come pure il 'finale', immutabilmente identico. Sempre uguali sono anche le parole del dialogo tra assemblea e celebrante. Le letture stesse, pur molto numerose e ricche di contenuti, si ripetono ciclicamente e possono superficialmente dare l'impressione di non dire nulla di nuovo.

Sembra dunque che si tratti di assistere innumerevoli volte alla replica dello stesso spettacolo, con tutto l'effetto di noia e il senso di inutilità che questo può comportare. Tuttavia a ben guardare le cose non stanno così: il '*colpo di scena*' può infatti avvenire in qualsiasi momento, non nell'azione in sé, ma in altri tre livelli decisivi per lo spettatore.

Anzitutto avviene quando quest'ultimo si accorge o prende coscienza di un passaggio o di un aspetto o di una dimensione dell'azione che finora non aveva avvertito o considerato. Per cui può accadere, per esempio, che uno si renda improvvisamente o gradatamente conto che la consacrazione eucaristica comporta la presenza reale del mistero infinito di Dio con tutto ciò che questo significa. Oppure può accadere che uno cominci ad avvertire cosa vuol dire il ripresentarsi del sacrificio del Golgota, con tutta la drammaticità che porta con sé. Oppure ancora si rende conto che l'assemblea ecclesiale è ontologicamente partecipe dell'azione di Cristo in quanto ne è il suo corpo e da Lui viene costituita tale e amata e mandata in missione. Dunque la sorpresa si verifica continuamente e inaspettatamente quando lo 'spettatore' inizia ad *entrare* nell'avvenimento e a scoprirne gli elementi e la loro portata. E' un vero e proprio *cammino di conoscenza*, che non ha termine, perché l'avvenimento è per sua natura inesauribile.

In secondo luogo il 'colpo di scena' si verifica quando lo spettatore inizia il *coinvolgimento* di se stesso nell'azione e nella vita di Colui che si presenta nella rappresentazione e quindi nel suo corpo che è la Chiesa. Ciò comporta un *cambiamento* di sé, una *decisione* nuova per l'esistenza: per esempio può significare una partecipazione molto più viva e intensa alla liturgia con il canto o nel dialogo apparentemente sempre uguale tra celebrante e fedeli; oppure può voler dire il sorgere di una volontà nuova, per esempio nei confronti della fedeltà matrimoniale o nella dedizione a qualche situazione di bisogno fino a decisioni esistenziali radicali quali la consacrazione a Dio nella vita religiosa o nella missione.

In terzo luogo, infine, la sorpresa si verifica quando accade un incontro imprevisto nella liturgia o un cambiamento di vita in un altro dei presenti: può essere la presenza di un celebrante particolare, portatore di una storia o di una testimonianza toccanti, oppure un coro o un gruppo di fedeli o un singolo fedele raggiunto da una grazia speciale.

In definitiva dunque se è vero che l'azione rimane identica e immutabile in ogni celebrazione eucaristica, è anche vero che la sorpresa e il colpo di scena non mancano affatto, solo che sono trasferiti dal palco all'assemblea, dal Protagonista ai 'co-protagonisti': è lo spettatore adesso il luogo del cambiamento, è lui che è chiamato a diventare lo 'spettacolo' per se stesso e per il mondo. La *suspense* sta dunque nel fatto che ogni volta che partecipo all'Eucarestia può accadere per me una scoperta inattesa o un cambiamento profondo di vita o un incontro decisivo.

Possiamo dunque identificare alcuni fattori di novità e perciò di *suspense* dentro la liturgia.

Il primo fattore è la presenza di Cristo nell'Eucarestia e nella sua Parola, e quindi il suo agire reale in ciò che viene rappresentato: è questo, come si è detto più volte, il vero motore, il valore ontologico e la potenza permanente del gesto liturgico. E' proprio questo che permette al gesto di essere inesauribile nella sua profondità e verità e quindi oggetto di una scoperta continua. Infatti la presenza o grazia di Cristo agisce misteriosamente, liberamente, imprevedibilmente; e ci si accorge che agisce realmente per il fatto che nella realtà della Chiesa, cioè nella sua storia generale e nella storia di ciascuno dei suoi membri, si manifesta una vita e una rinascita continua che risultano inspiegabili da un punto di vista meramente naturale.

Il secondo fattore è la libertà di ogni singolo 'spettatore', o meglio fedele, chiamato ad andare ben al di là della semplice osservazione del gesto, ma a partecipare pienamente ad esso con tutto se stesso. La sorpresa comincia nel momento in cui egli si apre al gesto stesso e decide di entrare veramente in esso. Allora si accorge gradualmente dei contenuti immensi che esso offre e della profondità e bellezza che contiene.

Il terzo fattore è dato dalla comunità dei fedeli: in essa si manifestano continuamente i cambiamenti, le testimonianze, le opere che accadono nei singoli fedeli e nelle amicizie che li legano.

Il quarto fattore è il celebrante, che con la testimonianza della sua vita o con la sua dedizione alla comunità o con la sua capacità di risvegliare i fedeli con parole adeguate può favorire l'accadere di una novità in qualcuno o in molti o nell'intera comunità.

Il quinto fattore infine è la Chiesa nella sua universalità, la cui voce giunge nella liturgia attraverso il magistero del Papa e dei vescovi o le notizie spesso drammatiche sulla sua vita o gli inviti a partecipare a gesti comuni o opere di carità e di missione.

In definitiva dunque il teatro liturgico è il luogo dei veri colpi di scena, vale a dire quelli che non riguardano semplici emozioni o fattori estetici, ma fanno accadere un cambiamento reale nella vita delle persone. E' chiaro che questo tipo di sorpresa metascenica è possibile in parte anche nel teatro normale ed anzi è auspicabile che ciò avvenga: si tratta in questo caso di un frutto della pedagogia del teatro, che può far scoprire agli uomini aspetti e valori della realtà che invitano ad un cambiamento esistenziale. Ciò conferma il fatto che teatro liturgico e teatro normale sono complementari: al primo spetta il primato ontologico, al secondo un approfondimento pedagogico.

Capitolo 3

LA DRAMMATURGIA EXTRALITURGICA MEDIEVALE

Abbiamo visto come la liturgia sia stata di fatto il ‘teatro’ fondamentale per tutto il Medioevo e come in essa si sia compiuta la grande aspirazione della drammaturgia tragica greca. Ora occorre considerare come accanto a questa permanente e basilare espressione liturgica la teatralità cristiana abbia prodotto altre forme drammaturgiche in grado di connettersi a quella liturgica e di manifestarne pubblicamente il contenuto e i nessi con i fatti dell’esistenza quotidiana.

Non si tratta infatti di una digressione e di una limitazione dell’evento liturgico, ma di una esigenza che nasce da esso stesso: ciò che accade nella rappresentazione sacramentale richiede da una parte di essere considerato e osservato anzitutto in se stesso, come tentativo di rappresentare visivamente ciò che viene annunciato e celebrato nel sacramento, e dall’altra di manifestare anche ciò che produce nella vita delle persone che ne sono state coinvolte e rigenerate.

La drammaturgia cristiana extra liturgica nasce quindi come espressione della drammaturgia liturgica. Se in quest’ultima infatti viene annunciata la Parola di Dio, che narra gli eventi della vita di Cristo e dei suoi discepoli, la teatralità extra liturgica nasce come tentativo di rappresentare visivamente questi stessi eventi e personaggi, in modo da favorirne la conoscenza, la contemplazione e la sequela nell’esistenza quotidiana.

Così questa nuova drammaturgia mette in scena gli episodi evangelici, a cominciare da quelli fondamentali quali la Resurrezione di Cristo o la sua Natività, per giungere alla rappresentazione delle vite dei santi, cioè di coloro che hanno maggiormente seguito la presenza e la vita di Cristo.

È un’esigenza sorta all’interno non di un’analisi intellettuale, ma della vita del popolo cristiano. Questo nuovo teatro dunque sorge e si sviluppa come fenomeno popolare, con azioni drammatiche che progressivamente passano dall’interno delle cattedrali alle piazze loro adiacenti, con palcoscenici sempre più grandi e sempre più ricchi di quadri scenici e con l’impiego di molti attori volontari – talvolta più di 150 -, con la presenza dell’intera cittadinanza. Sono le cosiddette Sacre Rappresentazioni, in cui il teatro in quanto tale ha conosciuto in tutta la sua storia la fase più acuta, dopo e insieme a quella liturgica, del suo rapporto con la vita e la coscienza dell’intera società.

Il fenomeno della Sacra Rappresentazione è stato preceduto e accompagnato anche da altre forme teatrali popolari che hanno avuto una funzione importante dentro la coscienza del popolo medesimo. Anzitutto i poemi cavallereschi: in essi si faceva memoria dei fatti eroici che hanno permesso alla società di esistere e di assumere una certa forma, segnata da ideali quali la giustizia e la libertà in cui la fede cristiana stessa trova espressione. In secondo luogo le laude: narrazioni canore dei contenuti della fede, in particolare delle persone di Maria e dei santi.

In terzo luogo le drammatizzazioni morali: esse insegnavano i concetti e i valori che sostenevano la coscienza cristiana.

Infine vanno considerate le produzioni più colte e mature di questo grande lavoro collettivo di espressione drammaturgica della fede: dopo le opere in epoca antica scritte da Gregorio Nazianzeno e da agostino, sopra considerate, nell’Alto Medioevo compare il tentativo classicheggiante della monaca Rosvita di Gandersheim, limitato però all’ambiente monastico, mentre nel Basso Medioevo si giunge alla vetta segnata da Dante con la sua *Commedia*.

Il giudizio complessivo dunque sulla produzione drammaturgica medievale rimane complesso e non può essere formulato usando come criterio la forma teatrale creata nell’epoca rinascimentale e moderna, vale a dire la produzione da parte di singoli autori di testi drammatici creati per compagnie di professionisti che recitano in ambienti dedicati stabilmente alla recitazione per un pubblico di appassionati o cultori della materia. Il Medioevo non conosce questa tipologia di teatro, ma piuttosto quella della produzione di eventi teatrali per l’intera *societas christiana* da parte della *societas christiana* stessa: eventi che sgorgano dall’anima o dal patrimonio ideale di un popolo per esprimere a quel popolo quel medesimo patrimonio.

Ciò non significa che la forma letteraria o la qualità scenica siano state le migliori: il cammino culturale del Medioevo è stato lungo e difficile, viste le condizioni storiche in cui si è dovuto verificare; ma chi si arrestasse a questi livelli ancora grezzi o parziali di perfezione tecnica – per quanto con punte di eccellenza considerevoli, come si è visto per la teatralità liturgica – perderebbe la parte migliore di questo fenomeno, vale a dire la sua

straordinaria forza unitiva. Ciò che in esso si manifestava non era infatti una unità socio-politica pianificata a tavolino e realizzata con sofisticate tecniche psicologiche, ma un fatto ideale, morale, spirituale che coinvolgeva le coscienze di tutti. Le stesse frange di dissenso ereticale sono state paradossalmente una controprova di questo, perché non nascevano dalla volontà di frantumare l'atmosfera religiosa unificante, ma semplicemente di orientarla a vantaggio di una loro visione delle verità socio-religiose.

In conclusione va detto che la produzione drammaturgica medievale extra liturgica è stata considerevole e unica, per molti aspetti, nella storia universale del teatro; allo stesso tempo va rilevato quanto necessitasse di uno sviluppo artistico specifico che col tempo sarebbe sicuramente arrivato, come ha dimostrato l'opera tuttora insuperata di Dante Alighieri, se nel frattempo, come si vedrà, qualcosa di radicale non fosse cambiato nell'anima e negli orientamenti profondi della nuova società che l'Europa stava costruendo proprio all'indomani dei decenni danteschi.

I POEMI CAVALLERESCHI

(Testo in elaborazione)

HROTSVITHA di Gandersheim

(c. 935 – c. 1002)

(Testo in elaborazione)

http://www.italiamedievale.org/sito_acim/personaggi/rosvita.html

D'AMICO vol. I pp.108 ss

LA SACRA RAPPRESENTAZIONE MEDIEVALE⁸⁷

Il dramma pasquale

E' toccato al monachesimo benedettino anche il nuovo inizio del teatro. Ciò è avvenuto, come si è detto sopra, a partire dalla liturgia, in cui era ed è invero ontologicamente ciò che l'arte drammaturgica cerca di esprimere scenicamente o immaginativamente. Il celebre monastero di San Gallo, situato nell'attuale territorio svizzero, si era trovato ad essere tra l'VIII e l'XI secolo uno dei più importanti luoghi di fede, di cultura e anche di economia e politica. Dotato nel IX secolo di una grande scuola frequentata da centinaia di studenti, ha conservato tra i vari manoscritti di quel periodo nella sua vasta biblioteca uno che attesta la prima rappresentazione drammatica medievale di cui si abbia documentazione: si tratta di un'azione scenica in lingua latina inserita nell'Introito della Messa Pasquale del mattino. Ecco il testo:

Quem quæritis in sepulchro, o christicolæ
 Jesum Nazarenum, o cœlicolæ
 Non est hic. Surrexit, sicut prædixerat.
 Ite nuntiate quia surrexit de sepulchro.
 Resurrexi, postquam factus homo, tua jussa paterna peregi.

E' la drammatizzazione del dialogo al sepolcro vuoto di Cristo tra le donne e l'angelo che annuncia loro la Resurrezione del Signore. Tale drammatizzazione, stando ad un rituale di origine inglese attribuito a San Dunstan (967), sarebbe avvenuta nel contesto di un'azione scenica praticata precedentemente, vale a dire quella che il Venerdì Santo accompagnava il corpo di Cristo nel sepolcro e si completava il mattino di Pasqua con l'annuncio della Resurrezione e il canto del *Te Deum*. Lo scopo di queste azioni sceniche inserite nella liturgia era quello di aiutare il popolo illetterato a rendersi conto di ciò che viene narrato nei testi sacri. Il tutto era favorito dal fatto che proprio nel IX secolo i benedettini di San Gallo avevano scritto sequenze, inni, litanie e strofe liturgiche e le avevano messe in musica. La semplice forma di rappresentazione liturgica pasquale fu dunque elaborata col tempo nell'XI secolo in molti modi con l'aggiunta di frasi bibliche, di inni e di sequenze, quale quella famosa del *Victimæ paschali laudes*, e con l'inserimento nella messa in scena della corsa di Pietro e Giovanni al sepolcro e dell'apparizione del Signore Risorto. L'unione dunque di azioni drammatiche, di frasi bibliche, di strofe poetiche e dei canti del coro costituì una nuova e affascinante forma di teatro, che aveva come fondamentale caratteristica quella di servire la conoscenza di un fatto reale e non di una fantasia.

La vasta diffusione di queste drammatizzazioni pasquali è attestata dall'esistenza di oltre duecento drammi latini della Resurrezione, localizzati in Germania, Francia, Italia, Spagna, Olanda e Inghilterra. E sempre con lo scopo di aiutare la fede del popolo si cominciò a fare rappresentazioni delle scene evangeliche anche nella festa di Natale.

Nel frattempo i drammi pasquali si arricchirono di sempre maggiori elementi scenici, anche di natura secolare. Furono introdotti personaggi come Pilato, i Giudei, i soldati di guardia al sepolcro e persino un venditore di unguenti. Alla lingua latina cominciò ad affiancarsi quella volgare che gradualmente divenne predominante. Le aggiunte divennero così numerose che i Vescovi nel corso del XII secolo ordinarono che queste rappresentazioni pasquali, anche per la loro lunghezza, avvenissero al di fuori della liturgia e dell'edificio della chiesa. Esse si spostarono così sulla pubblica piazza, su dei palchi in legno costruiti appositamente. Nel frattempo divennero narrazioni non solo della Resurrezione ma anche di tutta la Passione di Cristo. Esse continuarono a svilupparsi mentre al loro fianco nascevano anche altri generi di teatro religioso.

Il genere dei 'Miracoli'

Accanto a questi grandi eventi scenici pasquali infatti si fecero strada altri tipi di sacra rappresentazione. Nel XII secolo un ignoto autore anglo-normanno scrisse in Francia il dramma chiamato *Adamo*, che metteva in scena la caduta dei progenitori e la storia della salvezza fino ai profeti che annunciano la venuta del Redentore. I dialoghi sono in francese, mentre le note sceniche sono in latino.

⁸⁷ Cfr *Catholic Encyclopedia*. Robert Appleton Company, New York, NY, 1907-1917, alle voci: *The Theatre; Miracle Plays and Mysteries; Feast of Asses; Passion Plays*.

Nel XIII secolo compare *La storia di san Nicola* di Jean Bodel. L'autore, che aveva partecipato alle crociate, narra la conversione dei mussulmani ad opera di un miracolo operato da San Nicola.

Nello stesso periodo Rutebeuf scriveva il *Miracolo di Teofilo*: narra la leggenda, molto famosa nel Medioevo, di Teofilo, economo di una Chiesa della Cilicia, che per mantenere la sua carica vende l'anima al diavolo, ma poi, pentito, riceve dalla Vergine Maria la grazia di essere liberato dall'infernale contratto.

Nel XIII secolo tutta la produzione teatrale di questo genere, eccetto pochissime eccezioni, fu dedicata ai Miracoli della Vergine Maria. Sono rimasti oltre quaranta testi manoscritti, i cui autori ci sono sconosciuti, in cui si narra la salvezza di persone innocenti e sfortunate, ma anche di grandi peccatori, da parte della Madonna, per la confidenza che essi hanno avuto in Lei.

Il presepe di S.Francesco

Nel 1223 San Francesco realizzò a Greccio una rappresentazione vivente della Natività. Non si trattò di una Sacra Rappresentazione, ma di una scena semplice, un quadro vivente senza azione drammatica, voluto come oggetto di contemplazione. Tommaso da Celano, nella sua *Vita prima di San Francesco d'Assisi*, ci offre alcune notizie importanti su questo evento, che diede origine ad una tradizione fortunatissima, i cui sviluppi sono tuttora in corso in tutto il mondo. Anzitutto, parlando del santo, osserva:

La sua aspirazione più alta, il suo desiderio dominante, la sua volontà più ferma era di osservare perfettamente e sempre il santo Vangelo e di imitare fedelmente con tutta la vigilanza, con tutto l'impegno, con tutto lo slancio dell'anima e del cuore la dottrina e gli esempi del Signore nostro Gesù Cristo. Meditava continuamente le parole del Signore e non perdeva mai di vista le sue opere. Ma soprattutto l'umiltà dell'Incarnazione e la carità della Passione aveva impresse così profondamente nella sua memoria, che difficilmente gli riusciva di pensare ad altro.⁸⁸

Dunque la rappresentazione della Natività nacque dal desiderio di osservare, contemplare, rivivere continuamente l'avvenimento di Cristo, così come è riportato dai Vangeli. San Francesco era consapevole che una rappresentazione fisica, visibile, realistica di questo evento poteva aiutare a riconoscerne la realtà, le caratteristiche, la verità, poteva inserirlo più vivamente nella memoria, poteva evitare che diventasse oggetto di fantasie o astrazioni. E' quello che raccomandò all'amico Giovanni da Greccio, cui affidò l'incarico di preparare il gesto:

«Se vuoi che celebriamo a Greccio il Natale di Gesù, precedimi e prepara quanto ti dico: vorrei rappresentare il Bambino nato a Betlemme, e in qualche modo vedere con gli occhi del corpo i disagi in cui si è trovato per la mancanza delle cose necessarie a un neonato, come fu adagiato in una greppia e come giaceva sul fieno tra il bue e l'asinello».⁸⁹

L'evento raccolse il popolo e, rendendo viva nella coscienza di tutti la consapevolezza di ciò che è accaduto realmente, diventò ragione di unità profonda tra le persone e di gioia:

Per l'occasione sono qui convocati molti frati da varie parti; uomini e donne arrivano festanti dai casolari della regione, portando ciascuno secondo le sue possibilità, ceri e fiaccole per illuminare quella notte, nella quale s'accese splendida nel cielo la Stella che illuminò tutti i giorni e i tempi. Arriva alla fine Francesco: vede che tutto è predisposto secondo il suo desiderio, ed è raggianti di letizia. [...] Questa notte è chiara come pieno giorno e dolce agli uomini e agli animali! La gente accorre e si allieta di un gaudio mai assaporato prima, davanti al nuovo mistero. La selva risuona di voci e le rupi imponenti echeggiano i cori festosi. I frati cantano scelte lodi al Signore, e la notte sembra tutta un sussulto di gioia. Il Santo è lì estatico di fronte al presepio, lo spirito vibrante di compunzione e di gaudio ineffabile. Poi il sacerdote celebra solennemente l'Eucaristia sul presepio e lui stesso assapora una consolazione mai gustata prima.⁹⁰

L'intenzione di Francesco di contemplare, rivivere, avere nella coscienza il fatto di Cristo (e non di ridurre il presepe a simbolo di valori umanitari o ad una religiosità generica e sincretista, come oggi viene spesso inteso il messaggio francescano) traspare anche da questa ulteriore informazione:

⁸⁸ Tommaso da Celano, *Vita prima di san Francesco d'Assisi*, traduz. Di A.Calufetti e F.Olgiati, in www.paxetbonum.net; cap. XXX, n. 84.

⁸⁹ Ibidem

⁹⁰ Ibidem, n. 85

Francesco si è rivestito dei paramenti diaconali perché era diacono, e canta con voce sonora il santo Vangelo: quella voce forte e dolce, limpida e sonora rapisce tutti in desideri di cielo. Poi parla al popolo e con parole dolcissime rievoca il neonato Re povero e la piccola città di Betlemme.⁹¹

Questa provvidenziale cronaca di Tommaso da Celano illustra con precisione il vero scopo per cui venivano realizzate non solo la scena della natività ma anche tutte le sacre rappresentazioni e i “miracoli” medievali: vivere la memoria di Cristo come fatto reale, vivente, sempre presente nella vita della Chiesa. Questo scopo appare ovviamente con maggiore purezza in un santo come Francesco, ma rimane sostanzialmente identico anche in situazioni e realtà umane in cui esso può trovarsi avvolto da una certa confusione o da una minore precisione teologica.

Il genere dei ‘Misteri’ con le ‘Passioni’

Il XV secolo vide la diffusione del genere cosiddetto dei *misteri*, o *atti* (in Italia ‘funzioni’, in Spagna *autos*, cioè appunto *atti*). A parte due testi a carattere profano (*Il mistero dell’assedio di Orleans* e *Il mistero della distruzione di Troia*), tutti gli altri si raggruppano in tre categorie: quelli dedicati all’Antico Testamento, quelli dedicati al Nuovo Testamento e quelli dedicati alle vite dei santi. In tutti si riscontra una mescolanza di elementi storici con altri leggendari o romanzeschi.

I drammi più diffusi e rappresentati sono quelli della *Passione di Cristo* sopra incontrati, alcuni dei quali misero in scena l’intera vita del Salvatore. Dal 1400 al 1550 ci sono stati più di cento autori di questi testi, molti dei quali sacerdoti. Composti inizialmente come brevi rappresentazioni dei testi evangelici di Pasqua, arrivarono a lunghezze inimmaginabili per la drammaturgia moderna: a Le Mans il manoscritto della *Passione* conta 35000 versi, mentre a Bourges fu messo in scena il mistero degli *Atti degli apostoli* di Arnoul e Simon Greban con 62000 versi, per una durata della rappresentazione di 40 giorni. Anche una piccola cittadina come Bolzano sviluppò un’accurata versione della Passione della durata di sette giorni, inserendo per la prima volta in Europa oltre agli uomini attori delle donne come attrici. In totale furono scritti in quel periodo oltre due milioni di versi, molti dei quali andati perduti.

Gli attori di queste grandiose messe in scena erano molto numerosi, arrivando talvolta a superare i duecento. Non si trattava evidentemente di professionisti, ma di cittadini di ogni estrazione sociale (artigiani e sacerdoti) riuniti in *Confraternite della Passione*, che avevano il compito sacro di curare ogni anno il grande evento. La partecipazione della città nei giorni della rappresentazione era totale, al punto che si dovettero organizzare delle squadre di sorveglianza per i quartieri lasciati deserti.

Il palco era una struttura in legno, perlopiù quadrata. Lo sfondo era una casa, il cui balcone rappresentava il Paradiso, sotto il quale venivano erette tre croci. L’entrata dell’inferno era rappresentata dalla bocca di un mostro. Gli attori salivano sul palco con una processione solenne guidata dai musicisti e da un araldo. Il pubblico stava in piedi attorno al palco, o seguiva dalle case vicine; talvolta venivano erette delle tribune a forma simile a quella semicircolare. Lo scenario era semplice e molte cose erano lasciate all’immaginazione degli spettatori, anche se talvolta ingegnose macchine creavano passaggi di grande effetto. I costumi erano quelli contemporanei e seguivano la grande passione medievale per i colori.

I grandi cicli inglesi del Corpus Domini

In Inghilterra si sono realizzati diversi Misteri dopo la conquista normanna. Nel XII secolo il Mistero di Santa Caterina e poi quello della *Vita di Becket*. Nel XIII secolo il Miracolo della *Discesa agli inferi* di Cristo durante il Sabato Santo. Nel XIV secolo il Mistero di *Abramo ed Isacco*.

Ma molto importante per la cultura del popolo inglese fu l’istituzione del festival del *Corpus Domini* nel 1264, sviluppatosi dal 1311 in poi con solenni processioni. Per l’occasione i misteri del Natale e della Pasqua vennero uniti dentro un grande ciclo rappresentante l’intero corso della storia sacra dalla Creazione fino al Giudizio Universale. Sorsero quattro importanti cicli di questo genere: quello di Towneley (comprendeva 30 sacre rappresentazioni o *plays*), di Chester (24 *plays*), di York (48 *plays*) e di Coventry (42 *plays*). Il nome Towneley si riferisce alla famiglia che ha custodito il testo per secoli; il luogo della sua rappresentazione sembra sia stato Woodkirk, vicino a Wakefield. L’importanza di questi eventi per la storia del teatro inglese è facilmente intuibile.

⁹¹ Ibidem, n. 86

Accanto a queste sacre rappresentazioni si diffusero in Inghilterra le *Morali*, di cui si parlerà in seguito.

Le sacre rappresentazioni nei territori tedeschi

In Germania, dopo qualche timido inizio, durante il XIV e XV secolo il dramma religioso fiorì grandemente, e i suoi manoscritti sono presenti in tutto il territorio nazionale. Le Passioni, le rappresentazioni pasquali (159 testi conservati), i misteri dell'intera storia della salvezza in occasione della festa del *Corpus Domini*, la drammatizzazione delle parabole evangeliche (famosa quella delle *Vergini sagge e vergini stolte*), i miracoli della Vergine Maria.

Nel XIV secolo in particolare si svilupparono quattro grandi Passioni scritte in rime, principalmente in lingua tedesca: la Passione di Vienna, quella di San Gallo, quella di Francoforte e quella di Maestricht. Da esse ne nacquero molte altre, tra cui quelle di Augsburg, Feising e Lucerna. Il periodo di massimo splendore per le Passioni fu dal 1400 al 1515.

La fine delle sacre rappresentazioni

Storicamente queste grandi rappresentazioni teatrali popolari finirono con la Riforma protestante, che invece contro l'inquinamento delle Sacre Scritture operato sui palchi delle Passioni e dei Misteri con l'inserimento di elementi umoristici, leggendari e profani. Tale inquinamento si era in realtà accentuato durante l'epoca umanistica e rinascimentale, in quanto l'allontanamento delle classi colte dalla vita della Chiesa popolare aveva lasciato le confraternite teatrali in mano al popolo illetterato: esso, mancando di una guida intellettuale, subì molto l'attrattiva delle feste carnevalesche, fino al punto di introdurre farse indecorose o dissacranti. Così dall'inizio del XVI secolo le Passioni furono soggette effettivamente ad una decadenza culturale e spirituale. Anche in esse quindi si notano le conseguenze di quel processo generale di cambiamento spirituale dell'Europa verificatosi con l'Umanesimo e il Rinascimento, vale a dire la concezione di Dio come realtà puramente ultraterrena e l'affermazione del successo mondano come vera ragione del vivere. Il Protestantismo non fece che completare questo processo, rafforzando l'idea che la presenza divina nella vita dell'uomo si riconduce all'elemento spirituale e non realizza più quell'incorporazione dell'umano nel divino che è la Chiesa.

Una valutazione globale

Considerando le Sacre Rappresentazioni nell'ambito generale della storia del teatro e del significato che esso ha nel fatto della comunicazione non si può non restare colpiti dalla grandezza e dalla singolarità di questo fenomeno, che per certi versi si ricollega a quello più imponente della costruzione delle cattedrali. Ciò che colpisce infatti è il coinvolgimento di un intero popolo che anche attraverso queste forme teatrali esprimeva la sua affezione per Cristo. Si trattava di forme per certi aspetti poco raffinate, anche se veicolavano una produzione letteraria non indifferente e soprattutto una grande dottrina teologica, sviluppata nelle università, negli scritti dei Padri, nei documenti del Magistero e ovviamente nel grande testo delle Sacre Scritture; ma appunto, sebbene poco raffinate, queste forme teatrali erano espressione di una vita potente che univa realmente le persone e le metteva in cammino verso l'infinito.

Sui palchi delle Passioni e dei Misteri veniva rappresentato un evento reale e non una mitologia, vale a dire la vita di Cristo e la storia della salvezza narrata nella Bibbia. Ciò aiutava a capire che quello che veniva celebrato nella liturgia era un fatto vivente e non un concetto astratto: vedendo passare il Santissimo Sacramento nella festa del *Corpus Domini* si poteva capire che ciò che in esso era presente - *realmente* presente - era tutta la storia viva rappresentata nei cicli drammatici della medesima festa e soprattutto il protagonista supremo, quel Gesù che era realmente nato, morto e risorto. A confermarlo non era evidentemente l'azione scenica in sé, che per tanti aspetti faceva sorridere e anche ridere, ma la vita cristiana nella sua interezza e la testimonianza di chi più ne era coinvolto.

Si può facilmente immaginare cosa voleva dire partecipare ad una confraternita che metteva in scena questi eventi, coinvolgendo l'intera città: duecento attori che provano per un anno, sapendo di fare un vero e proprio atto di culto, in una compagnia coinvolgente, con tanto di santo patrono, di feste, di assistenza reciproca... certo, i difetti umani si saranno fatti sentire e anche pesantemente, ma se queste realtà hanno fatto crescere per

tre secoli un simile impegno non si può pensare che lo abbiano fatto solo per un dovere moralisticamente inteso.

LE LAUDI MEDIEVALI

(Testo in elaborazione)

Tra canto e rappresentazione musicale

Jacopone da Todi

"La Divina Commedia" di DANTE ALIGHIERI:

(1265 – 1321)

(Testo in elaborazione)

- Il centro e lo scopo dell'esistenza
- L'inferno come rifiuto della vita
- Il Purgatorio come purificazione della vita
- Il Paradiso come pienezza della vita

LE DRAMMATIZZAZIONI MORALI MEDIEVALI E RINASCIMENTALI⁹²

Le cosiddette 'Moralì' si sono generate e sviluppate a partire dai 'Miracoli' teatrali medievali nel XV e XVI secolo e li hanno affiancati fino a sopravvivere alla loro scomparsa. Si tratta di rappresentazioni teatrali destinate a rafforzare una verità morale, dove gli attori non raffigurano personaggi umani ma vizi e virtù personificate, o anche qualità umane o concetti mentali: la fede, la speranza, la carità, il peccato, la costanza, la ragione, etc. Alcuni attori tuttavia rappresentavano personaggi reali come sacerdoti e dottori, o anche angeli e diavoli, e, specialmente in Inghilterra, il giullare o il buffone.

Lo scopo era sempre religioso: mentre le sacre rappresentazioni raffiguravano i fatti biblici o quelli della vita dei santi, le Moralì cercavano di mostrare l'applicazione della fede alle questioni della vita.

Si trattava dunque di una rappresentazione *allegorica*. L'allegoria (dal greco "ἄλλος", che significa altro, differente, e "ἀγορεύω", che significa parlare in assemblea) era una figura retorica cara al Medioevo, in quanto molto usata per l'interpretazione delle Scritture. Il suo uso nel teatro era dunque consono alla mentalità generale, specialmente quella coltivata nelle scuole monastiche e nelle università.

Quattro grandi tematiche si mettono in rilievo nella vasta produzione di drammi morali: il dibattito sulla Grazia divina, la venuta della morte, il conflitto tra vizi e virtù, e il dibattito tra anima e corpo.

Una delle prime Moralì era dedicata alla preghiera del Padre nostro e in Inghilterra si ha notizia di una gilda formata apposta a York per garantire la rappresentazione di quest'opera. Un'altra Morale riguardava il Credo. Una delle prime di cui è rimasto il testo completo, datato intorno al 1430, è quella denominata Il castello della perseveranza⁹³: un'opera in 3650 versi che narrano la storia spirituale dell'umanità, personificando i guai che caratterizzano il suo percorso e l'importanza della confessione e del pentimento. I personaggi erano: Umanità (Mankind), Belial, Mondo (World), Angelo Buono, Angelo Malvagio, Sette peccati capitali, Virtù, Morte, le quattro figlie predilette di Dio (Verità, Misericordia, Giustizia, Pace) e Dio. La scena finale rappresenta la discussione tra Verità e Giustizia, che decretano la condanna di Umanità peccatore, e Misericordia e Pace, che invocano il perdono del condannato; non trovando un accordo, esse si recano da Dio stesso per chiedere che emetta il verdetto finale. Alla fine Dio predilige Misericordia e Pace e perdona Umanità. Il manoscritto è di particolare importanza per la storia del teatro perché contiene un disegno sulla disposizione della scena.

Altre Moralì a noi note parlano di Mente, volontà e comprensione, o Il mondo e il fanciullo, o Santa Maria Maddalena, o i Sacramenti.

Col tempo le Moralì cambiarono il loro contenuto da quello religioso a quello secolare, in corrispondenza del pensiero rinascimentale. La loro durata fu più breve, gli attori divennero professionisti che lavoravano per le corti dei nobili e dei regnanti, il loro numero si ridusse all'essenziale, a causa dei costi. Il loro nome cambiò in Interludi. Divennero esortazioni moralistiche, come quelle che insegnavano a evitare certi peccati o ad applicarsi nello studio. Influiro molto sulla storia del dramma profano successivo.

Tornando alla natura che questo tipo di dramma aveva nel Medioevo, si deve osservare anzitutto che le sue finalità erano chiaramente didascaliche ed istruttive. Esso tendeva a completare il genere delle Sacre Rappresentazioni, dove sembrava esserci poco spazio per la riflessione sui concetti fondamentali della morale che pure in esse era contenuta. Anche qui dunque si manifesta la tendenza del grande Medioevo dei secoli XII e XIII a sviluppare la riflessione razionale sui contenuti della fede. Dare voce a questi contenuti, mostrarne l'azione e l'efficacia dentro la vita, dare loro per così dire la possibilità di esprimersi, è senza dubbio un punto di forza di questa forma teatrale insolita.

Tuttavia il teatro allegorico mostra dei limiti intrinseci che indeboliscono la natura stessa dell'azione drammatica: questa infatti è per sua natura rappresentazione di un avvenimento, vissuto da uomini reali e da soggetti soprannaturali reali; è attraverso questi soggetti reali e le loro azioni che divengono visibili anche i vizi e le virtù, non però come persone, perché tali non sono, ma come dimensioni o qualità (debolezze o energie, falsità o verità, mancanze o doni) che riguardano le persone reali. E' ben vero che in Dio la virtù della carità coincide con una Persona, cioè lo Spirito Santo, e che la Verità pure coincide con una persona, cioè il

⁹² Cfr *Catholic Encyclopedia*. Robert Appleton Company, New York, NY, 1907-1917, alle voci: *Moralities*. Cfr anche: *THE CASTLE OF PERSEVERANCE*, A modernization by Alexandra F. Johnston; based on an acting edition prepared by David M. Parry Copyright © A.F. Johnston Toronto, 1999.

⁹³ "The Castle of Perseverance"; testo completo disponibile sul web in inglese modernizzato in homes.chass.utoronto.ca

Verbo, ma proprio per questo non possono essere raffigurate da figure personali 'impersonali'. In fin dei conti veniva trascurata una grande verità insegnata dal più grande teologo medievale, vale a dire S. Tommaso D'Aquino:

Persona significat id quod est perfectissimum in tota natura, scilicet substantia in natura rationalis⁹⁴ (persona significa ciò che c'è di più perfetto in tutta la natura, vale a dire una realtà sostanziale in una natura razionale).

E' dunque dentro l'azione della *persona reale* che la realtà si rende comprensibile. Le Morali ci insegnano comunque che i grandi concetti della fede e dell'etica vanno insegnati ed esplicitati, perché tutti li possano conoscere; il teatro dei Misteri e dei Miracoli ci insegna che questo dovrebbe passare sempre attraverso la rappresentazione di ciò che accade a delle persone reali. Si può concludere che la preoccupazione del teatro morale richiama il teatro di azione a rendere chiara e percepibile la verità che intende comunicare. Nel teatro greco questa forma di insegnamento era spesso affidata al coro, oltre che a qualche battuta dei personaggi: è un suggerimento da riprendere, senza però perdere di vista l'esigenza suddetta che questo insegnamento sia chiaro e ben percepibile.

⁹⁴ S. Tommaso D'Aquino, *Summa Theologiae*, I, q. 28, a. 3

Capitolo 4

LA CHIESA DI FRONTE ALLA MODERNITA'

Un passaggio radicale

La grande cultura medievale era caratterizzata più che da una visione teocentrica da una esplicitamente Cristocentrica: Dio non era considerato in modo generico, ma secondo l'avvenimento dell'Incarnazione in cui si era pienamente rivelato e si era offerto come strada ben precisa agli uomini. Seguendo le celebri affermazioni paoline, Cristo era riconosciuto come centro effettivo dell'Universo, della storia, della vita sociale, della vita personale, della città, dell'amicizia, della famiglia, del lavoro, della festa, della sofferenza, della gioia, della conoscenza, della morale, dell'arte, della musica, e via dicendo. Non c'era aspetto della vita che non fosse affrontato con Cristo, per Cristo e in Cristo. Cristo infatti era riconosciuto come Dio e Dio era riconosciuto per quello che questa parola davvero significa:

La cultura medievale, infatti, favoriva la formazione di una mentalità contrassegnata da una religiosità autentica, determinata da una immagine di Dio come orizzonte totalizzante di ogni umana azione, da una concezione di Dio come pertinente a tutti gli aspetti della vita, sottendente ogni esperienza umana, nessuna esclusa, e quindi come ideale unificante.⁹⁵

In questo modo, a differenza di quanto solitamente si dice, trovava grande enfasi anche la persona umana: Cristo infatti si era fatto uomo, dando così all'uomo stesso un valore immenso. Il Medioevo era dunque un'epoca anche antropocentrica: tutta la Creazione era vista come strumento per il vero bene dell'uomo, e così pure la Redenzione. Lo scopo di entrambe era la salvezza dell'uomo, che consiste nella *visio beatifica* di Dio e nella partecipazione alla *communio sanctorum* della Gerusalemme celeste.

Questo Cristo-antropocentrismo medievale è stato magistralmente espresso da Ildegarda di Bingen con la descrizione della celebre visione dell'uomo collocato al centro del cerchio infuocato che è Dio stesso.

Ciò non significa che la vita cristiana medievale fosse perfetta: incoerenze, fragilità, tradimenti erano all'ordine del giorno, come in ogni epoca storica; ma riconoscendo Cristo come centro della vita, essi erano ripresi, corretti, superati, perché si accettava il rapporto con una Presenza più grande del peccato dell'uomo.

Cristocentrismo e antropocentrismo salvavano anche la ragione umana, in quanto le chiedevano di prendere sul serio tutte le sue indagini sull'essere, riconoscendo la corrispondenza della rivelazione alle attese più profonde dell'uomo.

Questa mirabile sintesi venne abbandonata verso la fine del Medioevo. Cristo non venne negato, ma per così dire messo da parte: il suo posto fu gradatamente preso dall'idea che l'uomo possa realizzarsi con le sue mani. Come hanno messo bene in evidenza Daniel Rops e Giussani⁹⁶, con l'Umanesimo l'ideale per cui vivere e su cui costruire l'esistenza individuale e sociale non fu più Cristo, cioè Dio, ma la propria riuscita mondana, vale a dire l'affermazione di sé in qualche settore o aspetto della vita. Tutto ciò senza negare minimamente l'esistenza di Dio, venerato come sempre, ma in realtà relegato ai margini della effettiva realtà.

Con il Rinascimento poi questo ideale assunse i connotati del naturalismo, in quanto la natura veniva considerata come la realtà da cui effettivamente si dipende per vivere, godere, agire, realizzarsi. Quindi l'istinto e il sentimento vennero avvertiti come fenomeni da assecondare e soddisfare, per cui la morale cristiana, che comandava il loro dominio in funzione di una finalità superiore, cominciò ad essere sentita come un peso e un vincolo ingiusto. Iniziava così, anche se in modi contenuti, l'ostilità moderna verso l'insegnamento della Chiesa.

Con il Razionalismo, poi, questo insegnamento sarà giudicato incompatibile con il primato della ragione umana, la quale avrebbe il diritto di stabilire interamente da se stessa cosa è vero e cosa è falso. Lo si vedrà meglio più avanti.

⁹⁵ LUIGI GIUSSANI, *Perché la Chiesa*, volume terzo del PerCorso, Rizzoli 2003, p. 37.

⁹⁶ Cfr HENRI DANIEL-ROPS, *.....*; LUIGI GIUSSANI, *Il senso di Dio e l'uomo moderno*, BUR 1994; *Perché la Chiesa*, vol. III del PerCorso, Rizzoli 2003.

E' difficile, come più volte è stato osservato, individuare i fattori storici che abbiano determinato o favorito questa svolta radicale nella visione del mondo dell'Umanesimo, del Rinascimento e del Razionalismo. Da una parte sicuramente alcuni comportamenti ed eventi gravemente riprovevoli all'interno della Cristianità: la vicenda contraddittoria della Quarta Crociata, diventata strumento veneziano di espansione commerciale e occasione occidentale di ingiusto dominio su Costantinopoli; il lungo esilio avignonese dei Papi; lo Scisma d'Occidente; l'affermarsi delle monarchie nazionali e degli interessi nazionalistici a dispetto dell'unità continentale cristiana; la Guerra del Cent'anni tra Inghilterra e Francia. Dall'altra alcuni fattori sociali: la rilassatezza dei costumi provocata dalla nuova ricchezza economica; la presunzione intellettuale causata dagli sviluppi degli studi e dall'incontro con le filosofie neo-aristoteliche; la crescente separazione tra classe intellettuale e popolino, nonché tra ricchi e poveri. Tutto questo, nonostante lo shock causato dalla peste nera del 1348, alimentò dall'esterno la costante tendenza interna di ogni uomo all'orgoglio, all'affermazione di sé, alla dimenticanza di Dio e del prossimo, a conferma della dottrina del peccato originale come 'fomite' del peccato personale. Infatti la radice ultima della progressiva svolta delle coscienze verso la nuova visione del mondo è da ricercarsi nel mistero della libertà umana, ferita dal peccato, e dall'insieme dei fattori che, in certe circostanze storiche, la attraggono in una certa direzione invece che in un'altra.

L'attuarsi di questa svolta provocò l'accentuazione del nazionalismo sopra citato e del relativo potere monarchico, e il venir meno del valore della grande *communio* tra i cristiani e tra i loro popoli: Cristo non era più la ragione fondamentale e il luogo dell'unità tra gli uomini, ma solo l'oggetto di una devozione sempre più concepita in termini privati. Paradossalmente dunque la Chiesa, in cui si realizzava questa unità cristocentrica, era in misura crescente avvertita come un ostacolo alla nuova forma di devozione religiosa. I tempi richiedevano che essa venisse ripensata e adattata alla nascente sensibilità moderna.

Ciò che quest'ultima non riusciva più ad ammettere della Chiesa era il suo essere il luogo effettivo in cui tutta la vita era determinata da Cristo. Ancor più era diventato impensabile che attraverso la povera realtà umana ecclesiale, con tutte le sue fragilità e incoerenze, dovesse veramente passare il rapporto con l'infinito: l'avvenimento dell'Incarnazione doveva essere circoscritto al breve arco di tempo della vita di Cristo e non oltre, in quanto non era ammissibile che potesse continuare nella Chiesa, nonostante il fatto che Paolo l'avesse definita come il Corpo di Cristo.

Occorreva un nuovo concetto della Chiesa stessa, come ambito in cui ognuno potesse seguire la propria ispirazione o interpretazione e non essere vincolato ad una autorità ecclesiale e ad un patrimonio fisso di verità: solo così l'ideale cristiano poteva coincidere con quello del nascente uomo moderno autore del proprio destino, e solo così il nuovo progetto socio-politico-culturale poteva avere via libera per realizzarsi.

Così questo nuovo spirito autodeterministico ha portato di fatto alla riforma protestante, anche a dispetto delle intenzioni dei suoi autori. Con tale riforma la Chiesa è stata infatti radicalmente riformulata e messa in condizioni di adattarsi al nuovo corso storico.

Una vita resistente

Se tutta la Cristianità avesse aderito alle dottrine luterane e avesse liquidato la Chiesa Cattolica, il cristianesimo in quanto tale sarebbe diventato un fenomeno in balia delle correnti di pensiero e di potere dominanti, senza di fatto alcuna oggettività veramente irriducibile al mondo, se non per brevi parentesi di buona volontà di singoli suoi aderenti. Il Cattolicesimo tuttavia non fu sopraffatto e iniziò un lungo e difficile periodo di resistenza di fronte al nuovo orientamento della storia.

A determinare questa resistenza non furono solo, come spesso si dice, i poteri politici che difesero la fede cattolica con le armi; il fattore di maggior peso per la tenuta di quest'ultima fu invece la forza spirituale che molti avvertirono, vale a dire la consapevolezza che la posta in gioco era davvero il rapporto reale con la Presenza di Cristo dentro la storia. Fu questa consapevolezza, e la decisione conseguente a seguire interamente la verità cattolica, a sostenere le moltitudini rimaste fedeli a Roma.

Che cosa permise il sorgere e il rafforzarsi di questa consapevolezza? Essa fu anzitutto un fatto interiore, avvertito per così dire spontaneamente da molti cristiani devoti della vita sacramentale, intellettuale e caritativa della Chiesa. Furono necessari tuttavia due fattori straordinari per permettere a questo spirito di manifestarsi e di resistere: il Concilio di Trento e il sorgere imprevisto di alcuni grandi santi.

Il primo fattore straordinario fu dunque il Concilio di Trento (1545-1563), che ripropose con chiarezza le verità fondamentali della fede e impose un rinnovamento disciplinare e morale per tutta la Chiesa. Era indispensabile ritrovare le ragioni di quella fede che in passato aveva reso possibile il cammino di popolo sopra tracciato. L'ormai avvenuta divisione non avrebbe più permesso di vedere un intero popolo determinato dallo stesso

ideale unificante; tuttavia una rinnovata consapevolezza delle ragioni delle verità cattoliche avrebbe consentito alle comunità fedeli al Papa di porsi dentro il mondo come testimoni viventi della loro fede. Con ciò sarebbe iniziato un nuovo tipo di rapporto con il mondo da parte della Chiesa, caratterizzato dalla necessità di un paziente e intenso lavoro di coraggiosa testimonianza, di continua motivazione, di dialogo sofferto e anche drammatico, talvolta di martirio o di ritrovata unità. Il Concilio dunque si preoccupò anzitutto di enunciare con chiarezza i contenuti fondamentali della fede, senza la preoccupazione di renderli accettabili al mondo, ma piuttosto di mostrarne razionalmente la fondatezza teologica ed esistenziale. In questo senso fu indubbiamente una grande opera culturale, anche se non facilmente comprensibile dalle correnti ideologiche del momento.

Oltre a questo il Concilio delineò i tratti della conversione e del rinnovamento richiesti a tutti gli ambiti della Chiesa. Il recupero dei doveri del ministero sacerdotale e della vita religiosa, il rilancio della catechesi, il riordinamento della liturgia, la riaffermazione della morale, il discernimento delle pubblicazioni, furono gli obiettivi riformistici principali dell'assise conciliare, tenendo sempre presente la predominanza dell'aspetto dottrinale-razionale citato.

Pur avendo svolto un'opera considerevole, il Concilio di Trento non avrebbe potuto difendere e alimentare da solo lo spirito religioso più autentico del cattolicesimo sopra ricordato: le sole argomentazioni logiche, per quanto ben motivate e inoppugnabili, non potevano contrastare l'impeto psicologicamente fortissimo che caratterizzava la nuova visione del mondo espressa dal protestantesimo. Occorreva che una realtà vivente potesse rendere affascinante la verità che era sotto accusa e mostrasse che essa era ben diversa da come la si era giudicata e ben superiore a quella che le si contrapponeva. Questa realtà vivente non poteva essere ne programmata a tavolino ne prodotta da alcuna azione umana: essa poteva solo accadere per grazia. Ed è quello che accadde nei santi.

E' attraverso di loro che di fatto moltitudini di persone hanno potuto ritrovare la bellezza e la persuasività della fede. La loro azione fu simile a quella del contagio biologico: una cerchia sempre più larga di persone incontrava in loro una umanità diversa, resa grande da quella fede che tutti disprezzavano, e diventavano così a loro volta propagatori del contagio ad altre cerchie di individui, fino a raggiungere popoli interi.

I nomi di questi santi del XVI secolo sono troppi per essere tutti ricordati in questa sede. Basti qui pensare soprattutto ai più noti: Gaetano di Thiene (1480-1547), Ignazio di Loyola (1491-1556), Francesco Saverio (1506-1552), Pio V (1504-1572), Teresa D'Avila (1515-1582), Giovanni della Croce (1542-1591), Carlo Borromeo (1538-1584), Luigi Gonzaga (1568-1591), Filippo Neri (1515-1595), Camillo de Lellis (1550-1614), Francesco di Sales (1567-1622), Vincenzo de Paoli (1581-1660). A questi vanno aggiunti i molti santi martiri della Chiesa in Inghilterra durante le persecuzioni contro i cristiani rimasti fedeli a Roma, soprattutto, dopo John Fisher (1469-1535) e Thomas More (1478-1535), il gesuita predicatore Edmund Campion (1540-1581). Ancora andrebbero aggiunti i molti che hanno dato la vita durante la nuova ondata di impegno missionario della Chiesa nei diversi continenti; basti citare i beati Inacio de Azevedo e i suoi 39 confratelli missionari in Brasile, uccisi nel 1570 da corsari ugonotti durante uno dei viaggi in nave nell'oceano. Tra i non canonizzati va ricordato il celebre nome di Bartolomeo de Las Casas (1484-1566), difensore dei diritti degli Indios.

Tutti questi santi hanno mostrato anzitutto nelle loro vite la vera riforma della Chiesa. In loro tutti hanno potuto vedere la realtà di una esistenza vissuta in un legame stretto e luminoso con Cristo: così è diventato nuovamente visibile che cosa sia realmente la Chiesa e come sia più vera e feconda la vita quando Cristo è riconosciuto come suo centro e significato.

Alcuni di questi santi fondarono degli ordini religiosi che svolsero un ruolo considerevole nella difesa e nella diffusione della fede cattolica: tra questi la "Compagnia di Gesù" (Gesuiti) fondata da Ignazio de Loyola, i Teatini fondati da Gaetano di Thiene, i Frati Minori Cappuccini, la Congregazione dell'Oratorio fondata da Filippo Neri, l'Ordine dei Chierici Regolari Ministri degli Infermi (Camilliani) fondati da Camillo de Lellis, gli ordini della carità fondati da Vincenzo de Paoli.

Così il popolo cristiano cattolico iniziava una 'seconda navigazione' dentro la storia. Le condizioni storiche erano radicalmente mutate rispetto al Medioevo e il confronto con il nuovo mondo avrebbe aperto scenari di nuova e anche dolorosa drammaticità. Sarà questo il contesto in cui prenderanno forma alcune nuove modalità drammaturgiche. Prima però di prenderle in considerazione è necessario terminare l'*excursus* storico sull'epoca moderna sopra intrapreso.

Dopo lo stravolgimento dell'idea di Chiesa e della sua unità, la nuova visione del mondo come luogo di autorealizzazione dell'uomo si sviluppò fino a negare la persona stessa di Cristo e a sostituirla con un generico deismo. Questo risultato fu raggiunto da una considerevole parte dell'intelligenza europea e americana nella seconda metà del Settecento dopo una serie di tappe intermedie.

La prima tappa fu in occasione della Rivoluzione Scientifica e del sorgere del pensiero razionalistico. Di per sé questi avvenimenti costituivano una riprova della dottrina cristiana del *Logos*, in quanto evidenziavano la sorprendente corrispondenza tra la realtà e le leggi matematiche e le idee che connotano il livello soprasensibile dell'essere. Gli stessi Galileo (1564-1642) e Cartesio (1596-1650) erano cristiani e convinti assertori dell'esistenza di Dio e della realtà trascendente. Tuttavia la nuova visione del mondo portò invece a considerare il pensiero scientifico e razionale come una dimostrazione della forza della ragione umana e della sua autonomia dalla metafisica, fino a negare la possibilità stessa di quest'ultima.

Si deve a Francis Bacon (1561-1626) una prima teorizzazione sul metodo scientifico, fatto di continue osservazioni sperimentali e annotazioni alla ricerca della causa effettiva di ogni fenomeno. Questo stesso autore però non si limita a esporre il metodo scientifico, ma vede in esso qualcosa di messianico, come osserva giustamente Benedetto XVI:

La novità – secondo la visione di Bacone – sta in una nuova correlazione tra scienza e prassi. Ciò viene poi applicato anche teologicamente: questa nuova correlazione tra scienza e prassi significherebbe che il dominio sulla creazione, dato all'uomo da Dio e perso nel peccato originale, verrebbe ristabilito. Chi legge queste affermazioni e vi riflette con attenzione, vi riconosce un passaggio sconcertante: fino a quel momento il ricupero di ciò che l'uomo nella cacciata dal paradiso terrestre aveva perso si attendeva dalla fede in Gesù Cristo, e in questo si vedeva la « redenzione ». Ora questa « redenzione », la restaurazione del « paradiso » perduto, non si attende più dalla fede, ma dal collegamento appena scoperto tra scienza e prassi. Non è che la fede, con ciò, venga semplicemente negata; essa viene piuttosto spostata su un altro livello – quello delle cose solamente private ed ultraterrene – e allo stesso tempo diventa in qualche modo irrilevante per il mondo. Questa visione programmatica ha determinato il cammino dei tempi moderni e influenza pure l'attuale crisi della fede che, nel concreto, è soprattutto una crisi della speranza cristiana. Così anche la speranza, in Bacone, riceve una nuova forma. Ora si chiama: fede nel progresso. Per Bacone, infatti, è chiaro che le scoperte e le invenzioni appena avviate sono solo un inizio; che grazie alla sinergia di scienza e prassi seguiranno scoperte totalmente nuove, emergerà un mondo totalmente nuovo, il regno dell'uomo. Così egli ha presentato anche una visione delle invenzioni prevedibili – fino all'aereo e al sommergibile. Durante l'ulteriore sviluppo dell'ideologia del progresso, la gioia per gli avanzamenti visibili delle potenzialità umane rimane una costante conferma della fede nel progresso come tale.⁹⁷

In questa scuola di pensiero, che divenne dominante nei circoli intellettuali, l'idea stessa di razionalità veniva ristretta dentro la sola misura umana, usando il metodo razionalistico per negare tutto ciò che non rientra in questa misura. Così Spinoza (1632-1677) affermava l'esistenza di Dio, ma poi negava la sua libertà e lo faceva coincidere con la sostanza misurabile dalla ragione umana, mentre riduceva tutta la morale ad un insieme di regole geometriche. Prima di lui Hobbes (1588-1651) asseriva che tutta la realtà era meccanicistica e quindi anche la società civile doveva strutturarsi come Stato per organizzare tutto con un potere centrale.

La seconda tappa, conseguente a quest'ultima posizione, fu il tentativo di ridurre la conoscenza umana ad un livello puramente empirico, negando quindi la spiritualità dell'anima. John Locke (1632-1704) non arrivò a questo punto, ma pose le premesse dell'empirismo gnoseologico. Con Hume (1711-1776) invece si giunse a ridurre completamente l'io ad un amalgama di sensazioni, negando il libero arbitrio e la trascendenza e affermando un completo scetticismo circa la possibilità di conoscere delle verità certe. La posizione di Hume era evidentemente contraddittoria, data la certezza con cui affermava il suo scetticismo, ma ha avuto comunque un'enorme influenza sulla cultura moderna.

La terza tappa fu quella dell'Illuminismo. Pur non priva di meriti, questa scuola di pensiero ebbe come caratteristica dominante, oltre all'esaltazione della ragione sopra descritta, la trasformazione della religione in puro e semplice deismo: il Dio della Rivelazione cristiana veniva sostituito con l'«Essere Supremo» o il «Grande Architetto dell'Universo» che si «rivela» nella ragione umana. Scrittori francesi come Montesquieu (1689-1755), Voltaire (1694-1778), Rousseau (1712-1778) e Diderot (1713-1784) dominarono la loro epoca, creando una atmosfera culturale che ormai non era più relegata nei salotti intellettuali, ma raggiungeva vasti strati delle popolazioni urbane attraverso i primi giornali, i *Caffè*, le conferenze. Nel frattempo con Kant (1724-1804) l'Illuminismo giungeva al suo apice filosofico nella convinzione di avere ormai eliminato la metafisica

⁹⁷ BENEDETTO XVI, Lettera Enciclica *Spe salvi*, del 30 novembre 2007, nn. 16-17

classica e medievale, mentre con la Rivoluzione Francese del 1789 le categorie sociologiche, etiche e politiche di questa scuola di pensiero iniziavano a dominare la scena mondiale.

La Chiesa di fronte alla modernità del XVII e XVIII secolo

Come si pose la Chiesa di fronte a questo processo culturale che stava sempre più conquistando gli animi? Il confronto non era più ormai con il protestantesimo; verso di esso non restava che proseguire da una parte con la fermezza dottrinale e dall'altra con l'opera di convivenza pacifica e con una lunga e paziente ricostruzione culturale, in attesa orante del dono del ritorno all'unità. L'interlocutore ora, sia per i cattolici che per i protestanti, era la modernità in quanto tale, che sebbene avesse avuto una connessione implicita con la visione luterana, si presentava come una forza autonoma e in un certo senso superiore alle contese religiose.

Sul piano filosofico, che nel suo senso lato era quello decisivo, la Chiesa non ebbe nel XVII e XVIII secolo dei pensatori o delle scuole di pensiero in grado di svolgere adeguatamente il confronto.

Non era stato così nel XVI secolo o agli inizi del XVII: accanto a due cardinali colti come il Caetano (1469-1534), domenicano, e il Bellarmino (1542-1621), gesuita, i quali si inserirono in modo importante nel dibattito filosofico e teologico del loro tempo, ci furono tra i filosofi e i teologi cattolici alcuni importanti nomi come i gesuiti Luis de Molina (1535-1600) e Francisco Suarez (1548-1617), i quali seppero intraprendere un serio confronto con la nascente filosofia moderna. Si deve a loro il fiorire della cosiddetta 'seconda scolastica' che, se da una parte non fu all'altezza di quella precedente, dall'altra ebbe il merito di svolgere nella propria epoca un lavoro sistematico e incisivo. Il primo mise a tema la questione della libertà contro il predestinazionismo rigido, valorizzando un'esigenza sentita dalla cultura rinascimentale. Il secondo, al di là di alcune deviazioni dall'autentico tomismo, colse e approfondì l'importanza della distinzione tra essere infinito e essere finito, con cui sarebbe stato possibile far comprendere all'uomo moderno la vera natura della metafisica classica e cristiana. Ma dopo di loro mancò chi potesse svolgere adeguatamente la ricerca e il confronto.

Ci furono tuttavia in Francia e in Germania due grandi pensatori moderni che vennero per così dire in soccorso alla metafisica cristiana nell'arduo confronto con il razionalismo: Pascal (1623-1662) e Leibniz (1646-1716). Il primo, benchè vissuto solo 39 anni, fu uno dei più importanti scienziati e filosofi del suo tempo, capace di scuotere il razionalismo moderno fin dalle sue fondamenta e di esprimere, almeno in parte, un pensiero apertamente cristiano. Dotato di un genio straordinario, mostrò con i suoi celebri *Pensieri* quanto la pretesa del razionalismo di misurare e possedere l'essere fosse insensata e miope. Allo stesso tempo sostenne la ragionevolezza del cattolicesimo, benchè di matrice giansenista, come vera risposta all'esigenza moderna di rapporto con l'Assoluto.

Dopo di lui toccò ad un luterano ecumenico di grande ingegno come Leibniz di mostrare la fondatezza della metafisica classica e cristiana: con la dottrina del principio di ragion sufficiente e con la distinzione tra verità di fatto e verità di ragione (cioè dimostrando l'esistenza del livello ideale e immateriale dell'essere) costrinse ad ammettere l'esistenza di un essere ultimo che eccede la misura della ragione umana.

La Chiesa, oltre all'aiuto di questi due grandi pensatori, godeva comunque di un bagaglio culturale poderoso che proveniva dal suo passato e che, sul piano filosofico, si concretizzava nelle sintesi geniali di Agostino, Pseudo-Dionigi, Boezio, Anselmo, Tommaso: l'altezza logica e esistenziale di questi scritti si collocava ben al di sopra dei testi di cui si vantava la modernità, e tuttavia rimase assai poco utilizzata dalla stessa cattolicità, scarsamente consapevole del valore dei suoi grandi maestri e, di conseguenza, poco attrezzata per un serio confronto con le tesi delle nuove filosofie. Rosmini fece questa acuta distinzione tra i testi usati per l'insegnamento e sulle conseguenze dell'abbandono dei grandi autori:

V'hanno due maniere di libri. Alcuni sono libri classici, solenni, che contengono la sapienza del genere umano, scritti da' rappresentanti di questa sapienza: libri dove non è nulla d'arbitrario e di sterile, nè nel metodo, nè nello stile, nè nella dottrina: dove non sono registrati solamente de' veri particolari, in una parola, dell'erudizione; ma sono date le universali verità, le dottrine feconde, salutari, dove l'umanità ha trasfuso se stessa co' suoi sentimenti, co' suoi bisogni, colle sue speranze. Vi sono all'incontro degli altri libri minuti e parziali, opere individuali, dove tutto è povero, freddo; dove l'immensa verità non comparisce che minuzzata, e in quella forma, in che una menticina l'ha potuta abbracciare; e dove all'autore spossato nella fatica del partorirla, non è restato vigore d'imprimere al libro altro sentimento che quello del suo travaglio, altra vita che quella di uno che sviene; libri, a che il genere umano uscito degli anni della minorità fanciullesca volge per sempre le spalle, poichè non vi trova se stesso, nè i suoi pensieri, nè i suoi affetti; e a cui tuttavia si condanna barbaramente e ostinatamente la gioventù, che pur col senso naturale li ripudia, e che bene spesso, per un bisogno di cangiarli in migliori, cade nella seduzione de' libri corrompitori, o

acquista un'avversione decisa agli studj, o da lungo patir violenza nello stringimento delle scuole prende un odio occulto, profondo, che dura quanto la vita, contro i maestri, i superiori tutti, i libri, e le verità stesse in que' libri contenute [...].⁹⁸

Osservando poi la pubblicistica teologica dell'inizio dell'Ottocento usata per la formazione del clero, conclude:

[...] questi testi così meravigliosi, che ne' mostri seminarj noj adoperiamo [...] saranno, a mio creder, giudicati tutto ciò che di più meschino e di più svenevole fu scritto ne' diciotto secoli che conta la Chiesa: libri, per riassumere tutto in una parola, senza spirito, senza principj, senza eloquenza e senza metodo [...].⁹⁹

Si può dunque capire come mai, salvo le eccezioni sopra considerate, per circa due secoli non siano emerse personalità in grado di inserirsi efficacemente nel dibattito filosofico di quel tempo per far riscoprire le ragioni grandi e profonde del cattolicesimo. Unica eccezione in questo panorama è stata la figura di Bossuet (1627-1704), vescovo francese di grande cultura e capacità oratoria: egli intervenne con un certo successo a tutto campo nel dibattito filosofico, teologico e politico, senza però originalità e sistematicità metafisica sufficienti per far dare un'impostazione diversa alle questioni cruciali.

Se dunque sul piano filosofico e ideologico il confronto con la modernità del XVII e XVIII secolo da parte della cattolicità fu debole e insufficiente, altrettanto non si può dire di ciò che fu fatto sul piano educativo, spirituale, missionario e caritativo. Consideriamoli separatamente.

1. Anzitutto *l'opera educativa*, che si concretizzò dopo il Concilio di Trento con l'impegno sistematico nella catechesi del popolo, con la creazione di scuole parrocchiali capillari. Oltre a ciò, come si vedrà, fu davvero straordinaria l'opera realizzata dai gesuiti con l'istituzione dei collegi, vale a dire le scuole liceali e le realtà universitarie, insediati praticamente in tutte le città europee e anche in molte extraeuropee: tutto lo sviluppo culturale dell'Occidente non sarebbe stato possibile senza questa enorme impresa educativa durata oltre due secoli (il primo collegio di questo tipo fu aperto a Gandia in Spagna nel 1544; la soppressione dell'Ordine avvenne nel 1773). Oltre ai gesuiti, altri ordini religiosi si impegnarono per la creazione di scuole popolari gratuite.

2. A livello *spirituale* l'epoca moderna ha conosciuto fenomeni ecclesiali di grande portata.

Anzitutto la diffusione universale delle confraternite, in cui i credenti si riunivano per la loro crescita religiosa e per l'impegno in qualche opera: non c'è città europea che non abbia il centro storico costellato di chiese costruite e curate da qualcuna di queste numerosissime associazioni di fedeli.

In secondo luogo il legame del popolo cristiano con le migliaia di conventi dei diversi ordini religiosi, a cominciare da Francescani, Domenicani, Agostiniani, Carmelitani per giungere fino alle formazioni più piccole e recenti.

In terzo luogo il continuo fiorire di figure di santi in ogni settore della vita: santi della carità, come il già citato Vincenzo de Paoli, o la santa dei poveri Jeanne Delanoue (1666-1736), santi dell'educazione, come Giuseppe Calasanzio (1557-1648) fondatore delle scuole popolari gratuite, o Jean-Baptiste de La Salle (1651-1719), o Lucia Filippini (1672-1732), santi della missione, come i martiri Jean de Brébeuf (1593-1649) e gli altri sette compagni gesuiti, santi della fede cattolica martirizzati in terra anglicana come John Wall (1620-1679) o in Russia come Andrzej Bobola (1591-1657), santi della spiritualità come Louis-Marie Grignon de Montfort (1673-1716), o Leonardo da Porto Maurizio (1676-1751), ideatore e diffusore della *Via Crucis*, santi della teologia, come Alfonso Maria de' Liguori (1696-1787), santi della mistica, come Veronica Giuliani (1660-1727), o Margherita Maria Alacoque (1647-1690), la veggente che in seguito alle apparizioni di Cristo stesso portò alla enorme diffusione del culto del Sacro Cuore di Gesù e contrastò in tal modo il rigido giansenismo dell'epoca.

In quarto luogo va citata l'impressionante divulgazione mondiale della preghiera del Rosario, soprattutto durante il 1600, con il continuo sorgere di nuovi santuari mariani.

3. Sul piano *missionario* l'epoca moderna ha conosciuto un impegno senza precedenti da parte della cattolicità. Grazie soprattutto all'opera dei Gesuiti, dei Francescani e dei Domenicani, la Chiesa poté intraprendere l'evangelizzazione del Nuovo Continente appena scoperto e sviluppare quella dell'Africa costiera e dell'Asia indocinese e nipponica. I problemi da superare furono enormi: da una parte infatti vi era la necessità di rapportarsi con realtà umane dotate di sensibilità, tradizioni, culture e religioni particolari e complesse,

⁹⁸ ANTONIO ROSMINI, *Delle cinque piaghe della Santa Chiesa*, BUR 1996, p. 52.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 60.

andando incontro a possibili conflitti e martiri; dall'altra i potentati politici complicavano molto spesso la situazione, specialmente nei casi in cui le potenze europee avessero già stabilito dei patronati sui territori di missione e volessero controllarli in modo indipendente da Roma e favorevole ai loro interessi nazionalistici o economici.

Per impedire il frazionamento delle missioni fu creata da papa Gregorio XV nel 1622 la Congregazione di *Propaganda fide*: ebbe il compito di coordinare e sostenere tutti i missionari, riconoscendo nella sede di Pietro il punto centrale di cura di tutta la Chiesa. Il notevole successo di questa istituzione fu dovuto in effetti non alla sua capacità organizzativa, che anzi talvolta lasciò a desiderare, ma al suo significato teologico ed ecclesiologico. E' infatti l'amore alla Chiesa come Corpo di Cristo e quindi come realtà comunionale strettamente unita a Cristo e al suo vicario che genera l'ardore missionario, cioè il desiderio che tutti i popoli possano incontrare e vivere la bellezza di questa comunione. La missione nasce dall'amore: a Cristo e alla sua Chiesa, anzitutto, e quindi agli uomini perché possano incontrare Cristo.

4. *L'opera caritativa* della Chiesa in questi due secoli è stata pure considerevole e spesso legata a quella missionaria, con la creazione in particolare di opere di assistenza e di educazione in America Latina.

Durante l'epoca moderna seicentesca e settecentesca il cammino della Chiesa era dunque continuato con un fervore che contrastava con l'apparente inferiorità culturale che stava subendo nei confronti delle nuove filosofie. Il popolo cattolico mostrava una vitalità che evidentemente non aveva origine dalle proprie idee, ma da una forza misteriosa che continuamente faceva rinascere l'umanità e l'impegno dei fedeli, fino all'eroismo più volte constatato.

Ciò non significa che questo popolo non subisse l'influsso delle nuove visioni del mondo. Si era perduta la naturale consapevolezza medievale della piena realizzazione del singolo nella sua immersione nella comunione ecclesiale. La mentalità moderna spingeva verso una considerazione del singolo come entità a se stante, che si rapporta al resto del mondo per una serie di necessità o di realizzazioni comuni che non implicano affatto la sua appartenenza o unità con la *communio fidelium*. L'ideale della vita dunque non poteva più coincidere con la dedizione di sé al Regno di Dio. La filosofia moderna cercherà di sostituire a quest'ultimo lo Stato, come incarnazione della razionalità dell'universo in cui ogni individuo trova il suo fondamento e la sua ragion d'essere; questa razionalità infatti sarà vista come il divino stesso che si manifesta nello spirito umano: l'individuo quindi diventerà una produzione o manifestazione temporanea dell'assoluto e perderà completamente il suo valore. La modernità dunque oscillerà continuamente tra la separazione del singolo dal tutto e l'annullamento del medesimo nel tutto.

L'influsso di questa mentalità sul popolo cattolico ha portato anzitutto alla rottura dell'equilibrio medievale sopra citato tra l'individuo e il popolo. La preoccupazione della spiritualità moderna sarà infatti soprattutto quella di offrire al singolo l'appagamento del suo desiderio di Dio. Paradossalmente la figura della 'coscienza infelice' che Hegel vedeva nel cristianesimo medievale sarà invece tipica della spiritualità moderna, dove il singolo non trovava la possibilità di riconoscere nel popolo di Dio la presenza reale dell'oggetto del suo desiderio. Vedremo come questo atteggiamento o tensione si mostra chiaramente in molti documenti religiosi di quest'epoca, a cominciare dai dipinti, da molti scritti, dallo stile di vita, dall'architettura urbanistica, da certe pratiche religiose, fino alle forme di pietismo che sono giunte anche ai nostri giorni.

Se dunque questo influsso moderno sulla religiosità cristiana è evidente, dall'altra è ancora una volta sorprendente vedere come il DNA del cattolicesimo e la sua misteriosa forza rigeneratrice hanno impedito che venisse meno la sua profonda socialità e comunalità. I due secoli finora considerati sono pieni, come si è visto, di fenomeni di intensa vita comune e carità, a cominciare dalla vitalità delle parrocchie, degli ordini religiosi, delle confraternite e dei santuari. La religiosità cristiana moderna si caratterizzava perciò per questa convivenza di due fattori di per sé contrastanti: da una parte l'individualismo spirituale crescente, dall'altra la continua rinascita della vita religiosa comunitaria. Occorrerà tenerli presenti entrambi per comprendere le nuove manifestazioni della drammaturgia cristiana.

Allo stesso tempo si dovrà tenere conto di un'altra dicotomia che caratterizzava la religiosità cristiana moderna: si tratta della dicotomia culturale tra da una parte la fede in alcune verità fondamentali rivelate e dall'altra la difficoltà di superare con la ragione le obiezioni crescenti del pensiero moderno. Da una parte cioè si avvertiva la bellezza e la validità della fede, dall'altra si soffriva il disagio di non riuscire a sostenerla razionalmente di fronte ad una cultura ormai dominante, che affermava verità contrarie e devastanti. Lo stesso disagio, come si vedrà, si riscontrava in quei laici che da una parte avvertivano l'insufficienza delle nuove teorie e la loro incapacità di rendere conto veramente del mistero della realtà e dell'uomo e dall'altra non

riuscivano a trovare una adeguata alternativa chiara e sostenibile. Ci siamo con ciò introdotti al dramma dell'Ottocento.

L'Ottocento: la grande inquietudine

Nel XIX secolo la modernità illuminista, che con la rivoluzione francese sembrava aver dimostrato la sua vittoria sulle antiche credenze, conobbe un momento di radicale messa in discussione di se stessa. La percezione di una profonda insufficienza della ragione umana di fronte al mistero dell'essere fece sorgere rapidamente un nuovo movimento culturale: il Romanticismo. I suoi esponenti non erano mossi ed accomunati dalla creazione di una ideologia alternativa all'Illuminismo, ma semplicemente dalla scoperta di uno struggimento, di un disagio, di una sproporzione, di una nostalgia, di uno stupore e di una attrattiva di fronte all'infinità dell'essere che si staglia o distende davanti all'uomo. Gradualmente la pretesa razionalistica di misurare e definire tutta la realtà appariva come ridicola e mortificante ai loro occhi.

Questo nuovo movimento culturale si dimostrò molto più fecondo del precedente soprattutto in campo poetico e musicale. Così mentre scrittori come Goethe (1749-1832), Schiller (1759-1805), Novalis (1772-1801) e Leopardi (1798-1837) mettevano a tema l'insopprimibile desiderio di infinito e di bellezza dell'uomo, il sorgere di musicisti del calibro di Beethoven (1770-1827), Schubert (1797-1828), Mendelssohn (1809-1847), Chopin (1810-1849), Schumann (1810-1856) e Brahms (1833-1897) ha dato al Romanticismo la forza di un fiume in piena dentro l'arida pianura razionalistica.

Nel frattempo in campo filosofico la modernità del nuovo secolo prendeva fondamentalmente cinque strade.

1. La prima, che godette enorme fortuna fin dall'inizio ed è rimasta fino ai nostri giorni come una delle scuole più potenti di pensiero, è stata quella dell'*Idealismo hegeliano*. Iniziata fondamentalmente con Fichte (1762-1814) e con Schelling (1775-1854) ha trovato in Hegel (1770-1831) la sua sistemazione definitiva e vincente. Il merito di questo pensatore fu di aver riconosciuto l'innegabilità della razionalità dell'essere e di aver quindi mostrato l'impossibilità di ridurre l'essere stesso a materia. Con ciò Hegel confutava il sensismo e il materialismo, ma in realtà egli proponeva un nuovo tipo di monismo, governato dalla legge della necessità: il suo riconoscimento della dimensione razionale e spirituale della realtà si è fermato ad un livello contraddittorio, tale per cui esse risultano ridotte a dimensioni meccaniche e prive della loro attuazione integrale.

Si trattava a ben vedere della più riuscita espressione filosofica del deismo, che aveva caratterizzato l'Illuminismo e che non era stato messo in discussione dal Romanticismo: quella che fino a quel momento era una divinità generica, un Essere Assoluto senza volto e senza contorni concettuali, diventava in Hegel lo Spirito Assoluto, l'Idea o Ragione che diviene se stessa e consapevole di se stessa nel tempo, il principio razionale generante e unificante dell'universo. Ancor più il pensatore tedesco attribuiva a questo divenire del Soggetto la ragion d'essere di ogni ente particolare e di ogni individuo umano, concepiti come strumenti della sua faticosa e inarrestabile realizzazione di se e presa di coscienza di se stesso. Essendo poi lo spirito umano una forma contingente ma unica di questa consapevolezza che lo Spirito Assoluto ha di sé, è chiaro che la più alta espressione di questo spirito contingente, cioè la filosofia idealistica e il potere politico dello Stato razionale, coincidono con la presenza e manifestazione di Dio stesso nel mondo.

Questo sistema dunque non solo apriva la strada ai regimi politici totalitari che si presenteranno come realizzatori dell'idea assoluta, ma anche dava alla società la convinzione che i progetti sostenuti dallo spirito umano, cioè quelli storicamente vincenti, sono l'autorealizzarsi completo e unico dello spirito in quanto tale, essendo esso stesso la manifestazione o la realizzazione di Dio nella storia. Era quindi giustificabile qualsiasi azione che lo spirito umano ritenesse legittima, senza alcun altro punto di riferimento che se stesso.

Il sistema hegeliano era in realtà contraddittorio in se stesso, partendo da un Essere Assoluto che in realtà ha bisogno del divenire e del tempo per realizzarsi, dimostrando con ciò di non esser affatto assoluto e di non poter quindi giustificare se stesso. Tuttavia la sua corrispondenza con i *desiderata* dell'epoca moderna era tale che fu letteralmente venerato per due secoli, nonostante la constatazione delle tragedie che esso ha provocato nella storia del Novecento.

2. La seconda strada, sorta come reazione all'hegelismo e come espressione delle istanze più personalistiche del Romanticismo, fu quella dell'*esistenzialismo*, inteso *ante litteram*. Esso infatti, prima di svilupparsi nel Novecento con vari autori, iniziò di fatto con Kierkegaard (1813-1855) come reazione alla visione hegeliana dell'individuo, ridotto a puro strumento in mano allo Spirito Assoluto in divenire. Il pensatore danese prese

atto invece dell'esistenza della libertà dell'uomo e della sua angoscia di fronte alle varie possibilità; egli riconobbe che l'Assoluto non coincide con l'uomo, ma è invece l'interlocutore fondamentale per l'uomo stesso, il 'tu' supremo che si è rivelato in Cristo.

Apparentemente questo pensiero non ebbe grande successo o seguito nel suo tempo, ma in realtà troverà ampia eco gradualmente negli ambienti cristiani e sarà ripreso da vari autori di epoche successive.

3, La terza strada, sorta dall'idealismo hegeliano, è stata quella del *materialismo marxista*. Marx (1818-1883) e Engels (1820-1895) identificarono sostanzialmente nel partito comunista da loro fondato l'espressione della razionalità assoluta che deve governare il mondo, in quanto realizzatore di un progetto scientifico di sviluppo che necessariamente porterà alla società perfetta tra gli uomini. L'individuo, ridotto a pura materia biologicamente strutturata, ha determinati bisogni materiali e sociali che possono essere soddisfatti solo in un sistema collettivistico scientificamente controllato e guidato.

Il successo di questa ideologia, che esclude Dio e la dimensione spirituale dell'uomo e quindi anche la sua libertà, fu dovuto alla gravità dei problemi sociali causati dalla rivoluzione industriale e dall'urbanizzazione: sembrò evidente infatti ai più che solo con questa ideologia sarebbe stato possibile arrivare ad una situazione di giustizia.

4. La quarta strada, anch'essa sorta direttamente dalla scuola idealista, fu quella del *pessimismo cosmico*. Essa iniziò con Schopenhauer (1788-1860), il quale, negando la misteriosa ma evidente razionalità che si manifesta nel mondo, identificò lo Spirito Assoluto hegeliano con una cieca volontà, una energia impersonale e inarrestabile che trascina il cosmo verso la soddisfazione impossibile di un oscuro desiderio. All'uomo non resterebbe altro che tentare di sottrarsi a questa volontà con la rinuncia ad ogni desiderio.

Vittima di questo pessimismo cosmico è stato anche Leopardi, il quale però non accettò la via della rinuncia al desiderio, ma lo mantenne vivo come fatto e come domanda insopprimibile dell'uomo; in questo senso egli fu costantemente alla ricerca del misterioso 'tu' che costituisce l'oggetto vero del desiderio stesso.

Infine la visione schopenhaueriana ha trovato sviluppo in Nietzsche (1844-1900), il quale dà inizio al *nichilismo* come negazione di ogni razionalità o intelligenza dell'essere universale; egli però non accettò la soluzione della rassegnazione di fronte al non senso del cosmo, ma predicò la via del superuomo o della volontà di potenza, vale a dire il rovesciamento della vecchia morale per sostituirla con i valori vitalistici.

5. Infine la quinta strada fu quella del *positivismo* o *scientismo*. Essa consiste nell'affermazione della scienza sperimentale come strumento con cui l'uomo potrà rispondere a tutti i suoi interrogativi e bisogni e costruire il suo futuro, escludendo completamente la trascendenza. Fondata da Comte (1798-1857), in realtà questa scuola di pensiero ha avuto origine negli ambienti razionalistici dell'Illuminismo e ha avuto un successo alterno nella storia, in base ai risultati positivi o negativi che la ricerca scientifica andava ottenendo nel tempo. Nella seconda metà dell'Ottocento essa ha avuto un largo seguito, specialmente durante la *belle époque*, arrivando ad essere praticamente una mentalità obbligatoria in molti ambienti scientifici europei del tempo.

Se già da questo quadro delle correnti filosofiche e culturali traspare la grande inquietudine che ha attraversato la modernità nell'Ottocento, ancor più essa balza all'occhio considerando gli avvenimenti politici e sociali che hanno segnato questo secolo. Si pensi al disastro causato dalle guerre napoleoniche, alle vicende risorgimentali italiane, alla progressiva unificazione della Germania, al colonialismo europeo in Africa e nel mondo, alla già citata rivoluzione industriale.

Resta dunque da chiedersi come si sia posta la Chiesa in tutta questa tormentata epoca e come abbia risposto alle sfide delle nuove correnti culturali e sociali.

La Chiesa nell'Ottocento

Gli eventi rivoluzionari francesi della fine del Settecento e quelli napoleonici che vi fecero seguito fino al 1815, non solo sconvolsero l'Europa, ma furono una durissima prova per la Chiesa. La vicenda di papa Pio VI (1717-1799), fatto prigioniero da Napoleone (1769-1821) e morto di stenti in carcere in Francia, e quella di Pio VII (1742-1823), sopravvissuto per poco al medesimo trattamento, riassumono emblematicamente la condizione di sottomissione e di sofferenza dell'intero popolo cattolico in questa tormentata e violenta fase della modernità. Il fenomeno delle insorgenze popolari contro le occupazioni napoleoniche fu tuttavia la dimostrazione che la popolazione cattolica era disposta a morire per la propria fede, oltre che per difendersi

dalle angherie di un regime che, in nome di altisonanti ideali di rinnovamento della società, spregiava la religione, imponeva pesantissimi tributi, derubava le opere d'arte, obbligava al durissimo servizio militare fino ad allora del tutto volontario, centralizzava ogni attività sociale ed educativa in mano al potere statale.

Dal canto suo la Chiesa dovette fare un serio esame di coscienza su tutte le incrostazioni storiche che potevano aver oscurato il suo vero messaggio e il suo compito missionario dentro il mondo: un sostegno acritico all'*ancien regime*, una mancanza di intervento culturale cristiano dentro il dibattito del proprio tempo, lo scandalo di certi abusi di ricchezza nell'alto clero. Ciò che soprattutto doveva essere ritrovato era il coraggio di proporre la bellezza della compagnia cristiana dentro tutti gli aspetti della vita sociale e privata, evitando il confinamento dell'esperienza della fede alla pratica liturgica e alla vita individuale. Non c'è dubbio infatti che aspetti fondamentali dell'esistenza quali la cultura, la politica, la comunicazione e la socialità urbana erano dominati da una concezione della realtà diversa e spesso ostile a quella cristiana.

Se dunque da una parte con Napoleone la modernità aveva rivelato la natura totalitaria e violenta della pretesa che molti al suo interno coltivavano di riformulare il mondo in base ad una ideologia essenzialmente anticristiana, dall'altra la cattolicità fu costretta a mettersi al lavoro per rendere effettivamente presente dentro la società l'ideale cristiano e la sua vitalità ecclesiale.

Sul versante culturale, oltre a un grande teologo come J.A.Mohler (1796-1838) che ebbe grande influenza sulla cristianità tedesca, sei furono i pensatori che segnarono la presenza cattolica e ortodossa in questo secolo: per i cattolici Rosmini (1797-1855), Manzoni (1785-1873), Newman (1801-1890) e, ripreso grazie all'enciclica di Leone XIII *Aeterni Patris* del 1879, Tommaso; per gli ortodossi Dostoevskij e Solov'ev. Consideriamoli singolarmente.

1. Antonio Rosmini, citato più volte in precedenza, è stato indubbiamente il grande filosofo che da qualche secolo era atteso nel mondo cattolico. Autore di una mole molto estesa di opere, si preoccupò di confutare con numerose e dettagliate argomentazioni il sensismo, il kantismo e l'idealismo, proponendo un originale sistema metafisico imperniato sull'idea o intuizione dell'essere, sulla triplice distinzione di essere reale-ideale-morale, sul rapporto tra essere infinito e essere limitato.

La sua dimostrazione dell'esistenza dell'essere ideale e quindi della immaterialità della conoscenza umana, ha portato alla confutazione netta del sensismo e del materialismo ad esso connesso. Il kantismo, inteso come scetticismo radicale verso le verità metafisiche, è stato pure da lui superato efficacemente mostrando l'evidenza dell'idea dell'essere e dei principi basilari ad essa connessi, compreso il principio di causa irragionevolmente rifiutato da Hume e da Kant.

L'idealismo infine è stato da Rosmini smascherato anzitutto nel metodo non realmente filosofico su cui esso si costruisce, in quanto basato su affermazioni non dimostrate; quindi egli ha mostrato la contraddittorietà fondamentale di tutto l'idealismo hegeliano nell'identificazione assurda di essere e non-essere.

Seguendo il metodo del suo maestro Tommaso D'Aquino, il filosofo roveretano ha svolto queste confutazioni in base ad una lettura attenta e rigorosa dei testi, con pubblicazioni di alto livello scientifico.

Sviluppando poi la triplice dimensione dell'essere, cioè reale-ideale-morale, ha palesato la profondità dell'essere stesso e la sua natura infinita in tutte e tre le dimensioni suddette. In tal modo ha dato forma a originali e ampie dimostrazioni dell'esistenza di Dio, dando al tomismo una nuova espressione assai vicina alla sensibilità moderna.

Infine ha con ciò dato rinnovata autorevolezza all'antropologia cristiana, mostrando che l'uomo, avendo l'intuizione o coscienza dell'essere, è in rapporto con l'infinito ed è chiamato ad aprirsi e a congiungersi ad esso. Questo è anche il fondamento dell'etica, che è la chiamata ad aderire all'essere secondo l'ordine che esso presenta.

Rosmini è inoltre intervenuto continuamente nel dibattito socio-politico, difendendo molte tesi del cattolicesimo sociale, e si è adoperato a fondo per il rinnovamento della Chiesa, suscitando diverse reazioni e opposizioni in vari ambienti laici ed ecclesiastici. Nonostante il favore che godeva presso Pio IX, ha dovuto affrontare incomprensioni, opposizioni e attacchi molto duri alla sua persona e al suo pensiero, che hanno purtroppo finito col far mettere da parte per molto tempo la sua provvidenziale produzione filosofica.

2. Alessandro Manzoni, grande amico e discepolo di Rosmini, ha avuto il considerevole merito di illustrare nel suo celebre romanzo *I promessi sposi* una visione integrale del cattolicesimo, come esperienza di popolo e come ideale determinante tutti gli aspetti della vita privata e sociale. Con ciò ha dato inizio ad una nuova stagione letteraria per la cultura cristiana, che nei decenni successivi alla sua morte produrrà in tutta Europa,

come si è visto, opere di grande interesse e levatura artistica. Il romanzo manzoniano può essere considerato un nuovo inizio anche per la drammaturgia cristiana, come si vedrà più avanti.

L'influsso di Manzoni sulla modernità è stato considerevole. Ciò che ha colpito delle sue opere è stato il senso di positività e di bellezza che esse esprimono, grazie al loro nesso con la trascendenza cristiana, a fronte di una letteratura laica ottocentesca che cominciava a mettere a tema la drammaticità o tragicità della vita umana di cui non era rinvenibile il significato all'interno della realtà immanente: si pensi al canto sconcolato di Foscolo (1778-1827), allo struggimento di Leopardi, alla desolazione di Verga (1840-1922), all'insoddisfazione di Carducci (1835-1907), al pessimismo esistenzialista di Pascoli (1855-1912). In Manzoni si annunciava insomma la vittoria della speranza e della compagnia cristiana sulla disperazione e sulla solitudine dell'uomo post moderno.

3. John Henry Newman, convertitosi al cattolicesimo dall'anglicanesimo, pubblicò una serie considerevole di opere filosofiche, teologiche e storiche che ribaltarono alcuni concetti basilari della cultura laicista ed ebbero un largo influsso nel mondo anglosassone. Egli infatti dimostrò il pieno accordo tra fede e ragione, chiamate ad aiutarsi reciprocamente per l'integrale e ragionevole sviluppo dell'uomo; parlò in particolare dell'evidenza razionale dell'esistenza di Dio e dell'anima umana. In secondo luogo sostenne il primato della coscienza, retamente intesa, rispetto ad ogni soluzione antropologica di tipo meccanico o costrittivo. In terzo luogo mostrò la ragionevolezza della fede cattolica e la sua autenticità rispetto alle varie confessioni protestanti. Affrontò poi moltissime tematiche di grande attualità e insieme di essenziale valenza ontologica, tra cui la questione appena sorta dell'evoluzionismo darwiniano: Newman lo dichiarò essere del tutto compatibile con la visione biblica dello sviluppo dell'azione creatrice di Dio, a patto che non fosse usato irrazionalmente in senso ateistico.

Il suo peso storico fu inoltre notevolmente accresciuto dal movimento intellettuale, detto Movimento di Oxford, che si generò attorno alla sua persona già durante il periodo anglicano; successivamente la sua rete di lettori e discepoli portò al sorgere di numerose personalità culturali cristiane in Europa e negli Stati Uniti.

Se dunque fu in certo senso inferiore a Rosmini per la vastità e l'approfondimento specifico delle problematiche filosofiche, gli fu però superiore nell'incidenza storica e nella quantità di tematiche culturali scottanti affrontate. Entrambi comunque furono accomunati dalla consapevolezza del valore decisivo della letteratura patristica e dello studio dei grandi autori. I due pensatori si completarono dunque a vicenda e, insieme con Solov'ev e con la ritrovata eredità tomista, delinearono un insieme molto compatto e complementare di dottrine fondamentali per la comprensione dell'essere, di Dio, dell'uomo, della società, della vita.

4. La ripresa di Tommaso D'Aquino, che fu sentita come esigenza da alcuni studiosi cattolici della prima metà dell'Ottocento e fu poi voluta e avviata da Leone XIII con l'enciclica *Aeterni Patris*, fu provvidenziale da molti punti di vista. Anzitutto contrastò il fenomeno sopra segnalato da Rosmini dell'accantonamento dei grandi testi della cultura cristiana consumato a vantaggio di produzioni scolastiche scadenti e disorientanti. In secondo luogo riportò la metafisica tomistica all'attenzione e allo studio di tutti i seminaristi e i sacerdoti, nonché dei filosofi cristiani, con la consapevolezza che essa non apparteneva ad un passato superato, ma ad un futuro ancora da raggiungere. La filosofia moderna infatti non si era confrontata affatto con il grande pensiero tomista sull'essere, ma con esposizioni razionalistiche, lacunose e essenzialmente depotenziate, sorte tra il XVI e il XVIII secolo. Occorreva dunque tornare alla fonte per rendersi conto di come la metafisica dell'aquinate poteva rispondere alle autentiche esigenze della modernità molto più di quanto quest'ultima non avesse sospettato.

Questo appello, proveniente da una fonte tanto autorevole per i cattolici, portò molti a mettersi al lavoro e a creare una nuova scuola di pensiero che fu chiamata *neotomismo*, i cui maggiori sviluppi furono soprattutto durante i primi sei decenni del Novecento.

5. Fedor Dostoevskij, considerato uno dei più grandi romanzieri di ogni tempo, rese evidente con i suoi racconti, senza bisogno di particolari commenti, la potenza della visione antropologica cristiana. In un'epoca in cui sembrava dimostrato per molti che l'uomo potesse essere ritenuto un essere puramente materiale, il grande scrittore russo seppe leggere nelle vicende dei suoi personaggi, per lo più collocati tra le più diverse categorie sociali, un mistero insondabile e senza fondo, ben più vasto e assai superiore di quello che le concezioni materialistiche avevano saputo cogliere. Era come l'emergere silenzioso e inesorabile di una grandezza e nobiltà di pensiero che era stata accantonata da visioni culturali a buon mercato, ma che in realtà non era mai stata veramente né superata né riconosciuta.

Di fronte alla grandezza di questa osservazione antropologica dostoevskijana la cultura moderna non poté che ammutolire: la cultura cristiana si rivelava un avversario con molte più risorse di quelle che tanti intellettuali settecenteschi e ottocenteschi non avessero mai supposto.

6. Vladimir Solov'ev, benchè deceduto all'età di soli 47 anni, è stato definito, accanto a Tommaso, "il più grande artefice di ordine e di organizzazione nella storia del pensiero"¹⁰⁰ ed è ritenuto il più importante filosofo russo. Fu anch'egli un'altra sorpresa per la cultura atea di fine secolo: nei suoi dieci volumi di scritti filosofici dimostrò infatti l'incompletezza della visione positivista o idealistica dell'essere e mostrò come solo la considerazione della totalità dell'essere stesso può aprire la strada ad una conoscenza veramente integrale della realtà. Ripercorrendo gli autori fondamentali della modernità, ne evidenziò l'errore di fondo, consistente nella chiusura irragionevole nei confronti della suddetta totalità.

Approfondì poi il concetto di 'amore', chiarendo che, come aveva già intuito Rosmini, esso è una dimensione fondamentale dell'essere, accanto a quella reale e ideale: è l'energia unificatrice dell'essere totale, chiamato 'unitotalità', il quale è amabile per la sua bellezza, cioè per la sua completezza assoluta che consiste nel fatto di essere persona in senso assoluto, cioè Dio.

Occorre dunque conoscere questa unitotalità, se si vuole parlare di vera conoscenza. Per questo Cristo diventa il punto focale di tutta la conoscenza umana, perché in Lui si rivela questa totalità unificata dell'essere.

Non mancarono dunque al mondo cattolico-ortodosso i giganti che potessero rispondere pienamente alla sfida della modernità. Ciò che mancò fu probabilmente la consapevolezza della enorme portata del pensiero che essi avevano cercato di dispiegare nel loro tempo: non si trattava infatti del 'loro' pensiero, bensì di un patrimonio che era proprio della cristianità in quanto tale e che aveva bisogno solamente di essere riconosciuto e compreso, benchè attraverso il loro aiuto. Sta di fatto che i loro testi, fatta eccezione per quelli manzoniani e per una piccola parte di quelli di Tommaso, non furono utilizzati nelle facoltà universitarie e nei seminari, se non in casi sporadici. Questa triste mancanza, la cui responsabilità pesa evidentemente soprattutto sugli addetti ai lavori, ha ritardato in modo grave la possibilità di superare la grande crisi che ha colpito le anime del XIX e del XX secolo: le giovani generazioni di quel periodo non poterono usufruire praticamente di nessuno dei testi degli autori sopra elencati, salvo del provvidenziale romanzo manzoniano, unico testimone di un immenso pensiero emarginato o dalla inconsapevolezza dei buoni, o dalla presunzione dei minuscoli *maitres a penser* di turno.

A supplire a questa rituale ottusità verso lo splendore della verità, che si ripropone praticamente in tutte le epoche, è intervenuto ancora una volta il fenomeno straordinario della santità, che nell'Ottocento ha conosciuto vette di rara bellezza e frequenza. Cerchiamo di soffermarci qualche momento su questo fatto.

Anzitutto va tenuto presente che, oltre al problema culturale che influiva pesantemente di fatto sulle coscienze di tutti e che costituiva quindi la prima necessità a cui occorreva rispondere, altri bisogni gravi e urgenti affliggevano la società ottocentesca e richiedevano un soccorso tempestivo. Tre in particolare erano le maggiori necessità oltre a quella citata: in primo luogo l'insieme dei problemi materiali causati dalla rivoluzione industriale, dall'urbanizzazione, dalle carestie e dall'emigrazione; in secondo luogo la necessità dell'istruzione e dell'educazione delle giovani generazioni, sradicate dal percorso tradizionale della civiltà contadina; in terzo luogo i bisogni spirituali di una popolazione disorientata dai molteplici fattori appena citati ed esposta a tutte le novità religiose o pseudoreligiose. A queste tre necessità del popolo cattolico si aggiungeva anche quella missionaria, che richiedeva nuove energie in particolare per l'evangelizzazione dell'Africa.

Fu proprio a queste esigenze che si preoccuparono di rispondere i santi e i beati dell'Ottocento, a cominciare da quelli già incontrati come Rosmini e Newman verso il problema culturale. Ad essi bisognerebbe aggiungere il papa Pio IX, beato, che nonostante le difficoltà manifestate nel valutare certi problemi storici, fu molto fermo e chiaro nel denunciare gli errori dottrinali e morali del suo tempo.

Riguardo poi ai santi della carità cosiddetta materiale e di quella educativa, l'Ottocento può vantare una fioritura impressionante di opere, di iniziative, di azioni eroiche, di personalità esemplari.

Vi fu anzitutto una grande quantità di nuovi ordini religiosi femminili (circa un terzo dei quasi 500 oggi esistenti) dediti all'assistenza delle donne nelle condizioni più difficili. A titolo di esempio si pensi a Elizabeth Ann Bayley Seton (1774-1821), la prima santa americana, nativa di New York, che fondò le Figlie della Carità, sul modello vincenziano, dedite all'assistenza ai poveri e agli immigrati della città e alla gestione delle scuole parrocchiali. Oppure a Bartolomea Capitanio (1807-1833) e Vincenza Gerosa (1784-1847), fondatrici

¹⁰⁰ HANS URS VON BALTHASAR, citato sul retro di copertina di: VLADIMIR SOLOV'EV, *La conoscenza integrale*, ed. La Casa di Matriona, Seriate 1998.

dell'Istituto delle Suore della Carità, diffusosi nel tempo in oltre 500 case in 4 continenti e dedito alle opere di misericordia, agli ospedali e all'educazione del popolo.

Furono fondati anche numerosi ordini religiosi maschili dediti alle opere di misericordia e all'educazione della gioventù. Il più noto di questo secolo è stato l'Istituto Salesiano fondato da Giovanni Bosco (1815-1888), con scuole e oratori diffusi in tutto il mondo. Altrettanto famoso è l'insieme di ordini religiosi fondati da Giuseppe Cottolengo (1786-1842) per la cura delle persone umane gravemente disabili. Lo stesso Rosmini fondò l'Istituto della Carità dedito in particolare alle opere educative.

Tra i santi poi che rinnovarono la vita spirituale di innumerevoli persone non si può non ricordare Bernadetta Soubirous (1844-1879), la veggente di Lourdes, Jean-Marie Vianney (1786-1859), detto "il curato d'Ars", Catherine Labouré (1806-1876), mistica, Teresa di Lisieux (1873-1897).

Le missioni conobbero santi che si dedicarono con grande coraggio all'Africa, come Daniele Comboni (1831-1881), fondatore dei Padri Comboniani e delle Suore della Nigrizia, o altri che fondarono fiorenti compagnie di missionari per vari continenti, come Antoni Maria Claret e Clarà (1807-1870) fondatore di due istituti missionari, o il beato Guido Maria Conforti (1865-1931), che sul finire dell'Ottocento fondò i Padri Saveriani. Non mancarono poi nuovi martiri in terra di missione, come Carlo Lwanga (1865-1886) e i 21 compagni dell'Uganda, senza contare i molti missionari deceduti in giovane età per le dure condizioni ambientali affrontate in Africa.

Connessa alla testimonianza dei santi fu l'opera compiuta dagli ordini religiosi anche di non recente fondazione. Continuò infatti la considerevole diffusione del francescanesimo, sia nella cristianità che in terra di missione, arrivando a fine secolo alla eloquente cifra di due milioni e mezzo di aderenti al Terz'Ordine in tutto il mondo. I francescani si distinsero per l'opera missionaria in Cina, in particolare con la figura del santo martire e vescovo Antonino Fantosati (1842-1900).

In generale l'Ottocento è stato un'epoca di fede popolare intensa, come testimoniano anche le innumerevoli opere di carità, sopra ricordate, nei nuovi tessuti urbani. I nuovi ordini religiosi ottocenteschi hanno suscitato, nel XIX e anche nel XX secolo, l'adesione di moltissimi giovani, che non hanno esitato a spendere la loro intera esistenza a servizio del Vangelo: ciò significa chiaramente che il tessuto popolare era molto sensibile alla chiamata di Dio e unito nei sentimenti religiosi.

Sarebbe un gravissimo errore storico non considerare l'importanza di questa enorme realtà popolare, fatta di famiglie, di persone consacrate, di vita quotidiana, di ideali profondi, di rapporti umani, di laboriosità, di affronto delle situazioni esistenziali comuni e individuali, di rapporto personale e comunitario con Dio, di opere, di preparazione all'incontro eterno con Dio. Solo osservando questa realtà vivente e superiore a qualsiasi rapporto storico si può capire con quale spirito la Chiesa ha potuto affrontare, come si è detto sopra, le tumultuose situazioni culturali, sociali e politiche che si sono succedute nell'Ottocento: oltre alla fase napoleonica già citata, occorre ricordare le complesse vicende risorgimentali, la rivoluzione industriale, la questione romana, il *Kulturkampf* in Prussia-Germania, la Comune di Parigi, la questione operaia, il colonialismo europeo in Africa ed Asia, i cambiamenti radicali in America Latina con le guerre di indipendenza, l'emigrazione irlandese e successivamente italiana verso l'America del Nord.

Non si capisce l'intervento della Chiesa in queste circostanze se non tenendo presente la sua fondamentale preoccupazione di curare e salvaguardare la realtà popolare di cui lei era stata ed era continuamente la madre e la maestra. L'opera culturale, caritativa, educativa e missionaria compiuta dai santi e dai loro discepoli, a grandi linee sopra raffigurata, era tesa proprio a salvaguardare la fede, la vita e la vera libertà del popolo in questi frangenti storici, senza però annullare la libertà e la responsabilità di ciascuno.

E' vero che la Chiesa non è stata abbastanza sollecita nell'intervento in alcuni versanti della vita sociale, specialmente quello del lavoro culturale con i giovani, lasciati privi di una proposta di impegno con l'ideale cristiano come ipotesi di affronto di ogni problema dell'esistenza e della realtà in genere. Le conseguenze di questa mancanza dovevano essere enormi nel lungo periodo, vale a dire quando la scolarizzazione di massa avrebbe permesso, nel XX secolo, di plasmare tutte le coscienze giovanili con una visione del mondo ostile a quella veicolata negli oratori.

Nel medesimo tempo però un grande lavoro è stato compiuto di tutela e promozione del popolo, con più o meno successo a seconda delle situazioni. Non è questa la sede per trattare tutte queste vicende storiche, ma occorre tenerle ben presenti per comprendere come in tutti questi drammi contingenti la cattolicità abbia vissuto e proposto il grande dramma del rapporto con l'Assoluto fatto Uomo. Ci addentriamo così nella questione drammaturgica, oggetto di questo studio.

La drammaturgia moderna

Come si è detto più volte, il grande teatro liturgico medievale era stato l'inveramento del desiderio dell'antico teatro greco: tutta la città riunita insieme per porsi di fronte alla rappresentazione del divino. Questi dunque erano i due elementi comuni ai due teatri: l'*unità* o *chiamata universale* del popolo da una parte, la *manifestazione del divino* dall'altra.

La differenza era poi considerevole sul piano del soggetto divino: mentre infatti il teatro greco affermava la *tragedia* di una divinità crudele e cieca nei confronti dell'uomo attraverso un atto di *finzione* scenica, il teatro liturgico medievale annunciava la *festa* dell'amore di Dio per l'uomo, offrendo la presenza *reale* e non solo immaginaria di questa entità.

La svolta sopra descritta operata nell'epoca moderna a partire dall'Umanesimo indebolì e lentamente sgretolò entrambi i fattori del teatro medievale: l'unità del popolo e la centralità e realtà del divino. In alternativa sorse la volontà tra le elites culturali di far nascere un teatro distinto e nettamente separato da quello liturgico, in cui non venisse più rappresentato il divino che si offre all'umano, ma l'umano che realizza se stesso senza il divino. Scrive Silvio D'Amico:

[...] i letterati italiani, invece di secondare lo sviluppo di quel Dramma medievale da cui in paesi meno colti nacque il nuovo teatro, dettero una sterzata violenta, per riportare il Teatro italiano alla imitazione, alla copia, alla idolatria, della Tragedia e della Commedia greco-latine.¹⁰¹

1. "Voglio dispor di me come a me piace": Tasso e il teatro rinascimentale

Il tutto cominciò con il cosiddetto "dramma pastorale", in cui veniva rappresentato un invito all'amore sentimentale e sensuale che sorge nel contesto di una località campestre paradisiaca. Questo nuovo genere drammaturgico, inaugurato effettivamente con la *Favola d'Orfeo*, scritta nel 1480 da Agnolo Poliziano (1454-1494), ebbe il suo capolavoro quasi un secolo più tardi, nel 1573, con l'*Aminta* di Torquato Tasso (1544-1595). L'idea rinascimentale, sopra esposta, della natura e della insofferenza verso l'etica tradizionale è ampiamente riconoscibile in queste opere, tanto che così il Pazzaglia connota il messaggio dell'*Aminta*:

[...] l'abbandono al piacere, a una voluttà obliosa, il vagheggiamento di un libero espandersi dell'anima e dei sensi, o meglio di una sensualità trasfigurata in dolcezza, in pura, immediata gioia vitale senza più la coscienza del limite e del peccato.¹⁰²

Nell'opera di Tasso l'Amore si presenta come un dio in veste di pastore e fin dal prologo dichiara la sua volontà di totale indipendenza rispetto alle norme stabilite dalla dea madre, Venere:

Io, che non son fanciullo,
se ben ho volto fanciullesco ed atti,
voglio dispor di me come a me piace:
ch'a me fu, non a lei, concessa in sorte
la face onnipotente e l'arco d'oro.

[...] e se mia madre,
che si sdegna vedermi errar fra' boschi,
ciò non conosce, è cieca ella, e non io,
cui cieco a torto il cieco volgo appella.

Il sentimento dunque viene elevato al rango di intoccabile e indiscusso maestro della nuova moralità naturalistica, erigendo l'uomo a guida di se stesso e affrancandolo da ogni dipendenza dal divino che non sia quello generico della natura stessa.

2. Rinascimento e adulterio: la "Mandragola" di Macchiavelli

L'adulterio in effetti era diventato un motivo ricorrente nella nuova letteratura rinascimentale, fino a ricevere la sua concreta legittimazione nell'opera teatrale più significativa e importante di questo periodo tutto italiano della nascita del nuovo teatro post medievale: *La Mandragola* di Nicolò Macchiavelli (1469-1527). In essa si convince con l'inganno un vecchio dottore a far unire sessualmente la propria bella e giovane moglie con un giovanotto che ha ordito tutto il piano con l'aiuto determinante di un frate allo scopo di posseder stabilmente

¹⁰¹ SILVIO D'AMICO, *Storia del teatro drammatico*, Edizione ridotta a cura di Alessandro D'Amico, Bulzoni Editore, vol. I, p. 149.

¹⁰² MARIO PAZZAGLIA, xxx

la donna. La novità sconcertante di quest'opera, come nota ancora Silvio D'Amico, è il rovesciamento del ruolo rivestito dalla Chiesa, per cui va notato come

[...] questa *Mandragola* veramente occupi, nella storia del Teatro, il polo opposto a quello della Sacra Rappresentazione medievale.¹⁰³

3. Il Teatro Elisabettiano: l'opposizione tra naturalismo e morale

L'esportazione di questa nuova corrente culturale drammaturgica in Inghilterra portò poi alla nascita del celebre 'Teatro Elisabettiano', vale a dire il fenomeno della grande diffusione che ebbero i nuovi spettacoli teatrali non religiosi durante i regni di Elisabetta I e Giacomo I, ossia tra il 1558 e il 1625¹⁰⁴. Gli autori più importanti di questa vivida stagione teatrale sono stati Christopher Marlowe (1564-1593), William Shakespeare (1564-1616) e Ben Jonson (1572-1637).

Nonostante l'avversione degli amministratori civici puritani, questo teatro – in cui, come vedremo, il fenomeno Shakespeare costituì un fatto originale e non riducibile allo schema generale - sviluppò l'idea di fondo della cultura rinascimentale sopra descritta, vale a dire l'opposizione tra il concetto naturalistico di amore e di libertà e quello di legge morale imposta dal divino rivelato. Del resto questa visione del mondo, come osserva ancora il D'Amico, si accordava con il principio protestante del libero esame che la scissione anglicana aveva di fatto assunto come criterio separandosi dal Papa.

Sul piano sociologico poi va rilevato il fatto che il teatro non religioso è diventato nell'epoca elisabettiana un considerevole strumento di diffusione culturale per così dire di massa:

[...] per un pubblico misto d'una minoranza variamente colta e di una maggioranza illetterata, il Teatro era la forma letteraria accessibile a tutti, adempiva ad un ufficio divulgatore e stimolante (in qualche modo comparabile a quello che nel nostro secolo ha avuto il Cinema).¹⁰⁵

Sempre più in effetti le popolazioni europee saranno plasmate dalla nuova visione del mondo, talvolta contrapposta a quella religiosa, altre volte semplicemente indifferente o priva di essa, in un sostanziale dualismo per cui la religione cristiana, nella misura in cui non veniva esplicitamente abiurata, continuava ad esistere come elemento separato dalla vita. Ciò si è verificato nell'epoca moderna soprattutto per le popolazioni urbane e per certi settori di esse, essendo quelle rurali ancora molto legate alla Chiesa; ma la tendenza socioculturale dominante arriverà col tempo a raggiungere strati sempre più vasti delle varie società, come si è detto sopra, fino all'attuale cultura di massa.

Tornando al nostro percorso storico, si può facilmente notare che la linea inaugurata dal teatro rinascimentale e sopra illustrata non verrà più mutata fino ai nostri giorni: la costante che accomunerà quasi tutte le produzioni drammaturgiche della modernità e della contemporaneità – con le eccezioni che verranno studiate in queste pagine – sarà quella dell'obliterazione o scomparsa o esclusione di Dio e in particolare di Cristo, Dio fatto Uomo, nonché della sua Chiesa ed anche del senso religioso dell'uomo, dalla vita reale delle persone e dalla società. Questa affermazione può sembrare esagerata, se si ritiene che possa essere smentita da qualche richiamo generico e saltuario a Dio che emerga qui e là nella grande quantità di testi prodotti; ma se si mantiene l'ipotesi di lettura indicata, vale a dire la ricerca dell'espressione di un legame esistenziale totalizzante tra le persone e Dio e tra la società e Dio e tra il lavoro e Dio e tra ogni aspetto della vita e Dio, e se si tiene sempre presente che per Dio si intende non la divinità indefinita dell'empireo ma quella assoluta e personale che si è incarnata in Gesù Cristo, e se infine si comprende come questi elementi richiedano per realizzarsi l'esperienza di una immanenza reale nel suo corpo o popolo che si chiama Chiesa, allora si vede come tutto ciò si sia veramente eclissato nella normalità della cultura moderna e faccia capolino solo in importanti eccezioni.

4. La commedia dell'arte

Un fenomeno un po' anomalo nella storia del teatro moderno e in quello della modernità in genere è quello che fu chiamato *Commedia dell'Arte* e che, a partire dall'Italia, ebbe un enorme successo in tutta Europa in un arco di tempo di due secoli e mezzo, tra la metà del XVI e la fine del XVIII secolo. Benchè in buona parte

¹⁰³ SILVIO D'AMICO, *Storia del ...*, op. cit., p. 162.

¹⁰⁴ Gli edifici teatrali sorti in Inghilterra in questo periodo, dopo le prime costruzioni scoperte ma ben raccolte attorno al palco e alla scena, assunsero forme più solide e ugualmente suggestive che davano a ciascun teatro una capienza tra le 750 e le 2000 persone. Complessivamente in una città come Londra, che contava circa 160 mila abitanti, si poteva arrivare a circa 10 mila posti dislocati nei vari teatri. Cfr PAUL KURITZ, *The making ...*, op. cit., p. 195.

¹⁰⁵ SILVIO D'AMICO, *Storia del ...*, op. cit., p. 210.

estraneo al processo culturale sopra descritto, esso ha degli aspetti antropologici e sociologici che devono essere qui considerati.

Anzitutto va osservato che nacque dalla necessità delle compagnie teatrali di attirare pubblico più che di fare scuola sui massimi sistemi: per tale ragione esse furono attente soprattutto alla brillantezza della rappresentazione e al superamento dello stile erudito e regolatissimo degli ambienti letterari. Fu dunque eliminato il rigido testo scritto per fare spazio ad una recitazione a soggetto in cui ogni attore doveva improvvisare o comunque attingere ad un suo repertorio di battute di sicuro effetto. Allo stesso tempo fu fatto ricorso a personaggi fissi ricorrenti in tutte le rappresentazioni, vale a dire alle 'maschere' (Pantalone, Balanzon, Capitano, Brighella, Pulcinella, le Servette, gli Innamorati, etc), che permettevano ad ogni attore di specializzarsi in una figura e adattarla facilmente a tutte le trame suggerite dai vari soggetti o canovacci. Tali maschere identificavano chiaramente dei tipi psicologici e i relativi modi comportamentali a cui potevano essere ricondotte le molteplici personalità reali che interagiscono nelle situazioni storiche: in questo modo era facile 'smascherare' queste personalità, rappresentandone il contenuto per così dire concreto al di sotto delle apparenze esteriori. Diventava così divertente far emergere i vizi nascosti o seminascondi di tutti e far prendere consapevolezza agli interessati del reale giudizio che la gente aveva su di loro.

In questo senso la commedia dell'arte poteva aiutare a prendere coscienza di quanto l'uomo diventa ridicolo nella sua pretesa di essere autosufficiente, geniale, padrone di sé, superiore agli altri, impeccabile, e via dicendo, e poteva quindi contribuire ad un ridimensionamento delle pretese di ciascuno; anzi, essa poteva mostrare l'incredibile e penosa propensione all'intrigo da parte degli uomini e quindi rivelare la negatività della menzogna e della sua diffusione, ammonendo così a non servirsi di essa. Insomma, la commedia dell'arte realizzava quanto un latinista moderno come l'abate Jean de Santeul (1630-1697) suggeriva acutamente invitando a servirsi della comicità per smascherare il male e quindi orientarsi al bene: *castigat ridendo mores*. Due sono fondamentalmente i limiti di questa fortunata forma teatrale.

In primo luogo essa era di per sé una forma vuota, una tecnica, una strumentazione disponibile alle più opposte utilizzazioni: con essa infatti si poteva metter in ridicolo il male, ma ci si poteva maldestramente servire di essa per mettere in ridicolo anche il bene, come avviene nell'arte grafica con il fenomeno della caricatura. Occorre quindi che chi la usa sappia già dove sta il male da colpire e il bene da promuovere. Ed è qui che la commedia dell'arte ha pagato in certo senso il fio alla cultura dominante: essa non ha certo messo in ridicolo o in discussione la nuova visione del mondo che questa cultura proponeva, ma si è mantenuta sostanzialmente neutrale, senza prendere posizione circa il rapporto fede e vita la cui eliminazione o accettazione costituiva il vero crinale culturale tra modernità e esperienza cristiana. E' vero però che mostrando quanto sia ridicolo l'uomo reale nelle sue pretese di autorealizzazione di sé ha in qualche modo contribuito a mettere in guardia la società dall'utopia emergente.

In secondo luogo questo genere teatrale aveva una propensione fortissima, praticamente insuperabile, alla superficialità, quando non alla più bassa volgarità, togliendo così ogni profondità nello studio dei suoi personaggi e limitandosi a coglierne gli aspetti più macroscopici ed esteriori. Ben difficilmente quindi poteva servire per esporre dialoghi seri ed elevati come la visione cristiana del mondo richiede ineluttabilmente.

Tuttavia la notevole forza di questa forma teatrale nel mettere in luce i comportamenti maliziosi e ridicoli di ogni singolo uomo non va sottovalutata: essa rimane una risorsa psicologica non indifferente, quasi terapeutica, se messa in mano ad artisti intelligenti e consapevoli di quale sia la mèta positiva verso cui orientare il proprio pubblico. Carlo Goldoni (1707-1792) la utilizzò ed elevò poeticamente, ma nell'orbita di una morale perbenista e borghese che non esprimeva un autentico spirito cristiano.

5. Molière: il cristianesimo come avversario

Accanto dunque a questo grande fenomeno sociale che è stato la commedia dell'arte, il teatro poetico o erudito ha proseguito il suo cammino, contemporaneamente o dopo la fase elisabettiana, con due fenomeni drammaturgici in cui la fede cristiana è tornata letteralmente alla ribalta: il teatro spagnolo di Miguel de Cervantes (1547-1616), Lope de Vega (1562-1635), Tirso de Molina (1571 o 1584-1648) e Calderon de la Barca (1600-1681) e il teatro francese di Pierre Corneille (1606-1684), Jean-Baptiste Poquelin detto Molière (1622-1673) e Jean Racine (1639-1699). Questi autori saranno trattati più avanti specificamente, affrontando le produzioni drammaturgiche cristiane, fatto eccezione per Molière, in cui il cristianesimo compare come avversario della nuova visione naturalistica, laica e borghese di cui il drammaturgo è convinto assertore:

[...] è seguace di quella morale “naturale”, e in certo senso popolare e borghese, la quale è precisamente il contrario della morale cristiana, e in certo senso d’ogni morale eroica. [...] Il suo imperativo categorico è: non contrastare la natura, abbandonarsi ad essa. Perciò egli indulge alla carne contro i divieti [...].¹⁰⁶

Con Molière dunque si nota come il processo culturale umanistico-rinascimentale-razionalistico si sia portato progressivamente, in alcuni suoi esponenti, da un iniziale convivenza con la fede cristiana – sciolta però luteranamente dalla inaccettabile realtà della Chiesa - ad una aperta ostilità verso di essa. Questo *iter* è sfociato inevitabilmente nel teatro illuministico, in cui la modernità, come si è visto sopra, ha raggiunto un apparente e illusorio vertice: oltre ad esso infatti l’attendeva il dramma di quell’inquietudine e frammentazione che è stata descritta nel paragrafo precedente. Prima però di addentrarci nell’Illuminismo drammaturgico, occorre osservare qualche fenomeno che l’ha preceduto.

6. Il melodramma

Anzitutto la nascita del *melodramma* in Italia, ad opera in particolare di Claudio Monteverdi (1567-1643) agli inizi del XVII secolo. Dal punto di vista artistico si trattava di una grande novità, che portava nel teatro il canto e la musica, sublimi manifestazioni dello spirito umano: si aprivano possibilità nuove di esprimere adeguatamente il grande desiderio di infinito, di bellezza e di amore che caratterizzano l’animo dell’uomo, nella sua spesso inconsapevole esigenza del misterioso ‘tu’ divino per cui egli è fatto. Questo accadrà, come si vedrà, nella musica liturgica, dove è chiaro quale sia il soggetto decisivo verso cui tende il canto umano. Nel melodramma invece il contenuto poetico si è fermato quasi sempre sul piano del sentimento, come il clima culturale dominante suggeriva.

Molti grandi musicisti si cimentarono poi con il genere melodrammatico o operistico. Nel XVII secolo al di fuori dell’Italia spiccano i nomi di Schütz in Germania, Lully in Francia, e Purcell in Inghilterra. Nel XVIII secolo il nome più grande è quello di Mozart, accanto a nomi di italiani come Pergolesi e Scarlatti che lo hanno preceduto. Lungo il XIX secolo si trovano autori come Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi in Italia, con Beethoven e Wagner in terra tedesca. Impossibile dunque riassumere in breve la portata socioculturale di questo genere musicale nell’epoca moderna, salvo fare qualche considerazione sul suo rapporto con la modernità stessa.

Anche in questo settore artistico l’influenza della visione cosiddetta laicista del mondo sopra descritta si fece sentire nella scelta dei contenuti ricorrenti nei testi di queste composizioni musicali: miti o avvenimenti o opere o tragedie del mondo classico greco-romano, accanto a storie d’amore di vario genere con sviluppo drammatico o tragico. Tuttavia, salvo alcune eccezioni, tra cui quella di Wagner, non ci fu una predominanza del fattore ideologico, bensì di quello umano: emergono sentimenti come l’amore, il dolore, il desiderio, lo struggimento romantico, la compassione, la speranza, la commozione, talvolta la fede, che se da una parte hanno reso nota l’opera lirica come un luogo di eccessi sentimentali, dall’altra l’hanno preservata dal cinismo e dalla freddezza di sistemi di pensiero impersonali o anti-personali, oltre che anti-teologici. Non a caso l’opera lirica conobbe la sua stagione migliore durante il Romanticismo, prolungato anche all’interno del XX secolo.

7. Alfieri e lo spirito tragico

Tornando a ciò che precedette e accompagnò il periodo del teatro illuministico, va citato anche il tentativo italiano di far rivivere lo spirito della tragedia, che trovò in Vittorio Alfieri (1749-1803) il suo massimo esponente, già influenzato dal nascente Romanticismo.

8. Il teatro illuministico

L’Illuminismo cercò di lanciare un attacco decisivo non solo alla Chiesa Cattolica sopravvissuta al Protestantismo, ma anche alla fede nella Rivelazione biblica, vale a dire alla persona stessa di Gesù Cristo, al fine di sostituirlo con il più generico deismo. Ciò si manifestò anche nella produzione teatrale.

Benchè Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) avesse espresso un giudizio negativo sul teatro in quanto tale (la tragedia insegnerebbe delitti, la commedia vizi, e comunque il teatro sarebbe un inseguire il consenso del pubblico), l’altro grande intellettuale illuminista, Francois-Marie Arouet detto Voltaire (1694-1778), dominatore della cultura francese per mezzo secolo, utilizzò ampiamente il teatro nella sua battaglia culturale contro la tradizione e il cattolicesimo, ricorrendo al genere della tragedia e riscuotendo un enorme successo.

¹⁰⁶ SILVIO D’AMICO, *Storia del ...*, op. cit., p. 264.

Anche il noto enciclopedista Denis Diderot (1713-1784) intervenne nel dibattito sul teatro, sostenendo che esso deve essere una rappresentazione fedele della natura.

Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799), creò il personaggio di Figaro quale giovane servo difensore della causa della libertà contro i tradizionalismi e i dispotismi:

[...] assalitore dell'ordine costituito, vindice della gioia e della libertà, dileggiatore dell'autorità, della nobiltà, dei magistrati, assertore dell'uguaglianza sociale.¹⁰⁷

L'enorme successo del *Matrimonio di Figaro* nel 1784 fu chiaramente preparatorio degli avvenimenti rivoluzionari di cinque anni dopo.

Poco prima di lui in terra tedesca il pensiero illuministico aveva trovato in Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) un convinto sostenitore della necessità di trasformare il Cristianesimo da religione dogmatica superata in un volontarismo etico senza professioni di fede. Nel suo dramma *Nathan der Weise* (Nathan il saggio) del 1779 sostenne la fondamentale uguaglianza di contenuto tra Giudaismo, Cristianesimo e Islam. Il suo successo in Germania come scrittore drammaturgo fu enorme ed esercitò una grande influenza anche sugli autori romantici.

In generale il teatro fu usato dagli autori illuministi come strumento di diffusione delle loro idee nella popolazione: il loro non era più semplicemente il pubblico degli eruditi, ma quello delle cittadinanze che venivano portate a conoscenza della nuova visione del mondo. Dunque il processo della modernità sopra descritto ha raggiunto nell'Illuminismo non solo un vertice qualitativo, ma anche quantitativo: qualitativo perché ha portato a chiarezza i contenuti di emancipazione dal Cristianesimo che erano latenti da tre secoli, quantitativo perché la nuova cultura è uscita dalle *elites* per informare di sé l'intera società.

Per comprendere quanto questa nuova cultura, connessa con gli eventi sanguinosi della Rivoluzione Francese, avesse intaccato gli animi della popolazione e li avesse orientati, inconsciamente o consciamente, in senso anti-cristiano, è sufficiente riportare qui nuovamente una parte di un pensiero di Rosmini già citato nel primo tomo di questa ricerca:

Il pervertimento e la dissoluzione [...] si è insinuato assai dentro ed ha viaggiato, per così dire, nelle immense regioni degli animi, è salito alla mente, si è cangiato in una malizia appensata e fredda: quivi ha guerreggiata la verità, e [...] ciò che non si poteva distruggere, si è sconosciuto, negato, deriso, e non si è ristato dall'opera di mettere in ischerno e di negare le verità, fino che d'una all'altra non si è per venuto a conculcar l'ultima [...].¹⁰⁸

9. Il Romanticismo

Il Romanticismo, come si è detto, portò una fase di radicale, benchè parziale, sovvertimento del pensiero dominante razionalistico e illuministico. Nel 1776 il dramma *Sturm und Drang* (Tempesta e assalto) di Friedrich Maximilian Klingler (1752-1831), rifacentesi agli avvenimenti della Rivoluzione Americana dello stesso anno, mise in scena le passioni degli animi seguendo liberamente il flusso dell'ispirazione poetica e umana che l'autore avvertiva, senza imbrigliarlo nelle regole retoriche. Fu una ventata di libertà che incendiò gli ambienti culturali tedeschi e successivamente quelli europei e americani, dando inizio al movimento letterario romantico. Non si trattava infatti solo di una libertà formale, ma umana, perché permetteva ai desideri più vivi del cuore di esprimersi pienamente.

Partito dunque con un'opera teatrale, il Romanticismo, che nutrì una autentica devozione verso le opere di Shakespeare, continuò a produrre costantemente testi per il palcoscenico.

Il vero e proprio fondatore del nuovo dramma tedesco fu Friedrich Schiller (1759-1805). In lui gli ideali del Romanticismo trovarono una chiara determinazione: il sentimento della patria, l'aspirazione all'infinito, il desiderio di eroismo nobile, lo struggimento e il *pathos*, l'amore come donazione di sé, la considerazione del Medioevo. Giustamente è stato definito "un suscitatore di ideali che conquistò i cuori degli europei"¹⁰⁹. Tra i suoi drammi trova spazio anche la difesa della cattolica Maria Stuart nei confronti della protestante puritana Elisabetta I: una apologia di Roma alquanto significativa in uno scrittore luterano.

Heinrich von Kleist (1777-1811) proseguì la rappresentazione dell'eroismo e del patriottismo. Ma la scena letteraria tedesca ed europea era ormai dominata da un altro grande figlio della nazione germanica.

¹⁰⁷ SILVIO D'AMICO, Storia del ..., op. cit., p. 330.

¹⁰⁸ ANTONIO ROSMINI, *Nuovo saggio sull'origine delle idee*, Edizione Critica a cura di Gaetano Messina, Tomo I, Città Nuova Editrice, 2003, pp. 96-97

¹⁰⁹ FRANCESCO M. PETRONE, *L'apologeta di Roma Eterna che non scese mai a sud delle Alpi*, in "L'Osservatore Romano" del 14 dicembre 2009.

10. il "Faust" di Goethe e lo spirito della modernità

Wolfgang Goethe (1749-1832), autore di diversi testi teatrali oltre che poetici e romanzeschi, condivise per alcuni anni gli ideali e gli stili dello *Sturm und Drang*, ma poi se ne distaccò per riavvicinarsi alla cultura classica, pur rimanendo per molti aspetti romantico. I personaggi dei suoi drammi o dei suoi romanzi (il giovane Werther, Torquato Tasso, l'attore-regista Wilhelm Meister e soprattutto il celebre Faust) furono creazioni autobiografiche dichiarate. Fortemente influenzato dalla filosofia di Spinoza, ebbe una certa ammirazione per il cristianesimo luterano ma orientato in senso panteistico.

Pur essendo dunque un caso a sé nella storia della letteratura mondiale – anche per l'universalità dei suoi interessi che spaziavano dalla pittura alla scienza e dalla narrativa alla filosofia –, egli fu fundamentalmente un esponente della modernità, con orientamenti insieme illuministici, classici e romantici. Ciò è visibile in particolare nella sua opera drammaturgica principale, che è il *Faust*, sulla quale lavorò lungo tutto il corso della sua vita. In questo dramma sono riconoscibili due punti basilari per la visione moderna del mondo: in primo luogo la dissoluzione del Dio Incarnato cristiano in un concetto generale del divino di tipo panteistico-deistico, di cui le figure cristiane possono essere mantenute come utili rappresentazioni; in secondo luogo l'identificazione della morale con ciò che lo spirito umano ritiene giusto, per cui tutto è alla fin fine giustificato dal divino stesso se compiuto come azione con cui l'uomo persegue il compimento del suo desiderio di infinito. Viene così rimosso l'impegnativo riconoscimento di Dio come volto preciso, come presenza incarnata, come tu rivelato da seguire; allo stesso tempo viene cancellata l'idea di morale come obbedienza ad un altro, appunto il Dio Creatore e Incarnato.

Si potrebbe dire in effetti che il *Faust* di Goethe sta alla modernità come la *Divina Commedia* di Dante sta alla Cristianità medievale: quest'ultimo è cosciente del proprio peccato e del proprio bisogno di un Altro e quindi, riconoscendo in Cristo il perdono e il 'Tu' che lo compie, si lascia guidare a Lui dai santi, cioè fundamentalmente dalla Chiesa; Faust invece è alla ricerca della propria felicità basandosi continuamente su se stesso e sul suo sentimento della totalità, come se dovesse conquistare in quest'ultima ciò che a lui manca, ma non essere lei stessa, come Persona divina irriducibile, ciò che gli manca e ciò che sola può donarglielo.

Va detto però che Goethe unì a questi pensieri una gran quantità di riflessioni e di sentenze che riprendono e valorizzano molti insegnamenti vicini allo spirito cristiano. Si tratta in sostanza di un autore complesso, non riducibile in pochi schemi, ma sicuramente sostenitore, nel suo nucleo costante, dell'idea centrale della modernità.

E' utile leggere qualche passo del *Faust* relativo a questi concetti. Anzitutto troviamo l'affermazione tipicamente romantica del desiderio incolmabile che l'uomo porta dentro di sé e che testimonia la natura immateriale dell'animo umano; si tratta del prologo, in cui Dio e il diavolo Mefistofele dialogano circa la vita di Faust:

IL SIGNORE

Il mio servo!

MEFISTOFELE

Vi serve in modo strano, a dir la verità.
Lo stolto non si ciba dei cibi della terra,
la mente in fermento lo porta lontano,
mezzo cosciente della sua pazzia;
dal cielo pretende le stelle più belle,
dalla terra ogni suprema voluttà,
e nulla, né vicino né lontano,
appaga il suo animo sconvolto.¹¹⁰

Altrove è lo stesso Faust che confessa l'insaziabilità del suo desiderio:

Devo trovarlo qui quel che mi manca?
Devo leggere forse in mille libri
che gli uomini dovunque si tormentano
e qua e là ne vive uno felice?¹¹¹

Ci servirebbe ciò che non sappiamo,
e di ciò che sappiamo non sappiamo servirci.¹¹²

Anche la bellezza di una donna perfetta rimane una risposta parziale:

¹¹⁰ <http://www.rodani.ch/busoni/bibliotechina/goethe/faust.html>

¹¹¹ xxx

¹¹² xxx

È possibile, la donna è così bella?
 Debbo vedere nel suo corpo disteso
 la quintessenza di ogni paradiso?
 Una creatura simile si trova sulla terra?¹¹³

In mezzo a questo discorso sul desiderio, Goethe fa un inciso di grande portata educativa:

Quel che hai ereditato dai tuoi padri
 guadagnatelo, per possederlo¹¹⁴

Egli si rende conto che l'educazione richiede che ci si confronti seriamente con il patrimonio di esperienze e di valori che si trasmette o che si riceve; ma con ciò egli scopre un problema rilevante della modernità, la quale tende a non considerare adeguatamente tale patrimonio. E' quello che il poeta constata personalmente ripensando alla sua esperienza della fede, vissuta con gioia nella fanciullezza e poi rimasta in sospeso come un ricordo lontano e nostalgico:

Eppure con le note consuete in gioventù
 la fede mi richiama ora alla vita.
 Nella quiete solenne del sabato scendeva
 su di me il bacio, allora, dell'amore celeste,
 le campane presaghe suonavano a distesa,
 pregare era un'ardente voluttà;
 mi spingeva a vagare per i boschi ed i prati
 un dolce struggimento che io non mi spiegavo,
 e fra mille lacrime cocenti
 sentivo in me nascere un mondo.
 Giochi giovani e lieti annunciava quel canto,
 la libertà felice di feste a primavera [...].¹¹⁵

Da buon protestante egli pensa che il recupero di questa esperienza di bellezza sia possibile attraverso la lettura della Scrittura:

Ma a questo difetto c'è un rimedio:
 impariamo a dar peso al trascendente,
 sentiamo il desiderio della rivelazione,
 che mai come nel Nuovo Testamento
 rifulge di bellezza e dignità.¹¹⁶

La sua adesione al panteismo spinoziano e al deismo illuministico lo porta ad avere un'immagine di Dio ben diversa da quella del cristianesimo; tuttavia egli crede di poter trovare nella Scrittura dei simboli e delle immagini che rimandano alla visione panteistica. Così, leggendo il Prologo del Vangelo di Giovanni e cercando la parola giusta con cui tradurre il termine greco *Logos*, giunge a questa interpretazione:

Lo spirito mi aiuta! Di colpo vedo chiaro
 e scrivo con fiducia: In principio era l'atto!¹¹⁷

La parola tedesca usata da Goethe, cioè *die Tat*, significa 'atto' nel senso di 'azione'; ben diverso è quanto indicato dalla metafisica tomistica, insieme con quella aristotelica, che parla di Dio come di *actus purus*¹¹⁸ (in questo caso la parola tedesca più adatta a tradurre *actus* sarebbe *Wirklichkeit*, cioè atto nel senso di 'realtà'): con ciò Aristotele e Tommaso non intendono il semplice essere in azione da parte di Dio, ma anzitutto il suo essere perfettamente compiuto e quindi totalmente distinto da ciò che è in divenire. Non si potrebbe spiegare infatti l'esistenza dell'essere se non ammettendo che l'essere ultimo sia in se stesso atto puro, cioè Assoluto e Perfetto in se stesso ed eternamente, perché se fosse in potenza sarebbe in passaggio dal non essere all'essere, il che è assurdo (in quanto dal non essere, che non esiste, non può venire l'essere).

Goethe invece vede tutte le cose in divenire come parti del Tutto e quindi vede questo Tutto stesso come una realtà in divenire, secondo la visione tipica della filosofia moderna, la quale tende sempre a non attribuire all'essere totale o assoluto, che pure riconosce, i caratteri effettivi dell'assolutezza. Il poeta così da una parte

¹¹³ xxx

¹¹⁴ xxx

¹¹⁵ xxx

¹¹⁶ xxx

¹¹⁷ xxx

¹¹⁸ TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologiae*, I,3,2: "Ostensum est autem quod Deus est purus actus, non habens aliquid de potentialitate".

coglie la grande verità del legame di ogni singola cosa con l'essere totale, dall'altra non s'avvede della distinzione essenziale tra l'essere assoluto e quello in divenire:

Come tutte le cose s'intrecciano nel tutto,
e l'una nell'altra agisce e vive!
Come vanno su e giù forze celesti,
porgendosi a vicenda i secchi d'oro!
Con ali benedette e profumate
dal cielo attraversano la terra,
e il Tutto ne risuona in armonia!¹¹⁹

Questa ambiguità metafisica essenziale porta Goethe a schierarsi con il deismo illuministico, come appare da questo dialogo di Faust con Margherita, la fanciulla sedotta con l'aiuto del diavolo Mefistofele:

MARGHERITA

Ah, se potessi qualcosa su di te!
Non onori neppure i santi sacramenti.

FAUST

Li onoro.

MARGHERITA

Ma non ne vuoi sapere.
A messa, a confessarti è tanto che non vai.
Credi in Dio?

FAUST

Amore, chi può dire:
Io credo in Dio?
[...] Chi lo può nominare?
Chi professare:
io credo in lui?
Chi, se ha sentire,
oserà dire:
in lui non credo?
Colui che tutto contiene,
colui che tutto sostiene
non contiene e non sostiene
te, me, se stesso?
Non s'inarca il cielo lassù?
Quaggiù non sta salda la terra?
E le stelle non sorgono in eterno,
guardandoci benigne?
I miei occhi non guardano nei tuoi,
e tutto non si affolla alla tua mente
e al tuo cuore, e accanto a te,
visibile, invisibilmente,
non vibra tutto in un mistero eterno?
Riempitene il cuore quanto è grande,
quando in quel sentimento sarai tutta felice,
dàgli il nome che vuoi,
beatitudine, cuore, amore, Dio!
Per esso io non ho nome.
Il sentimento è tutto;
il nome è suono e fumo
che offusca il cielo ardente.

Questo deismo, inteso come negazione o superamento delle verità rivelate dal cristianesimo, si manifesta ancor più nella conclusione del dramma. Anzitutto nel fatto che Faust viene salvato dall'inferno perché ha sempre cercato, come se questo suo agire per raggiungere la felicità giustificasse qualsiasi azione: è l'idea moderna

che non esiste una morale oggettiva, come quella rivelata, ma solo quella che viene creata dall'uomo che agisce:

GLI ANGELI

*(librandosi in alto nell'atmosfera
recano la parte immortale di Faust)*

Salvato dal male è questo nobile
anello del mondo spirituale,
chi sempre faticò a cercare
noi possiamo redimerlo.
E se dall'alto anche l'Amore
per lui è intervenuto,
la schiera beata gli va incontro
con caldo benvenuto.

Questo relativismo etico si risolve infine nel relativismo ontologico in cui si fonda: il deismo annuncia la divinità come l'indefinita realtà in cui tutto si risolve. La Mater Gloriosa non è che un simbolo dell'eterno femminile (*Das Ewig-Weibliche*), cioè dell'amore indefinito o impersonale in cui tutto l'essere si riunisce:

Suprema sovrana del mondo!
Lascia che nell'azzurra
tenda tesa del cielo
contempi il tuo mistero.
Accogli ciò che grave e soave
commuove all'uomo il cuore
e a te lo reca incontro
con una santa voluttà d'amore. [...]

MATER GLORIOSA

Vieni, innalzati a sfere più alte!
Quando ti avrà sentito, seguirà.

DOCTOR MARIANUS *(il volto proteso in adorazione)*

Guardate allo sguardo che salva,
tutti voi per rimorso soavi,
per mutarvi con animo grato
verso un destino beato.

Ogni intento più nobile
si consacrì a servirti;
vergine, madre, regina,
dea, rimani benigna!

CHORUS MYSTICUS

Tutto il peribile
è solo un simbolo;
l'inattingibile,
qui si fa evento;
l'indescrivibile,
qui ha compimento;
l'Eterno Femminile
ci fa salire.

Goethe non poteva essere più moderno nel tentativo di dileguare completamente le verità oggettive della rivelazione cristiana e sostituirla con un'idea conquistata dall'uomo.

11. L'inquietudine ottocentesca

Dopo di lui si apre la crisi o inquietudine che percorre, come si è visto, tutta la cultura ottocentesca. Nel teatro trovarono la loro eco alcune delle correnti di pensiero sopra citate.

In Francia durante la rivoluzione e il periodo napoleonico il teatro fu usato per scopi propagandistici o politici. In Inghilterra invece si fece strada più velocemente il Romanticismo, colorato ideologicamente però di spirito prometeico e di attacco alla figura stessa di Dio e della sua legge morale, come soprattutto nel caso di George

Gordon Byron (1788-1824) o di Percy Bisshe Shelley (1792-1822). In Germania uno spirito simile emergeva in Heinrich Heine (1797-1856) e in Friedrich Hebbel (1813-1863), dal quale il cristianesimo era indicato come l'ostacolo per la pienezza di vita che l'uomo naturalmente desidera e ricerca. In Austria si imponeva Franz Grillparzer (1791-1872), ricercatore di una morale non più clericale ma semplicemente umana.

In Italia cresceva lo spirito patriottico, che ha trovato espressione teatrale con Silvio Pellico (1789-1854). Nel frattempo però si imponeva il genio di Alessandro Manzoni, sia sul piano letterario sia, come vedremo, su quello della cultura cristiana.

Anche in Francia il teatro romantico emerse con un forte orientamento ideologico in Victor Hugo (1802-1870). Caratterizzato insieme da grande forza retorica e da una evidente povertà e semplicità di contenuti, questo autore, che godette di grande fama, contribuì a diffondere una delle idee vincenti della cultura moderna emergente, come spiega bene il D'Amico:

La storia, la vita, il mondo, sono interpretati e spiegati da Hugo come la lotta fra due principi [...]: l'Oscurantismo e la Luce; il Male, e il Bene. L'Oscurantismo sarebbero il re, il Prete, la Società tiranna, la Tradizione grezza e retriva; la Luce sarebbero la Libertà, la Scienza, il Progresso, il Maestro di scuola, il Popolo [...].¹²⁰

Più fedele al Romanticismo come nostalgia e struggimento per la misteriosa e inafferrabile felicità è stato Alfred de Vigny (1797-1863), mentre Alfred de Musset (1810-1857) lo seguiva descrivendo più ottimisticamente la bellezza del sogno romantico giovanile.

Il Romanticismo, che per sua natura ha trovato nella musica lo strumento artistico più corrispondente al suo carisma, in campo letterario e concettuale non poteva non manifestare la sua contraddizione interna, vale a dire l'incapacità di rispondere al desiderio che suscitava; non poteva quindi evitare la reazione di chi, ritenendo impossibile vivere di sogni, rivendicava la necessità di tornare alla realtà delle cose.

12. Il naturalismo francese e il verismo italiano

Tale ritorno alla realtà era però inteso in un senso radicalmente riduttivo: veniva infatti negato il desiderio dell'infinito, che i romantici avevano giustamente riconosciuto come elemento essenziale della persona umana, e, sulla spinta del positivismo e del materialismo, si tendeva a considerare l'uomo come un insieme deterministico di fattori storici, biologici, economici, sociologici, materiali. In Francia prese il nome di *naturalismo*, in Italia di *verismo*. Da una parte ebbe il merito di mettere in primo piano le sofferenze delle classi sociali più povere, costringendo in questo caso a fare i conti con un fattore reale spesso dimenticato; dall'altra ebbe il grave demerito di non guardare all'integrità del fenomeno umano, costituito da fattori materiali e spirituali, da necessità e da libertà, da elementi fisici e metafisici.

Il naturalismo si espresse principalmente nel o sul teatro in Henry Becque (1837-1899) e Emile Zola (1840-1902), mentre con Francois de Curel (1854-1928) esso cercò di raggiungere un livello più profondo, detto *psicologismo*, in cui si potesse osservare le idee, i sentimenti e le soggettività umane. Il verismo invece fu lo sviluppo del naturalismo in Italia, soprattutto con Giovanni Verga (1840-1922), il quale per altro, mosso dal proposito di osservare la cruda realtà senza fare alcun commento, finì col rappresentare personaggi tragici profondi e con inevitabili rimandi metafisici. Con Giuseppe Giacosa (1847-1906) il verismo si interessò invece della vita borghese e delle sue dolorose miserie umane. Ma è stato soprattutto il teatro inglese di Osacr Wilde (1856-1900) ha smascherare impietosamente e scandalosamente sul palcoscenico le bassezze e le malvagità dei membri della borghesia illuminata e moderna.

Verso la fine del secolo il dramma tedesco ebbe in Gerhardt Hauptmann (1862-1946) la sua espressione naturalista e psicologista, il quale però nella sua fase novecentesca si spostò su tendenze più romantiche.

13. Ottocento e teatro lirico

Nel complesso dunque si può riconoscere nella cultura europea di questi decenni ottocenteschi un groviglio di tendenze e di posizioni, in cui se da una parte prevale la visione dell'uomo propria della modernità a-cristiana, dall'altra si manifestano insoddisfazioni, insofferenze, esigenze enigmatiche che creano quel clima di inquietudine profonda che si è constatato.

Proseguendo nel tentativo di cogliere i tratti fondamentali della cultura drammaturgica di questo periodo, va osservato che, accanto al teatro romantico prima e naturalista o verista poi, l'Ottocento vide il trionfo della

¹²⁰ SILVIO D'AMICO, *Storia del ...*, op. cit., vol. II, p. 57.

rappresentazione teatrale lirica, che, come si è già detto sopra, mantenne vivo e vibrante lo spirito romantico durante tutto il secolo, anche se spesso limitato alle vicende sentimentali dei personaggi in scena.

14. Il teatro letterario russo

In ogni caso molte delle tendenze culturali e delle inquietudini ottocentesche hanno trovato una singolare espressione e forza nel fiorire del *teatro letterario in Russia*. Con Aleksandr Sergeevic Pushkin (1799-1837) questa grande nazione ebbe finalmente il geniale poeta, di indole romantica e realista insieme, che poteva esprimere l'anima del suo popolo proprio nel momento in cui essa si trovava a vivere il confronto tra la sua tradizione e la modernità occidentale. Vi troviamo quindi i sentimenti morali e spirituali popolari mescolati al pessimismo da una parte e all'idealità religiosa dall'altra. La lettura di Shakespeare lo portò ad apprendere l'arte di esprimere l'animo vivo e profondo dei personaggi del dramma. Così poté scrivere il suo celebre *Boris Godunov*, storia di usurpazioni del titolo di Zar in Russia all'inizio del XVII secolo, con un forte intento morale e spirituale (il nome di Dio è pronunciato più di 50 volte nel dramma) dentro la tragicità delle vicende storiche. Dopo di lui Nikolaj Vasil'evic Gogol' (1809-1852) passò gradualmente dall'adesione alle idee liberali ad un più profondo spirito religioso.

Con Aleksandr Nikolaevic Ostrovskij (1823-1886) la modernità fece sentire maggiormente il suo influsso ideologico nel dramma tragico *L'uragano*, dove la morale religiosa appare come un morso che impedisce alla vita di essere libera e gioiosa.

La comparsa del più grande romanziere russo, Fedor Dostoevskij, portò indirettamente anche notevoli novità culturali nel teatro mondiale, come vedremo più avanti trattando del contributo che egli ha dato alla drammaturgia del senso religioso e del cristianesimo. Allo stesso modo vedremo il notevole apporto dato dalla scuola teatrale polacca ottocentesca.

Qui è necessario concludere lo sguardo sulla drammaturgia russa del XIX secolo con la figura emblematica di Lev Nikolaevic Tolstoj (1828-1910). In lui infatti le tendenze e le inquietudini della modernità si sono incrociate con la tradizionale spiritualità cristiana del popolo russo. Analogamente, per certi aspetti, a quanto avvenuto per Goethe, troviamo anche in Tolstoj la riformulazione deistica e panteistica della divinità – considerata come la totalità infinita dell'essere che si esprime e si realizza in ogni ente finito, specialmente se vivente – e lo svuotamento del cristianesimo da ogni contenuto dogmatico e istituzionale; abbiamo poi in Tolstoj l'adesione ad alcuni insegnamenti morali del Vangelo – quelli che riguardano l'altruismo, la pace, la fratellanza, la pietà, etc - unitamente al rifiuto o alla obliterazione di certi altri - come l'indissolubilità del matrimonio, oltre che la richiesta di Gesù di credere alla sua divinità -, anche qui analogamente a Goethe che traeva dal Vangelo delle conclusioni etiche personali. L'influsso della modernità è dunque evidente nel romanziere russo, che però a differenza del poeta tedesco è stato ammirato per la sua condotta di vita ispirata ai valori della sua originale spiritualità ed eticità.

Conclusioni

Non si può non constatare la grande forza psicologica e culturale che la visione del mondo della modernità ha esercitato anche attraverso il teatro sulla società europea nei secoli sopra considerati. Essa è stata messa in discussione e non poco contrastata dalle voci dissidenti che sono sorte al suo interno, nonché dai movimenti culturali che hanno riproposto le grandi esigenze della ragione e del cuore dell'uomo (si pensi al caso di Ibsen, più avanti considerato).

Occorre dunque esaminare ora come la Chiesa, attraverso qualcuno dei suoi figli, abbia affrontato questa realtà.

Capitolo 5

LA TEATRALITA' LITURGICA NELL'EPOCA MODERNA

Uno sguardo sintetico

Come si è già visto per le epoche storiche precedenti, la drammaturgia cristiana si è posta anche nell'epoca moderna secondo le due modalità fondamentali in cui essa si articola, vale a dire quella liturgica e quella extralitur- gica. In questo capitolo consideriamo la prima.

E' utile però premettere uno sguardo d'insieme sul rapporto della drammaturgia cristiana in generale con la modernità. Gli sviluppi della teatralità liturgica moderna, nonché della drammaturgia extralitur- gica cristiana, si comprendono a partire dai passaggi storici sopra delineati. Infatti, in un clima culturale che era radicalmente diverso da quello del Medioevo, non era possibile che gli stili letterari, le forme architettoniche, le espressioni musicali e in generale la psicologia dei credenti non fossero profondamente influenzate dalle nuove correnti di pensiero: non nel senso che esse conquistassero gli animi dei cristiani, ma che li costringessero a reagire alla loro presenza ed azione.

La grande produzione musicale liturgica

Ciò appare in primo luogo nella *produzione musicale liturgica*: da una parte essa conoscerà uno sviluppo prodigioso, dovuto al procedere delle conoscenze nel campo della musica strumentale e canora; dall'altra essa sarà influenzata dalla cultura o sensibilità umanistica o rinascimentale o barocca o classicista o romantica. Non si assiste ad un rifiuto aprioristico delle nuove forme musicali, ma, al contrario, ad un loro inserimento nello spirito della liturgia, con le dovute purificazioni. Si può anzi dire che alcune di queste forme siano nate proprio dalla liturgia o dalle esigenze che essa poneva, come nel caso della polifonia, o di gran parte dell'organistica, o di certe forme della musica strumentale descrittiva. D'altro canto l'influenza delle nuove correnti culturali ha portato nel contesto della liturgia anche sentimenti e preoccupazioni che riflettevano lo stato d'animo generale del loro tempo: sarà interessante in questi casi vedere come l'evento liturgico ha potuto accogliere in sé questi sentimenti – con tutti i loro smarrimenti, domande, difficoltà, angosce – per dare però ad essi un orientamento diverso, nuovo, risolutivo e redentore. E' il caso per esempio della musica romantica: nata come espressione dello struggimento dell'uomo e del suo anelito sofferto verso l'infinito, è diventata nella liturgia una manifestazione potente della risposta di amore di Dio all'uomo e una comunicazione dello struggimento divino per l'uomo medesimo.

Sarà dunque necessario considerare, sebbene brevemente, uno per uno i principali autori della musica sacra dell'epoca moderna per scoprire quanto sia stata importante questa arte per lo sviluppo della teatralità liturgica.

L'architettura religiosa rinascimentale e barocca

Lo stesso va detto per gli *stili architettonici*. Qui però è apparsa più evidente la grande scissura tra Medioevo e epoche successive: infatti, dopo la straordinaria epopea del romanico e del gotico, che ha riempito l'Europa di magnifiche cattedrali, si nota a colpo d'occhio nelle nuove costruzioni sacre la mancanza di quella energia spirituale e sociale, di quella capacità unificatrice ed insieme elevatrice degli uomini, di quella unità tra fede e vita che caratterizzava le realizzazioni medievali. Tuttavia i nuovi stili architettonici contribuiranno in qualche misura a riproporre i contenuti irriducibili e indistruttibili della teatralità liturgica cattolica e in qualche caso potranno anche superare, almeno per qualche aspetto, il romanico e il gotico. Dopo la fase rinascimentale, che ha dato notevoli prove di sé a partire dalla cupola del Brunelleschi nella cattedrale di Firenze fino alla cupola michelangiolesca della Basilica Vaticana, sarà la grande diffusione del barocco a mostrare come tale teatralità reagiva alla visione protestantica con la riaffermazione della bellezza e della gioiosità del credo cattolico. La fase classicista e quella neogotica contribuiranno anch'esse ad assicurare luoghi di culto con una spazialità in grado di riflettere almeno in parte i contenuti dell'azione sacramentale, anche se lungo tutta la modernità non si presenterà mai uno stile in grado di esprimere nuovamente la grande sintesi teologica e antropologica medievale.

La nota dominante della produzione architettonica e anche di quella artistica in genere della cristianità moderna sarà fondamentalmente la necessità di una difesa della verità di fronte all'attacco poderoso che si andava articolando in tutti i settori culturali della società. Non più dunque la corale unità di popolo di fronte a Cristo, come nelle cattedrali o nei dipinti medievali, ma la necessità di richiamare a questo popolo disperso le verità basilari della fede smarrita e dell'unità perduta, come nell'esempio appena fatto dell'arte barocca. Potremmo dire che è la 'lotta' l'idea di fondo dell'arte cristiana di questi secoli, anche se non sempre appare in primo piano: lotta intesa non come scontro o violenza, ma piuttosto come una certa tensione o dualismo o divisione tra il divino rivelato e l'idea umana di grandezza che sempre più passa in primo piano nella cultura profana. Tale lotta acquista perciò anche il carattere di una resistenza di fronte ad un allontanamento, ad una dimenticanza, ad una attrazione verso il basso, ad una caduta dell'umano che apparentemente sembra una sua esaltazione.

L'arte pittorica religiosa: la drammaticità di Caravaggio

Una maggiore evidenza di questo fondo per così dire conflittuale si riscontra nell'*arte pittorica religiosa*, che, come si vedrà analizzando qualche artista o corrente essenziale, dal luminoso, colorato e chiaro stile medievale passa ad una pittura che sottolinea sentimenti, tensioni, chiaroscuri, estetismi, corporeità, sensualità. Particolarmente emblematico è l'ultimo grande gigante della pittura cristiana, Caravaggio, nei cui quadri la lotta drammatica interiore tra lontananza e vicinanza a Cristo è costantemente espressa, quasi avesse avvertito il riflesso nella sua vicenda personale di qualcosa che stava avvenendo nella cultura emergente del nuovo secolo. In effetti dal Seicento in poi si assisterà alla progressiva marginalizzazione o sparizione di Cristo dallo sguardo degli artisti. Fa eccezione a questa tendenza il fenomeno popolare dei Sacri Monti, in cui l'amore all'avvenimento di Cristo si è fatto plasticamente evidente.

Uno squilibrio paradossale

Nel complesso quindi la teatralità liturgica della modernità presenta elementi di grande sviluppo, soprattutto nella musica e, almeno nel XVI secolo, anche nella pittura e, per certi aspetti e per più tempo, anche nell'architettura; accanto a questi però si riscontra in essa una tensione, un combattimento, una specie di *squilibrio* del suo assetto globale. A venire meno è, come si diceva, la grande sintesi medievale, in cui tutti gli elementi erano presenti e giustamente proporzionati; nella modernità invece alcuni di questi elementi sono stati quasi persi di vista, mentre altri sono stati enfatizzati per l'influsso della cultura dominante o per la necessità di contrastarla. L'alterazione principale si è verificata nella coscienza dell'incarnazione del Divino, come è già stato osservato sopra: la Chiesa non è stata più riconosciuta con chiarezza dall'uomo moderno come il Corpo di Cristo e quindi anche la liturgia, nonostante la sua forma comunitaria, è diventata il tentativo di instaurare un rapporto individuale col Divino. Anzi, la presenza di quest'ultimo nell'evento sacramentale rimane come confinata o isolata rispetto alla realtà dell'esistenza umana.

In felice contrasto con questa tendenza si assiste ad uno sviluppo prodigioso dell'adorazione eucaristica, che avrà importanti risvolti sulla storia del teatro.

In generale si deve dire che l'alterazione della coscienza comune su alcune dimensioni essenziali della fede non ha impedito al gesto liturgico di essere ciò che ontologicamente è, vale a dire la presenza del Divino che incorpora a sé l'umano e lo redime, facendolo diventare vero popolo di Dio. La Chiesa dunque non ha cessato di esser se stessa, e, come si visto, ha continuamente rinnovato l'esperienza della sua comunionalità attraverso santi, parrocchie, confraternite, ordini religiosi, feste, devozioni popolari, pellegrinaggi, opere di carità, impegno missionario, catechesi, e via dicendo; non c'è dubbio però che lo stato della coscienza della cristianità moderna è stato costantemente incrinato e scavato da una mentalità dominante che sosteneva principi opposti a quelli che reggevano la comunione stessa tra il popolo e il Divino rivelato.

La drammaturgia cristiana moderna: il problema del rapporto fede e vita

Per quanto riguarda *la teatralità extra liturgica, o drammaturgia cristiana*, nell'epoca moderna si assiste ad una produzione specifica di opere letterarie da parte di alcuni autori cristiani, oltre a testi che possono essere messi in relazione con il senso religioso dell'uomo. Non si può parlare di una schiera particolarmente numerosa, ma non mancano nomi o correnti di grande rilievo, alcuni dei quali saranno presentati nel capitolo seguente.

Anche in questo caso emerge la tensione o 'lotta' di cui si parlava sopra: non si trattava infatti solo di contrastare una produzione drammaturgica anticristiana, che soprattutto nell'Illuminismo e in alcune correnti dell'Ottocento diventerà indubbiamente massiccia, ma anche di fare i conti in casa cristiana con *una mentalità dualistica*, secondo la quale da una parte sta la vita reale che viene affrontata con criteri borghesi e mondani, dall'altra la sfera religiosa che riguarda momenti ben confinati di spiritualità e di trascendenza. La produzione drammaturgica moderna non ostile al cristianesimo appare in effetti determinata da questo dualismo: accanto ad una produzione profana che non conosce riferimenti alla rivelazione cristiana (si pensi alle opere di Goldoni) si trovano testi cristiani che non investono la realtà esistenziale profana e non la cambiano, ma si limitano a fare un discorso religioso a se stante.

Tuttavia non mancano in questi secoli moderni testi cristiani che tentano di esprimere una rinnovata unità tra fede e vita: sarà soprattutto il caso del dramma romanzesco manzoniano de *I promessi sposi* o del teatro polacco di Adam Mickiewicz, mentre a provocare frontalmente la mentalità laicista moderna saranno i romanzi drammatici di Fedor Dostoevskij e i testi teatrali di Henrik Ibsen. Prima di questi si può considerare Shakespeare come il genio che ha colto la condizione di schizofrenia della nascente modernità, divisa tra il versante mondano e quello profondo dell'esistenza.

La luce ininterrotta dei santi

Non va poi dimenticato che la drammaturgia cristiana sia liturgica che extra liturgica ha potuto contare nell'epoca moderna, e ovviamente anche in quella medievale e antica, sul *fenomeno delle vite dei santi*. La narrazione infatti degli eventi della loro esistenza e dei loro insegnamenti ha costituito un fatto culturale decisamente rilevante, soprattutto negli ambienti popolari. Sul piano drammaturgico queste narrazioni, che sconfinavano talvolta nel terreno leggendario, hanno trovato espressione in processioni, feste, statue, dipinti, discorsi, opuscoli. La coscienza religiosa dei popoli europei ed extraeuropei deve moltissimo a queste figure viventi, veri protagonisti della formazione paziente di generazioni di individui, di famiglie e di comunità.

L'Oratorio e la Messa con la nuova musica

La nascita dell'Oratorio

Per Oratorio in musica si intende un testo religioso che narra un particolare evento biblico o della vita di qualche santo e che viene cantato da dei solisti e da un coro con accompagnamento strumentale orchestrale, normalmente senza apparato scenico e costumi. Ha avuto la sua origine a Roma verso il 1600 tra le comunità fondate nel 1575 da San Filippo Neri che si chiamavano *Oratori*, cioè luoghi giovanili di preghiera, di lettura della Bibbia e di educazione al canto, al divertimento e alla carità.

Si trattava per certi aspetti di una nuova versione delle Sacre Rappresentazioni o delle Laude o dei Misteri medievali, in una forma più adatta agli sviluppi recenti della musica, quali soprattutto la formazione delle prime orchestre. Gli Oratori hanno avuto un considerevole sviluppo nel tempo, grazie all'opera di grandi compositori quali soprattutto Giacomo Carissimi, Marc-Antoine Charpentier, Alessandro Scarlatti (autore di circa 40 Oratori), G. Friedrich Handel, J. Sebastian Bach e G. Philipp Telemann.

I soggetti più importanti di questi Oratori sono stati la nascita, la passione, la morte, la resurrezione e l'ascensione di Cristo, i personaggi più importanti dell'Antico e del Nuovo Testamento, le vite di alcuni santi. L'aspetto narrativo è dunque di grande importanza negli Oratori, che per la gran parte si presentano non come esposizioni di idee, ma descrizioni di fatti, in cui sono implicati degli insegnamenti di carattere universale. Con ciò essi valorizzano una legge pedagogica significativa, secondo la quale l'insegnamento universale è molto più chiaro e memorizzabile quando è insito in un fatto particolare, cioè nel racconto di una storia, che non quando viene esposto astrattamente. Questa è dunque la genialità degli Oratori e la loro forza educativa.

La teatralità di questo nuovo genere di musica sacra è dunque assai limitata sul piano scenico, ma è in buona parte restituita dal dialogo drammatico e narrativo che si instaura tra i personaggi impersonati dai solisti o dal coro. Ma certamente l'aspetto più rilevante di questa nuova forma musicale-teatrale è la funzione educativa che essa ha esercitato per secoli dentro la cristianità. Essa infatti ha permesso di conoscere e meditare gli eventi biblici fondamentali anche al di fuori delle celebrazioni sacramentali e nello stesso tempo ha fatto sì che i tempi forti dell'anno liturgico fossero accompagnati da momenti culturali rilevanti.

La fecondità di questo genere artistico è ovviamente inesauribile e aperta ancora oggi a molte nuove realizzazioni.

L'espressione estetica di una potenza oggettiva

La celebrazione eucaristica ha raggiunto il vertice della sua autentica teatralità quando, oltre ad essere stata inserita durante il Medioevo nella magnificenza delle cattedrali e del loro ricco simbolismo, è stata adornata non solo dai canti dei fedeli o del coro, ma anche, a partire in particolare dal XVI secolo, dalla grande musica strumentale e vocale. Le Messe scritte da compositori quali Tomas Luis de Victoria, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Claudio Monteverdi, Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Anton Bruckner, Antonín Dvořák, Charles Gounod, Giuseppe Verdi, Sergej Rachmaninov e tanti altri hanno portato la solennità della celebrazione eucaristica alla più grande espressione estetica. Il dramma dell'amore di Dio per l'uomo, rappresentato e realmente ripresentato o riattuito nel sacramento eucaristico, viene contemplato in modo vibrante con l'aiuto di suoni e armonie che tentano di esprimerne l'intrinseca potenza e bellezza. Si trattava infatti di *dare la maggiore espressione possibile, attraverso le nostre modalità artistiche finite, a questa potenza e bellezza infinita che risiede oggettivamente e permanentemente nel sacramento eucaristico*. In effetti il contenuto ontologico immutabile e irriducibile dell'eucarestia può essere maggiormente percepito e riconosciuto dall'uomo se la coscienza di quest'ultimo viene aiutata da una espressione musicale e, per così dire, scenica adeguata.

Questa osservazione risulta particolarmente importante, in quanto spesso si è portati a pensare che la solennità e la grandezza della celebrazione e delle sue musiche sia un tentativo di amplificare il contenuto del gesto reale, quasi per impressionare i fedeli sul piano estetico in modo che attribuiscano alla celebrazione liturgica un'importanza superiore a quella che essa avrebbe realmente in se stessa e per la società. Le cose invece stanno esattamente all'opposto: è proprio la grandezza intrinseca e oggettiva del fatto sacramentale, riconoscibile da chiunque ne consideri attentamente il contenuto, che attende di essere per quanto è possibile espressa dalle capacità artistiche dei fedeli. Dunque questa espressione sarà sempre incommensurabilmente inferiore alla grandezza di ciò che esprime e non sarà che un timido tentativo di balbettare qualcosa di ciò che esiste nella realtà del sacramento.

Si pensi a questo riguardo al fatto che la musica può usufruire di un *range* di frequenze comprese tra 20 e 20.000 Hertz, vale a dire quelle udibili dall'orecchio umano: si tratta di una drastica limitazione, considerando che un *range* tra 1 e un milione di Hertz offrirebbe sicuramente possibilità inimmaginabili di nuove sonorità e polifonie, e si tratterebbe ancora di ben misera cosa di fronte all'estensione infinita dell'essere. Dunque la nostra espressione musicale è assai limitata rispetto all'oggettiva grandezza che tenta di descrivere e non può essere che un umilissimo tentativo di elevarsi verso un orizzonte infinitamente superiore a noi. Tuttavia non è inutile o trascurabile, perché è ciò che abbiamo a disposizione per manifestare il nostro desiderio e la nostra lode verso il mistero immenso di Dio e della sua incarnazione. Chi ha partecipato alla santa Messa celebrata in San Pietro da Giovanni Paolo II con l'accompagnamento dei canti della *Kronungsmesse* di Mozart diretti da Herbert Von Karajan ha potuto non solo assistere all'evento ontologico della transustanziazione del pane e del vino nel corpo e nel sangue di Cristo, ma anche ricevere un aiuto psicologico straordinario per percepire in qualche misura la grandezza e la bellezza di quell'evento. Ascoltando in particolare l'*Agnus Dei* davanti all'ostia consacrata ha potuto rendersi conto in modo emozionante e commosso del valore della Presenza oggettiva che il sacramento offriva e vivere un momento di profondo e intenso dialogo con questa Presenza, cioè con Colui che ha pietà di noi e dona al mondo la pace.

Occorre dunque fare del nostro meglio, per così dire, nell'umiltà di chi deve sempre ricordare la sproporzione strutturale che esiste tra le proprie forze e l'Infinito assoluto e deve perciò chiedere continuamente che sia esso a manifestarsi e ad avere misericordia della nostra incapacità e indegnità. In ogni caso è bene ribadire che non sarà mai la bellezza della musica ad amplificare la natura del gesto eucaristico, ma che tale bellezza sarà solo un frammento di quella contenuta realmente nell'avvenimento eucaristico stesso.

Venendo ora ai frutti migliori della produzione musicale della storia umana riguardanti la liturgia, possiamo tentare di individuarne alcune caratteristiche fondamentali.

1. Anzitutto *la fedeltà alla parola liturgica e il servizio ad essa*.

Si pensi al tentativo di esprimere ogni singola frase del *Gloria* o del *Credo* con appropriate melodie, volumi sonori, dettagli, e via dicendo: testi che spesso vengono recitati in modo distratto dai fedeli, grazie alla musica e al canto vengono da essi riscoperti nella forza e profondità dei loro contenuti. Le modalità con cui artisti del calibro di Mozart hanno espresso musicalmente affermazioni come *adoramus te, glorificamus te o descendit*

de coelis et incarnatus est o resurrexit tertia die sono non solo capolavori della storia della musica, ma anche lezioni di spiritualità per tutto il popolo e rappresentazioni toccanti della verità divina.

2. Il tentativo di *esprimere la gloria di Dio* e farne percepire la grandezza.

Lo sviluppo dei cori polifonici a partire dal Basso Medioevo e dell'orchestra dal XVI secolo, hanno permesso di disporre di organismi musicali in grado di produrre suoni potenti e allo stesso tempo ordinati e armonici, connessi e sviluppati coerentemente secondo il percorso del brano musicale: in tal modo quest'ultimo si pone in grado di 'spiegare' e illustrare un testo o un concetto o un sentimento in un modo considerevole. Pur rimanendo alla parola il primato della chiarezza nella comunicazione della verità, la musica manifesta una potenza espressiva che può unirsi a quella della parola per renderne non solo chiaro ma anche sensibilmente percepito il contenuto. Così, trattandosi di descrivere, per quanto possibile, la grandezza di Dio, la musica può ottenere qualcosa che né la parola né le immagini possono raggiungere, cioè anzitutto il senso di pienezza e potenza che il suono suggerisce con la sua capacità di riempire l'ambiente e avvolgere per così dire l'ascoltatore; in secondo luogo il senso della presenza viva della realtà descritta; in terzo luogo il senso del fascino o rapimento che la bellezza dell'essere, pienamente realizzata in Dio, esercita sul nostro io.

La grandezza di Dio, cioè dell'essere inteso nel suo livello assoluto, è infinita. Non c'è dunque pericolo di esagerare nel descriverla o nel contemplarla, salvo, come si vedrà, di fare confusione e di perdersi in sentimenti sregolati e contraddittori. Fatta questa avvertenza, è la Bibbia stessa che invita a dare gloria a Dio con tutta la forza e con la migliore espressione musicale:

Lodate il Signore nel suo santuario,
lodatelo nel firmamento della sua potenza.

²Lodatelo per i suoi prodigi,
lodatelo per la sua immensa grandezza.

³Lodatelo con squilli di tromba,
lodatelo con arpa e cetra;

⁴Lodatelo con timpani e danze,
lodatelo sulle corde e sui flauti.

⁵Lodatelo con cembali sonori,
lodatelo con cembali squillanti;
ogni vivente dia lode al Signore. (Sal 150)

¹¹"Tu sei degno, o Signore e Dio nostro,
di ricevere la gloria, l'onore e la potenza,
perché tu hai creato tutte le cose,
e per la tua volontà furono create e sussistono". (Ap 4)

A titolo esemplificativo, il *Gloria* musicato da Beethoven può dare un'idea efficace della possibilità della musica di contribuire ad esprimere la grandezza di Dio.

3. L'intenzione di *muovere la sensibilità o commozione dei fedeli e favorire la loro partecipazione al gesto di Cristo*.

Ciò avviene in effetti perché la musica viene eseguita proprio dentro l'avvenimento in corso nell'azione liturgica: al di fuori di quest'ultima infatti l'evocazione del rapporto con Dio resterebbe sempre sospesa nella invisibilità di Dio stesso e nella percezione di una certa sua lontananza da noi; di fronte invece all'Eucarestia e alla comunità da essa abitata e nutrita, l'invito ad entrare nell'amicizia con Cristo e nel dialogo con Lui trova il suo vero luogo e la possibilità di compiersi. Così Paolo può richiedere ai cristiani di rivolgersi a questa presenza con espressioni anche musicali che favoriscano il rapporto con essa:

¹⁸E non ubriacatevi di vino, il quale porta alla sfrenatezza, ma siate ricolmi dello Spirito, ¹⁹intrattenendovi a vicenda con salmi, inni, cantici spirituali, cantando e inneggiando al Signore con tutto il vostro cuore, ²⁰rendendo continuamente grazie per ogni cosa a Dio Padre, nel nome del Signore nostro Gesù Cristo. (Ef 5)

La grande musica può contribuire non poco nel suscitare la sensibilità dei fedeli e nel far loro percepire la commozione per quanto sta accadendo. Si pensi a capolavori come lo *Stabat Mater* di Pergolesi o l'*Agnus Dei* di Mozart, di cui si parlerà in seguito.

4. L'impegno in essa dei *maggiori compositori e musicisti della storia*.

Ciò non significa che non ci fosse considerazione o spazio per i musicisti minori: essi anzi hanno prodotto una grande quantità di opere e si sono prodigati anche per offrire alle piccole comunità testi all'altezza delle loro possibilità di esecuzione. Significa piuttosto che o i committenti socialmente rilevanti o i compositori maggiori stessi ritenevano la liturgia degna del meglio delle loro forze e non un settore della vita da gestire con il minimo della spesa e dell'impegno. E' in effetti una questione di principio: "là dov'è il tuo tesoro sarà anche il tuo cuore", diceva Cristo; e Agostino, allargando questo concetto alla società, osservava:

[...] il popolo è l'unione di un certo numero d'individui ragionevoli associati dalla concorde partecipazione degli interessi che persegue. Quindi per stabilire di che popolo si tratti bisogna individuare le cose che ama.
(De civitate Dei, XIX,24)

Tenendo presenti dunque le osservazioni sopra accennate, si comprende come nella liturgia musicale della seconda metà del secondo millennio è stata raggiunto uno dei vertici più importanti della nuova teatralità reale introdotta ontologicamente ed anche esteticamente dal cristianesimo nel mondo.

La giusta proporzione

La grande preoccupazione della Chiesa è stata anzitutto quella di mantenere chiaro il riferimento continuo della musica liturgica all'avvenimento di Cristo come fatto storico irriducibile in cui è avvenuta la piena rivelazione che Dio ha fatto di se stesso. Ciò comporta la vigilanza verso ogni tentativo artistico che, vanificando la centralità e essenzialità di Cristo, identifica il divino in una generica trascendenza e cerca di inoltrarsi in essa con la forza dell'immaginazione umana. E' quanto si è verificato anticamente nella gnosi o successivamente con l'arianesimo, eresie che tendono sempre a ripresentarsi nella storia. In tempi più recenti, il passaggio cominciato dopo la fine del Medioevo dal cristocentrismo al deismo si è spinto fino all'esaltazione dello spirito umano come autosufficiente e padrone assoluto di sé, liberato da ogni dipendenza da un Dio trascendente. L'influenza di questo pensiero sui cristiani ha rafforzato la tentazione perenne in ciascuno di essi, in quanto uomini, di ridurre la fede in Cristo ad un generico senso religioso, o ad una spiritualità deistica, o ad una affermazione di 'valori' stabiliti in realtà dalla cultura dominante.

Ora la musica è per sua natura votata ad esprimere e cantare la gloria di Dio, cioè la sua grandezza, bellezza, amore, tenerezza, perfezione, vita, pienezza; essa tuttavia può essere usurpata dall'uomo per attribuire tutto ciò a se stesso e non a Dio, e ciò avviene proprio nel momento in cui non si vuole più esprimere l'oggettivo contenuto dell'avvenimento di Cristo, ma lo si piega o vanifica per esprimere se stessi e le proprie immaginazioni sull'essere.

In secondo luogo la preoccupazione della Chiesa è quella di evitare che l'esibizione musicale nella liturgia sia l'occasione per dar mostra di sé e delle proprie capacità creative o virtuosistiche, come se la celebrazione eucaristica fosse il pretesto per fare un concerto e avere un folto pubblico.

Gli elementi ideali della musica sacra nella celebrazione eucaristica saranno dunque i seguenti:

- la piena fedeltà al testo e all'avvenimento che esso esprime: in ciò si realizza il primato del *Logos* rispetto al sentimento e del fatto storico rispetto alle immaginazioni umane;
- il servizio umile a Cristo e alla sua Chiesa: ciò permette il superamento di ogni protagonismo personalistico;
- il coinvolgimento di tutto il popolo: sia come esecutore quando possibile del canto, sia come soggetto reso pienamente consapevole e spiritualmente partecipe di brani eseguiti dal coro o dai solisti;
- la valorizzazione di generi musicali diversi e di diverse e poche storiche: ciò mantiene vivo il grande patrimonio artistico della tradizione e della vita della Chiesa;
- l'esclusione di musiche o generi musicali che in se stessi o in certi condizioni storiche siano espressivi di sentimenti inconciliabili con il gesto liturgico e lo spirito cristiano;
- la proporzione adeguata tra liturgia e musica: ciò dipende dalle diverse sensibilità e tradizioni, ma richiede l'obbedienza all'autorità chiamata a valutare i vari tentativi storici.

Ogni tentativo storico sarà dunque limitato e in perpetuo superamento nella tensione verso l'ideale di una sempre maggiore santità della partecipazione al gesto liturgico. Se dunque da una parte vanno valorizzati i grandi capolavori finora prodotti dall'arte musicale per la liturgia, dall'altra occorre lavorare costantemente perché, con l'aiuto di nuovi geni musicali e di una maturazione culturale a artistica di tutto il popolo, si possa giungere ad espressioni sempre più alte dell'ideale sopra espresso. Questo ideale è in fin dei conti quello tracciato nell'Apocalisse a proposito della Gerusalemme Celeste, dove l'intera umanità redenta canta e suona a Cristo presente in mezzo ad essa.

Le migliori realizzazioni

Tentiamo ora di individuare *in brevis* le produzioni musicali liturgiche che più hanno realizzato l'ideale sopra tracciato, rimandando ai capitoli sulla musica una trattazione più estesa. Non può non colpire il numero molto consistente di sante Messe musicate dai grandi compositori qui sotto elencati, cui si devono aggiungere tante altre composte da numerosi altri autori di non poco conto.

Nell'insieme si tratta di un patrimonio artistico e spirituale di enorme portata, caratterizzato da una considerevole varietà di stili e di modulazioni espressive: paradossalmente la santa Messa, codificata in un rito ben preciso con contenuti, azioni e parole immutabili, si dimostra un terreno fecondissimo e inesauribile di espressioni musicali che tentano di cogliere e descrivere alcuni degli innumerevoli sentimenti che essa genera. Un fenomeno analogo si verifica con la Vergine Maria, oggetto continuo lungo la storia di innumerevoli composizioni canore oltre che di raffigurazioni artistiche e componimenti letterari.

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594)

Con 104 Messe è stato di gran lunga il più fecondo tra i compositori di musiche per la celebrazione eucaristica. Con lui la polifonia ha raggiunto la sua piena maturità, grazie alla cura della *intelligibilità* delle parole – richiesta dal Concilio di Trento –, allo sviluppo del *contrappunto*, alla continuità melodica con il canto *gregoriano*. In particolare l'arte contrappuntistica ha permesso di evidenziare le connessioni tra i suoni e quindi favorire l'espressione delle connessioni stesse che caratterizzano la *verità*: è infatti la verità in quanto tale ad essere articolata e ordinata, perché riflesso dell'essere stesso. Come osserva Luigi Giussani a proposito della polifonia:

Così ho cominciato a sentirmi inebriato da questa musica che sembra – e tante volte lo è – sempre identica a se stessa, come ripetuta continuamente. Eppure non stanca mai, perché scava l'orizzonte dell'animo e del cuore, li riempie di luce e di calore [...].¹²¹

Di grande importanza storica è la *Missa Papae Marcelli*: composta all'epoca del Concilio di Trento ed eseguita durante una sessione del medesimo, convinse i padri conciliari che era possibile scrivere musica polifonica mantenendo ben comprensibili le parole del testo, anzi aiutando notevolmente con essa la comprensione dei contenuti di quelle parole. Questo fatto mette in evidenza quanto la recitazione chiara della parola fosse avvertita come dimensione irrinunciabile della liturgia e quindi come quest'ultima fosse veramente anche un vero gesto teatrale, come è già stato spiegato sopra.

Il contributo del canto polifonico alla teatralità del gesto liturgico sta nella sua capacità di creare una *atmosfera di familiarità con la trascendenza*. Non si tratta naturalmente di un mero 'effetto' *psicologico*, essendo la liturgia un reale ingresso e permanenza dell'uomo nella trascendenza, cioè un evento *ontologico*; tuttavia anche l'aspetto psicologico ha la sua importanza quando aiuta a cogliere la realtà ontologica di questo incontro tra il contingente e il trascendente: anzi, l'integralità della personalità umana richiede che la realtà ontologica sia percepita anche psicologicamente oltre che concettualmente, cioè anche attraverso la dimensione sentimentale. Da questo punto di vista il canto polifonico ottiene il suo giusto 'effetto' psicologico quando è aiutato dalla sua collocazione in un tempio architettonicamente adatto, come nel caso delle cattedrali romaniche e gotiche: è infatti in questi luoghi che il suono è sostenuto e prolungato dal riverbero ambientale e che la trascendenza è richiamata visivamente dagli spazi e dalle loro geometrie in cui l'ascesa verso l'alto si incontra con la discesa dell'Alto verso l'uomo.

Tomas Luis de Victoria (1548-1611)

Autore di 20 Messe e di moltissime altre opere liturgiche, è stato forse l'unico grande compositore a scrivere solo musiche sacre. Continuatore dell'arte di Palestrina, ha arricchito la composizione musicale con una fede personale molto intensa ed esistenzialmente vissuta. Questo gli ha permesso di raggiungere dei vertici artistici ineguagliati, come nel caso dei suoi responsori per la Settimana Santa, dove la contemplazione della Passione di Cristo si fa pura e vibrante.

Riguardo alla musica ha lasciato una significativa osservazione:

[...] uomini malvagi e corrotti abusano di essa come di un eccitante per gettarsi nelle delizie della terra invece di elevarsi lietamente attraverso essa fino a Dio e alla contemplazione delle cose divine.¹²²

¹²¹ L. GIUSSANI, *L'ingiustizia e la misericordia*, introduzione ai "Responsori" di T.L. De Victoria editi dalla collana "Spirito Gentil", Cooperativa Editoriale Nuovo mondo, Milano 2003, p. 1.

¹²² T. L. DE VICTORIA, citato nell'introduzione di Vera Drufuca ai "Responsori", cit., p. 6.

A cosa infatti conviene che la musica serva maggiormente che non alle lodi sacre a Dio da cui vengono il numero e la misura? Di chi sono tutte le opere così ammirabilmente e soavemente disposte da mostrare un'incredibile armonia?¹²³

L'elevazione a Dio per De Victoria non rimane però un fatto generico e senza volto, ma è resa possibile dalla concretezza dell'avvenimento cristiano, nel quale Dio si è fatto conoscere e ha coinvolto gli uomini con sé. E' significativa a riguardo la dedica che apponeva alle sue opere:

Alla SS. Madre di Dio, Maria sempre Vergine e Madre di misericordia e a tutti i Santi che regnano con Cristo nella beatitudine celeste, al fine di cantarne le lodi nelle feste solenni, e di esaltare più soavemente con inni e cantici spirituali la devozione del popolo fedele.¹²⁴

A livello artistico la musica di De Victoria, per raggiungere lo scopo sopra descritto, utilizza frequentemente l'ingresso delle voci dei soprani con un lungo e crescente acuto: ciò ottiene un effetto notevole di 'supplica' o di 'indicazione dell'oggetto vero del desiderio'. Il coro diventa così nella liturgia un soggetto vivente e pulsante, che richiama a tutti la profondità, l'elevatezza e la irremovibilità del nostro bisogno e desiderio di Cristo. Si riconosce quindi in esso la serietà drammatica del coro greco non più abbandonato ad un destino tragico ma messo in rapporto con la presenza che salva.

Claudio Monteverdi (1567-1643)

Autore di una *Sanctissime Virgini Missa*, dove sono contenuti anche i celebri *Vespri*, e di una *Messa* a 4 voci, ha unito il canto polifonico con la nascente musica barocca. Ne viene rafforzato il senso della festa e della gloria che caratterizza intrinsecamente l'annuncio cristiano.

Con questo musicista si assiste al primo vero e proprio ingresso della musica orchestrale nella liturgia. Prima di lui è stato Ludovico Grossi da Viadana (1564-1627) che ha reso comune l'uso degli strumenti musicali nelle chiese, pubblicando i suoi *Cento concerti ecclesiastici*, vale a dire composizioni di testi sacri per una o più voci e accompagnamento di organo o archi e fiati. Nello stesso periodo Giovanni Gabrieli (1557-1612) ha composto opere sacre per soli strumenti. Nel 1594 Jacopo Peri (1561-1633) ha creato la prima opera lirica, *Dafne*, che ha avuto un enorme successo popolare e ha fatto sorgere l'esigenza di portare anche nella liturgia la potenza di questa nuova arte, sviluppata in modo straordinario dal genio di Monteverdi.

Nel corso dei secoli la Chiesa manifesterà la sua preoccupazione per i rischi che queste nuove forme musicali comportano nelle celebrazioni sacre, in termini di distrazione o preponderanza o estraneazione rispetto al gesto liturgico. Si capisce dunque perché più volte durante l'epoca moderna la Chiesa abbia espresso la sua preferenza per l'organo e talvolta la proibizione di fare uso di altri strumenti oltre ad esso. Il vero punto di preferenza negli insegnamenti magisteriali non va per la verità all'organo, ma alla voce umana: è essa infatti lo strumento espressivo per eccellenza nell'azione liturgica, perché è la diretta e consapevole manifestazione della persona umana e della sua partecipazione al dialogo con Dio.

La musica strumentale non va scartata a priori, in quanto invocata dagli stessi testi biblici, in precedenza citati, come lode a Dio: essa dunque può essere bene accolta nella liturgia nella misura in cui non costituisce occasione di distrazione ma di maggiore concentrazione sull'evento liturgico. Allora essa diventa un contributo prezioso alla bellezza e alla teatralità autentica della celebrazione sacra, come accadrà in effetti nelle opere di alcuni giganti della musica considerati in seguito.

Dal punto di vista della suddetta teatralità va notato che la musica strumentale introduce un nuovo 'effetto' psicologico di notevole importanza, che è, come si è detto in precedenza, la capacità di riempire l'ambiente sacro e di avvolgere l'ascoltatore, dando l'idea del movimento e della potenza misteriosa dell'essere e della sua trascendenza rispetto alle dimensioni 'normali' dell'esistenza. E' ciò che nel XX secolo diverrà un fenomeno quotidiano nelle cosiddette 'colonne sonore' dei film e degli audiovisivi, in cui la musica svolge un ruolo di primo piano nell'orientare lo spettatore verso determinati sentimenti e percezioni della realtà. Nella liturgia quindi questo effetto psicologico, come nel caso sopra considerato della musica polifonica, deve essere al servizio dell'evento ontologico in atto: se si realizza questo accordo profondo tra realtà oggettiva e effetto sentimentale allora la musica strumentale è ben inserita nella liturgia.

La raffinatezza della musica sacra di Monteverdi può dare un grande contributo alla celebrazione liturgica, a condizione che i testi in essa musicati siano prima declamati al o dal popolo nella sua lingua parlata: è infatti assolutamente necessario che i fedeli intendano le parole e il loro significato e possano così gustarne anche l'espressione musicale.

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ Ibidem.

Gregorio Allegri (1582-1652)

Accanto a 5 Messe e varie composizioni sacre in tutti i generi allora praticati (mottetti, salmi, inni), a rendere celebre Allegri è la sua versione musicale del Salmo 51(50), vale a dire la principale preghiera penitenziale della liturgia cristiana e anche di quella ebraica. Il testo biblico, nella sua versione latina, scorre tra la scansione delle parole dei singoli versetti e l'innalzarsi continuo dell'invocazione di pietà rivolta alla misericordia di Dio. Ciò che nel coro tragico greco era appena abbozzato, cioè il tentativo di rivolgersi con una supplica accorata e fiduciosa a Dio, si realizza apertamente in questo *Miserere* di Allegri, come conseguenza della consapevolezza che Dio ha mostrato in Cristo il suo vero volto, che è la misericordia. Il 'teatro liturgico' quindi risolve, assumendolo e cambiandone l'esito, lo spirito tragico del teatro greco: si può ora stare di fronte al dramma del proprio peccato e della propria miseria e scoprire che non è l'ultima parola su di noi, ma l'occasione per aprirsi a Colui che non è venuto "per condannare il mondo" ma "per cercare e salvare ciò che era perduto".¹²⁵

Marc-Antoine Charpentier (1643 o 1636-1704)

Esponente di spicco della musica barocca del suo tempo, Charpentier ha scritto molte composizioni sacre, tra le quali particolarmente celebre è il festoso e coinvolgente *Te Deum*: in esso la gloria di Dio viene celebrata e accolta con gioia e commozione insieme, con la coscienza che questa gloria costituisce un fatto solare da riconoscere socialmente.

La sua attenzione si è concentrata soprattutto sul mistero dell'Incarnazione: ben 11 Messe scritte per la notte di Natale e un *In Nativitate Domini Canticum* che costituisce sostanzialmente un Oratorio. La sua musica utilizza motivi popolari e temi di danza e offre alla liturgia sonorità vivaci in cui la sorpresa incrementa la teatralità del gesto.

Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736)

Anche se non ha fatto in tempo a comporre delle Messe, non si può qui omettere questo geniale artista che, morto a soli 26 anni, ha saputo lasciare una delle più belle interpretazioni musicali dello *Stabat Mater*, l'antica preghiera mariana attribuita a Jacopone da Todi. Questa orazione poetica è entrata a far parte della liturgia cattolica quaresimale e della *Via Crucis* in particolare: in essa viene descritto il dolore di Maria Vergine nell'accompagnare il Figlio sul Calvario e nel vederlo morire in croce; allo stesso tempo viene espresso il sentimento dei cristiani che osservando questa scena chiedono di essere partecipi del sacrificio di Cristo, per giungere alla gloria della sua resurrezione e del suo Paradiso.

La versione musicale di Pergolesi dà ulteriore vigore a questi sentimenti, aiutando i cristiani ad *entrare* nella *Via Crucis* con tutta la loro vita. Si vedrà più avanti quanto questa pratica devozionale sia stata profondamente sentita dal popolo cristiano, che ha sempre avvertito la connessione decisiva tra le sofferenze e i dolori dell'esistenza terrena e la croce di Cristo. Dunque la rappresentazione spazio-temporale della via dolorosa del Signore è uno degli atti teatrali più intensamente vissuti da chi vi partecipa. Si può dire che la *Via Crucis* sia l'azione drammaturgica esteticamente e psicologicamente più potente della storia, perché in essa si assiste all'atto tragico supremo, in cui l'eroe punito dal fato divino è lo stesso divino che assume su di sé questa punizione e trasforma il destino tetro dell'umanità nella vittoria dell'amore e della misericordia.

La musica di Pergolesi, capace di esprimere l'animo di tutti i protagonisti del gesto, rende questa partecipazione più consapevole del valore dell'avvenimento in cui si sta entrando. Particolarmente significativo è l'*Amen* conclusivo, sia per la sua lunghezza che per la sua forza, manifestazione di una decisione senza ombre ad aderire pienamente a Cristo.

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Oltre che per la composizione di 5 Sante Messe e varie altre musiche sacre (mottetti, Magnificat, Sanctus, canti, inni), il gigante di Eisenach è stato di particolare rilevanza per la storia della teatralità liturgica soprattutto per le due Passioni e i tre Oratori: nelle prime ha musicato le narrazioni di Matteo e Giovanni circa la passione e morte di Cristo, mentre nei secondi ha messo in canto gli eventi della sua Incarnazione (Natale), Resurrezione (Pasqua) e Ascensione.

¹²⁵ Cfr Gv 12,47 e Lc 19,10.

E' evidente in queste opere la connessione con le Sacre Rappresentazioni medievali di cui si è parlato in precedenza. Nelle Passioni, che possono essere considerate degli Oratori di eccellenza, i cantanti solisti interpretano personaggi concreti del dramma, quali l'Evangelista narratore, Gesù, Pietro, Giuda, altri Apostoli, Maddalena, Pilato, Caifa, i soldati, le serve, ed altri. L'uso del Vangelo in lingua tedesca, secondo la traduzione di Martin Lutero, è tipico del mondo protestante luterano al quale Bach apparteneva.

Tre caratteristiche fondamentali inoltre si impongono osservando le due Passioni.

La prima è la fedeltà al testo evangelico, ripercorso parola per parola, senza omettere o aggiungere nulla alla testimonianza degli Apostoli autori dei Vangeli. In questo modo viene mantenuta la fedeltà all'avvenimento originario, in base a quanto richiesto dalla rappresentazione liturgica, la quale, come si è visto più volte, intende ri-presentare continuamente la presenza e l'azione di Cristo stesso.

La seconda è l'alternanza di parti melodiche e ritmiche con altre più vicine alla declamazione letteraria, benchè molto espressiva nei toni acustici. Ciò consente di mantenere sempre vivo e intenso il dialogo drammatico intrinseco ai fatti evangelici, specialmente quando nell'alternanza dei personaggi subentra il coro stesso.

La terza caratteristica è l'inserimento di numerose riflessioni, preghiere, suppliche e inni che esprimono i sentimenti dei fedeli che osservano il dramma della passione di Cristo e chiedono di essere uniti a Lui e salvati dai loro peccati. Alcune di questi canti sono diventati inni autonomi e famosi dentro tutta la cristianità, come quello posto all'immediato seguito della morte in croce di Cristo *Wenn ich einmal soll scheiden* ("quando un giorno anch'io dovrò morire non essere lontano da me").

Considerando che si tratta di opere della durata di più di tre ore per la Passione secondo Matteo e circa due ore per quella secondo Giovanni, si può comprendere la loro portata come gesti di fede e di autentica liturgia della Parola e allo stesso tempo come veri e propri avvenimenti teatrali. Si può dire che in queste due opere di Bach si è raggiunto uno dei maggiori vertici della teatralità liturgica non sacramentale, cioè di quella riguardante la liturgia della Parola. Con esse il musicista geniale che ha meritato l'appellativo di "quinto evangelista" ha indicato una strada che attende ancora oggi di essere percorsa con la medesima decisione: occorre infatti che essa sia esplorata anche in nuovi generi musicali che possano aggiungersi a quello barocco usato dal grande compositore settecentesco.

Georg Friedrich Händel (1685-1759)

Nella sua vastissima produzione cantata e strumentale, Händel non ha musicato nessuna Messa, ma non mancano in lui composizioni sacre di grande rilevanza come il celebre *Messia* - che è uno dei suoi numerosi Oratori - oltre ad alcuni *Te Deum* e vari canti e inni liturgici. Ma è proprio negli Oratori che il genio di Händel ha dato il meglio di sé, mettendo in musica diversi episodi dell'Antico Testamento e alcuni fondamentali dei Vangeli, senza considerare qui tre composizioni di tema mitologico. Scorrendo i titoli di queste opere, in cui compaiono anche alcune tematiche di tipo allegorico e una dedicata ad una santa, ci si fa un'idea dei contenuti drammatici di queste composizioni educative:

- Il trionfo del Tempo e del Disinganno
- Il trionfo del Tempo e della Verità
- La resurrezione
- La Passione
- Ester
- Deborah
- Attalia
- Saul
- Israele in Egitto
- L'Allegro, il Pensieroso e il Moderato
- Il Messia
- Sansone
- Giuseppe e i suoi fratelli
- Baldassar, Re di Babilonia
- Giuda Maccabeo
- Giosuè
- Alessandro Re di Siria
- Susanna
- Salomone
- Teodora, santa e martire

Iefte

Questi titoli confermano quanto è stato detto sopra circa l'importanza della dimensione narrativa degli Oratori. E' attraverso figure storiche ben precise, cioè persone reali, che si incontrano le grandi verità della vita e le si conservano più facilmente nella memoria; e il loro esempio, talvolta in senso negativo, rende molto più chiara la strada da seguire.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Nella vastissima produzione di questo gigante della storia della musica figurano ben 18 Messe oltre a numerose altre composizioni sacre quali *Vespri*, *Kyrie*, *Regina Coeli*, *Ave verum Corpus* e *Litanie*. La caratteristica fondamentale che si impone in tutte queste opere è la capacità di Mozart di dire "Tu" a Cristo: con le sue musiche la Santa Messa viene più facilmente vissuta come riconoscimento consapevole ed affettivo della presenza e dell'amore di Cristo per noi. Il senso del mistero, espresso insuperabilmente dalla polifonia di Palestrina, De Victoria e Allegri, e quello della sua concretezza storica, manifestato con forza dalle Passioni di Bach o dagli Oratori di Händel, acquista con Mozart una più forte dimensione dialogica diretta con l'Interlocutore decisivo, riconosciuto e amato. In queste musiche il cristiano si confida con Cristo, lo riconosce, si affida alla sua misericordia, ne canta la bellezza e la gloria, gioisce della sua presenza ed amicizia.

Il vertice di questi sentimenti è raggiunto in quattro opere sacre di Mozart: la *Krönungsmesse*, la *Missa solemnis*, il *Requiem* e l'*Ave verum Corpus*.

Nella *Krönungsmesse*, oltre alla potenza e al ritmo del *Gloria* e del *Credo* - dove, come si è detto sopra, ogni affermazione del testo viene resa da una corrispondente modulazione musicale -, si impone come capolavoro l'*Agnus Dei*. Esso risulta diviso in due parti: nella prima, che comprende tutto il testo liturgico ad esclusione delle ultime tre parole, la soprano solista, rivolgendosi direttamente a Cristo come presenza reale, esprime tutta la consapevolezza del proprio peccato e di quello del mondo, e nello stesso tempo la fiducia totale di chi si sente accolto, amato e perdonato. Nella seconda parte, inclusa tutta nel testo *dona nobis pacem* e nella sua continua ripetizione, è tutto il coro, a cominciare dai solisti, che si risveglia, quasi a simboleggiare l'intera umanità che si alza a invocare da Cristo il dono della pace. Si tratta in definitiva di una delle più riuscite espressioni artistiche della preghiera in quanto tale.

La *Missa solemnis*, rimasta purtroppo incompiuta ma con non poche parti completate, ha il merito di essere un'opera non commissionata da nessuno, va voluta dall'autore come atto di personale riflessione sul mistero dell'Eucarestia e di ringraziamento a Dio per il dono della consorte Constanze Weber. Oltre al gaudio avvincente dell'*Adoramus Te, glorificamus Te*, in cui emerge la gioia incontenibile del cristiano che riconosce la compagnia del suo Signore, e alla potenza del *Sanctus*, in cui viene espresso il senso della pienezza assoluta e infinita di Dio, il vertice viene raggiunto nell'*Incarnatus est de Maria Virgine*: continuamente ripetuto dal soprano solista, il versetto viene espresso dalla musica mozartiana come occasione di adorazione e tenerezza verso l'avvenimento commovente dell'Incarnazione.

Il *Requiem*, anch'esso incompiuto ma in buona parte completato, unisce la manifestazione della maestà immensa di Cristo, Giudice divino, con l'invocazione di pietà dell'uomo che riconosce in Lui la fonte unica della vita e della pace.

Infine nel mottetto *Ave verum Corpus* si manifesta un'affezione profonda verso il mistero sublime dell'Eucarestia: aiutato dalle parole del testo, la musica di Mozart accentua come sempre il senso di un rivolgersi reale e affettuoso ad un Tu presente.

Quest'ultimo rilievo, che si estende a tutte e quattro le opere considerate, rende ragione del valore del contributo mozartiano alla teatralità o drammaticità del gesto liturgico: in esso infatti, come si è visto più volte, è in atto un rapporto dialogico reale tra l'uomo e il divino presente, nel quale a ciascuno è chiesto di rivolgersi con consapevolezza e affezione al 'Tu' di Dio.

Joseph Haydn (1732-1809)

Autore di 14 Messe, di 3 Oratori e di varie altre composizioni sacre, Haydn fu personalmente un ardente devoto mariano, al punto che ogni sua opera porta in calce la formula *Laus Omnipotenti Deo et Beatissimae Virginiae Mariae*. In questa sede acquista un particolare interesse una sua opera strumentale dal titolo *Le sette ultime parole del nostro Redentore in croce*. Scrive Haydn:

Circa quindici anni fa mi fu chiesto da un canonico di Cadice di comporre della musica strumentale sulle sette parole di Gesù sulla croce. Nella cattedrale di Cadice, infatti, vigeva l'abitudine di eseguire un oratorio ogni anno durante la Quaresima. A mezzogiorno, le porte del Tempio venivano chiuse e la cerimonia aveva

inizio. Dopo un preludio appropriato, il vescovo saliva sul pulpito, declamava la prima delle sette parole e pronunciava un sermone su di essa. Terminato di far ciò, discendeva dal pulpito e si prostrava dinanzi all'altare. Questa pausa era riempita dalla musica. Quindi il vescovo pronunciava la seconda parola, poi la terza, e così via, la musica continuando a seguire le rispettive prediche.¹²⁶

La teatralità di questo gesto è notevole: nella cattedrale, davanti al grande crocifisso, visibile da tutto il popolo, con le parole del Vangelo e del vescovo, con i suoni dell'orchestra ... Il protagonista è chiaramente Gesù sulla croce, al centro della scena; insieme a Lui sono protagonisti anche il vescovo e il popolo, che cercano di immedesimarsi nell'avvenimento del Golgota e nei sentimenti di Gesù stesso; è protagonista anche l'orchestra, che tenta di illustrare le parole di Cristo perché se ne colga la profondità e la forza vitale; infine è di grande importanza il luogo, costruito proprio per favorire la convergenza di tutti sul protagonista supremo e per inserire tutta l'assemblea in un movimento verso il Cielo divino.

Dunque le componenti del dramma – Dio, persone, parole, suoni, ambiente – sono ben presenti nella teatralità di questo gesto, che unisce immagine, *Logos* e suono.

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

La novità del Romanticismo

Il passaggio da Mozart o Haydn a Beethoven e ai romantici non si riduce al cambiamento di uno stile musicale: qualcosa di nuovo si era introdotto nel pensiero, nella cultura, nella società. Mentre infatti l'Illuminismo aveva spinto il mondo degli intellettuali ad allontanarsi dal Cristianesimo e ad aderire ad un generico deismo, e il razionalismo e il sensismo avevano ridotto la concezione dell'uomo ad un essere limitato e senza libertà, il Romanticismo riscopriva il senso dell'infinito e del mistero, pur non arrivando ad una riscoperta vera e propria dell'avvenimento cristiano nella sua radicale verità. Quest'ultimo rimaneva nella coscienza dei musicisti romantici come un'esperienza personale cui in qualche modo aderivano, ma il loro principale interesse si concentrava sul naturale senso religioso dell'uomo, inteso come struggimento, nostalgia e ricerca del misterioso essere infinito.

Questa situazione si riflette anche nella musica sacra prodotta da questi compositori: ricca di *pathos*, come richiesto dal loro stile e dalla loro visione della vita, nella descrizione dell'imponenza del Mistero, ma senza quella capacità di dire veramente 'Tu' a questo Mistero - come invece avevano saputo fare Mozart e tanti altri prima di lui -, nel senso che anche quando questo 'Tu' è pronunciato, come in letteratura nel caso di Leopardi, non è riconosciuto come un volto personale preciso e presente. Ciò che manca in sostanza nella musica sacra romantica è il senso dell'Incarnazione, anche se esso è stato talvolta presagito dai suoi esponenti e dalle loro vicende personali. Tuttavia la grande forza melodica della musica romantica, il suo magnifico sviluppo sinfonico, la sua potenza espressiva ed evocativa dei più profondi sentimenti umani e soprattutto la sua intrinseca vocazione metafisica faranno sì che essa produca anche nella musica sacra dei notevoli capolavori. Anzi, come si dirà tra breve, pensando di dover trovare altrove la sua piena realizzazione, essa scoprirà invece, benché fuggacemente, che proprio nell'ambito della religione rivelata l'arte romantica trovava o avrebbe trovato l'oggetto vero del suo desiderio e quindi il pieno dispiegamento della sua potenza espressiva. Si trattava, come sopra accennato, di una specie di presagio che la visione del mondo ormai dominante impediva di sviluppare adeguatamente; ma fu sufficiente per lasciare produzioni di enorme valore e autenticamente profetiche, indicanti un futuro compimento che ancora deve essere atteso.

Beethoven e la sinfonia romantica

Beethoven può essere considerato il fondatore della musica romantica sia per aver identificato e perseguito lo scopo 'metafisico' della musica stessa - cioè la ricerca e la descrizione del Mistero, dell'infinito, della felicità - e sia per aver inventato nuove modalità tecniche ed espressive che hanno permesso ai compositori di superare gli schemi precedenti e di seguire più adeguatamente il grande scopo suddetto. Ciò è riscontrabile in tutte le sue composizioni, ma soprattutto nelle sinfonie, che proprio a partire da Beethoven diventeranno un fenomeno culturale molto significativo nella storia dell'Occidente, ricco di risvolti filosofici, religiosi e sociali. Come si vedrà più avanti, in esse si manifesta qualcosa del mistero dell'essere come *Logos*, cioè *come ordine, disegno, coscienza, personalità, libertà, volontà, pienezza, potenza, armonia, amore, immensità*. Il pubblico che assisteva fervorosamente a queste esecuzioni musicali percepiva il manifestarsi in esse di qualcosa di grande

¹²⁶ JOSEPH HAYDN, cit. nel libretto di presentazione del CD *Le sette ultime parole del nostro Redentore in croce* eseguite dai Berliner Philharmoniker diretti da Riccardo Muti, incisione Philips, nella collana "Spirti Gentil", Cooperativa Editoriale Nuovo Mondo, Milano, 2000, pp. 8-9.

e misterioso: si trattava di eventi collettivi importanti, non riproducibili privatamente come avviene oggi con i mezzi elettronici, in cui si svelava davanti alle coscienze di tutti qualcosa del grande mistero dell'essere normalmente ignorato o celato e latente dentro le circostanze apparentemente banali della quotidianità.

Tuttavia per comprendere veramente la natura di questo evento e arrivare al riconoscimento esplicito del Mistero il linguaggio musicale avrebbe dovuto essere aiutato e completato con quello logico-verbale, cioè con quello in cui il *Logos* stesso viene colto in idee e concetti universali chiari e distinti, senza i quali la conoscenza non si attua. Se per esempio, ascoltando una sinfonia di Beethoven, intuimmo come si è detto il disegno e la libertà dell'essere infinito, questa intuizione rimane informe finché non perveniamo al concetto di 'disegno' o di 'libertà' o di 'infinito'. Ora questo riconoscimento logico-verbale coincide con un atto della coscienza religiosa, in quanto riconoscimento come si è visto, di concetti quali ordine, disegno, coscienza, personalità, libertà, volontà, pienezza, potenza, armonia, amore, immensità. Ciò in parte poteva e può avvenire su un piano filosofico, come atto della ragione umana, ma in senso pieno e anche pratico non si attua se non al livello della religiosità esplicitamente vissuta ed anzi di quella rivelata.

Dunque l'ascolto di una sinfonia avrebbe richiesto di essere accompagnato da un riconoscimento verbale esplicito del Mistero evocato e artisticamente manifestato: è quello che abbiamo visto essere avvenuto nel caso de *Le sette ultime parole del nostro Redentore in croce* di Haydn. Ciò di fatto nella sinfonia romantica non è avvenuto, salvo in qualche riflessione musicologica in varie sedi intellettuali, e quindi il grande evento delle sinfonie è rimasto per così dire sospeso sul solo piano intuitivo. Da questo punto di vista si capisce perché non è possibile parlare di fatti teatrali veri e propri, anche se dotati chiaramente di importanti aspetti di teatralità. La mancanza infatti di una espressione verbale in grado di identificare il *qui*, il *quid* e l'*actio* - cioè il soggetto, l'oggetto e l'azione - toglie al teatro una dimensione essenziale, in quanto esso è nato come tentativo di rappresentare, cioè rendere visibile, udibile e percepibile, il protagonista dell'essere. Ora, nella sinfonia avviene una certa manifestazione di questo protagonista e della sua azione, ma, come si è detto, solo sul piano intuitivo o indefinito: essa quindi richiede un completamento per poter divenire un gesto teatrale vero e proprio. Se ne parlerà dunque nel capitolo dedicato alla musica, come aspetto riguardante tutti i generi musicali in quanto tali. Non bisogna infatti dimenticare che quanto detto della sinfonia vale sostanzialmente anche per l'altro grande fenomeno romantico che è stato quello delle sonate per pianoforte e dei relativi concerti pianistici: in questo caso per la verità più che di una manifestazione del mistero del *Logos* cosmico si dovrebbe parlare di una espressione del mistero dell'io umano, e quindi del suo desiderio o stupore o sperdutezza o domanda o dolore o speranza e via dicendo. Si tratta comunque sempre di una ricerca metafisica che si limita al piano intuitivo sopra descritto.

Beethoven e la musica sacra

Venendo invece a considerare ora la musica sacra beethoveniana, si possono individuare in essa alcune delle dinamiche accennate finora portate ad un nuovo livello. Anzitutto va osservato che Beethoven lavorò a lungo, cioè dal 1818 al 1822, per la sua *Missa solennis* e che la considerò il suo capolavoro. Ciò testimonia dunque la grande importanza che ebbe per lui questo soggetto sacro, per svolgere il quale studiò a fondo le realizzazioni a lui precedenti e utilizzò tutte le risorse della sua tecnica e creatività.

Non va inoltre dimenticato il rilievo crescente che la tematica di Dio prendeva in quegli anni nella mente del musicista, come testimonia anche la Nona Sinfonia ultimata nel 1824. Tenendo dunque conto di queste due osservazioni e soprattutto dell'orizzonte metafisico o teologico generale delle sue opere, si può capire qualcosa di più del significato dei brani della *Missa solennis*, in particolare del *Gloria* e del *Credo*.

In essi anzitutto si esprime la potenza della gloria di Dio, che Beethoven considera sempre nella sua infinita grandezza e nel suo manifestarsi cosmico. In questo senso siamo di fronte ad un utilizzo di alcuni aspetti della visione romantica del divino come contributo per la comprensione di importanti contenuti della rivelazione cristiana: un singolare superamento che Beethoven fa di se stesso nel momento in cui si rende conto che il dato rivelato porta veramente a compimento l'intuizione teologica emozionante ma incompleta dello spirito romantico. Questa intuizione è ben identificabile nelle parole musicate dal grande compositore nell'*Inno alla gioia*:

Brüder, über'm Sternenzelt (*Fratelli, sopra il cielo stellato*)
 Muß ein lieber Vater wohnen. (*deve abitare un Padre buono*)
 Ihr stürzt nieder, Millionen? (*Vi inginocchiate, o milioni?*)
 Ahnest du den Schöpfer, Welt? (*Intuisci il tuo Creatore, o mondo?*)
 Such' ihn über'm Sternenzelt! (*Cercalo sopra il cielo stellato!*)
 Über Sternen muß er wohnen. (*Sopra le stelle deve abitare*)

In secondo luogo l'autore si serve dello struggimento romantico (*Sensucht* o *streben*) per dare maggiore *pathos* o partecipazione ai passaggi in cui si parla della passione e morte di Cristo ed anche altrove; oppure adopera la sua capacità di creare dei laboriosi 'crescendo' che sfociano in suoni maestosi o impetuosi o per far rispuntare improvvisamente il tema iniziale.

In terzo luogo risulta chiaro che si tratta di brani non utilizzabili dentro la liturgia, avendo durate sproporzionate alla celebrazione della Messa: il *Gloria* quasi 18 minuti, il *Credo* 20 minuti ... Dunque il loro utilizzo è extra liturgico, ma non necessariamente extra ecclesiale, come ha dimostrato una storica esecuzione della *Missa solemnis* diretta da Wolfgang Sawallisch nella Basilica di San Pietro in Vaticano alla presenza di Papa Paolo VI nel 1975. Si può quindi pensare a questa grande opera beethoveniana come concerto da Cattedrale per grandi festività o occasioni in cui, alla presenza di Cristo eucaristico nel Tabernacolo, si viene aiutati a contemplare la grandezza, bellezza e profondità del suo Mistero.

Franz Schubert (1797-1828)

Benchè sia vissuto solo 31 anni, Schubert ha realizzato una consistente produzione musicale che comprende anche una considerevole serie di composizioni sacre quali 8 Messe, 4 Kyrie, 5 Tantum Ergo, 6 Salve Regina, 2 Stabat Mater, 1 Magnificat, 1 Oratorio dedicato a Lazzaro ed altre opere varie oltre alla popolare *Ave Maria* (preghiera liberamente ispirata alla celebre orazione mariana). Il genio viennese è stato un autentico esponente del primo romanticismo, alla ricerca della vera felicità, della libertà, dell'amore, della bellezza, dell'infinito. Nei suoi canti ritorna continuamente il tema della peregrinazione solitaria, della malinconia, del sogno, dell'innamoramento irrealizzabile, dell'attesa della primavera, del dolore per l'inverno, del mistero della natura e della vita. Egli è dunque soprattutto un cantore del senso religioso dell'uomo, come si è visto sopra a proposito della musica romantica in genere.

Tuttavia nella sua musica sacra Schubert ha infuso una grande freschezza, vitalità e ariosità, unitamente alla forza espressiva che permette alla musica del romanticismo di far percepire ai suoi uditori sentimenti e aspirazioni profonde o l'energia e la potenza sorprendente dell'essere. Così, ruotando attorno alle parole liturgiche e mettendosi al loro servizio, la musica schubertiana contribuisce in modo notevole alla sacra celebrazione, avendo la capacità di coinvolgere i fedeli con la sua bellezza e la sua religiosità. Rimane sempre però l'impressione che il romanticismo non riesca ad entrare veramente nella realtà dell'Incarnazione, essendo sempre proteso più alla ricerca dell'essere universale che della sua presenza totale dentro il particolare da Lui scelto, o più preoccupato per lo struggimento interiore dell'uomo che della realtà dell'amore di un Altro. Ciò non deve far pensare che ci sia un conflitto tra le due cose, quanto piuttosto una ingiusta lontananza o infelice separazione che erano in qualche modo imposte dalla filosofia del momento. Tuttavia la bellezza delle melodie, delle armonie e degli slanci schubertiani rende onore alla liturgia, ne arricchisce la teatralità con nuove e vivide atmosfere musicali, accrescendo il grande patrimonio di opere d'arte che la adorna da secoli.

Charles Gounod (1818-1893)

Autore di ben 20 Messe, alcune delle quali in diverse versioni, di decine di mottetti e di canzoni sacre, di 5 Oratori e di una famosissima *Ave Maria*, Gounod si distingue nel panorama dei grandi compositori anzitutto per la sobrietà delle sue composizioni e per la loro relativa semplicità e facilità di esecuzione. In tal modo egli ha messo a disposizione di molte corali cittadine o parrocchiali un repertorio a loro accessibile e nello stesso tempo di alto livello artistico.

In secondo luogo Gounod ha espresso nella sua musica una caratteristica importante della vera religiosità che era rimasta in ombra negli slanci del romanticismo, vale a dire l'umiltà di fronte alla grandezza di Dio e alla sua Incarnazione storica in Cristo e nella sua Chiesa. Benchè dunque la sua arte non sia giunta ai livelli di Beethoven o di Schubert, ha contribuito non poco a portare la musica romantica da loro fondata ad una forma più integralmente consona allo spirito della liturgia cristiana. Tale spirito potrebbe essere delineato con le seguenti componenti essenziali:

- la lode per la grandezza e la gloria di Dio;
- il desiderio di felicità dell'uomo e il suo anelito verso Dio;
- il riconoscimento dell'Incarnazione di Dio nell'avvenimento di Cristo;
- l'esperienza della Chiesa come Corpo di Cristo e come popolo di Dio in comunione di vita e di opere e in missione nel mondo;
- l'umiltà dell'uomo di fronte all'avvenimento di Cristo e della sua Chiesa e la mendicanza di questa presenza di grazia (Imitazione di Maria).

Ora, nella musica medievale e in quella polifonica cinquecentesca e seicentesca troviamo tutti questi fattori, con accentuazioni diversificate tra un autore e l'altro. Nella musica di Bach e Mozart sono ancora tutti presenti anche se il pubblico dell'epoca moderna non era più in grado di riconoscerli adeguatamente e si arrestava volentieri al fattore estetico. Con il Romanticismo il ridestarsi dello spirito religioso si limita alle prime due componenti sopra elencate, senza escludere le altre tre ma lasciandole fondamentalmente in sospenso. La musica di Gounod recupera queste ultime componenti dello spirito liturgico cristiano, ma con una forza artistica contenuta e in condizioni culturali generali che non permetteranno a lui e al suo pubblico di ricreare una coscienza comune chiara e consapevole. A livello popolare comunque la sua opera sarà di notevole aiuto a percepire la liturgia nella sua verità e bellezza.

Anton Bruckner (1824-1896)

Classificato dall'Enciclopedia Americana come un "imitatore di Wagner", Bruckner ha in effetti portato dentro la musica liturgica lo stile del 'titanismo' wagneriano, con una produzione considerevole che comprende 6 Messe, 40 mottetti, 5 salmi, un Te Deum e 1 Magnificat, a testimonianza della sua convinta adesione alla fede cattolica. Benchè la forza di questo stile wagneriano sia notevole e mantenga ben desta l'attenzione dell'ascoltatore, esso trasmette un senso di inquietudine e talvolta di paura che mal si addice al mondo di luce e di calore della liturgia. Occorre però considerare attentamente questo fenomeno, perché ci sono in esso degli elementi di verità che non devono essere perduti.

Anzitutto va osservato che da un punto di vista teatrale la musica bruckneriana ottiene un grande effetto di 'rapimento' e di trasporto dentro la dimensione drammatica dell'esistenza: per certi aspetti è proprio l'atmosfera della tragedia greca che viene richiamata da essa e posta nel contesto di una misteriosa e profonda 'lotta' che pervade l'esistenza. A ben guardare si scorge qui il vero sfondo della visione bruckneriana dell'essere, cioè la grande lotta storica rivelata nel libro dell'Apocalisse. E' infatti grazie a questo testo neotestamentario che si può comprendere adeguatamente il dramma della storia, delineato nelle sue ragioni teologiche lungo tutti i libri biblici precedenti: l'uomo è posto con tutto se stesso dentro questo dramma, che consiste nella alternativa radicale tra la vita e la morte, cioè tra Dio e il nulla.

Dunque la musica di Bruckner costringe, in un certo senso, ad uscire dalla percezione 'irenica' della vita per entrare in quella della drammaticità dell'esistenza. Allo stesso tempo non lascia il suo ascoltatore nell'incertezza circa l'esito della grande lotta, perché ricorda continuamente la grandezza e la forza insuperabile della verità, dell'essere, di Dio. Ciò che manca o stenta a farsi strada nelle opere di questo autore è il momento della pace e della bellezza affascinante di Dio e della sua vittoria. Egli in definitiva chiama ciascuno ad entrare nella battaglia con la consapevolezza di una posta in gioco assolutamente drammatica e con la certezza che in Dio c'è una forza invincibile che ci rende sicuri della vittoria.

Dunque non si può dire che la musica sacra di Bruckner non sia adatta per la liturgia: essa va piuttosto spiegata adeguatamente e magari integrata con brani di altri autori che completino il dramma profondo bruckneriano con la percezione della pace luminosa descritta dal canto gregoriano o da quello polifonico o dalla musica mozartiana¹²⁷.

Johannes Brahms (1833-1897)

Mentre Wagner spingeva la musica romantica sulla strada del 'titanismo' e della mitologia precristiana, Brahms la riportò all'originaria ispirazione beethoveniana, sulla scia di Schubert e di Chopin, vale a dire all'idea della musica come esplorazione dell'essere e del suo mistero. In lui viene recuperato e posto su un piano serio l'ideale romantico della *Wanderung*, cioè del viaggio o della peregrinazione dentro il mistero della natura o dell'orizzonte o dell'illimitata realtà dell'essere. Qualcuno ha giustamente parlato delle sinfonie di questo autore come di viaggi dentro la foresta¹²⁸: non a caso egli amava fare passeggiate in mezzo ai boschi per trovare l'ispirazione artistica.

Da autentico romantico Brahms concentrò il suo interesse personale e musicale sullo struggimento umano per la felicità e l'infinito, profondamente colpito dal dramma della morte e del mistero che avvolge la vita dell'uomo. La sua fu dunque una religiosità in senso quasi esistenzialistico, alla ricerca del significato della vicenda umana. Al contempo fu anche segnata dalla sua formazione protestante luterana che lo portò alla lettura frequente della Bibbia e all'idea della fede come sguardo o anelito verso una realtà sostanzialmente lontana anche se vera e affidabile.

¹²⁷ [http://en.wikisource.org/wiki/The_Encyclopedia_Americana_\(1920\)/Bruckner,_Anton](http://en.wikisource.org/wiki/The_Encyclopedia_Americana_(1920)/Bruckner,_Anton)

¹²⁸ CHION MICHEL, *La sinfonia romantica. Da Beethoven a Mahler*, ed. SEI, 1996, p. XXX

Così la produzione brahmsiana di musica sacra risulta piuttosto limitata e priva di composizioni per la celebrazione eucaristica, in cui per altro avrebbe potuto incontrare il divino come realtà presente. La sua impostazione romantica e luterana, sopra descritta, lo portò in verità a fare anche della musica sacra più un'espressione della domanda e dell'aspirazione umana alla misteriosa ma necessaria vita vera, che un canto descrittivo di una Presenza. Ciò risulta in particolare in due celebri opere del suo repertorio.

La prima, che ha un interesse diretto anche in questa sede riguardante la teatralità liturgica, è l'opera per soprano, baritono, coro e orchestra intitolata *Ein Deutsches Requiem* (Requiem tedesco). Composta lungo 12 anni di riflessione e lavoro e ulteriormente desiderata dopo l'evento doloroso della morte della madre, quest'opera ha il grande merito di aver dato voce al testo biblico: il suo autore infatti non ha scelto di musicare le riflessioni di qualche poeta o filosofo, ma una serie di passi biblici riguardanti il tema della morte dell'uomo e del significato che essa ha dentro l'annuncio cristiano. Mettendo insieme citazioni dell'Antico e del Nuovo Testamento, Brahms ha scoperto un percorso di grande ricchezza teologica e antropologica che la trasposizione sul piano musicale ha seguito e valorizzato con successo. Il fatto poi che la prima esecuzione sia avvenuta nella Cattedrale di Vienne il Venerdì Santo del 1868 mostra quanto questa composizione sia connessa con il luogo e il tempo liturgico e sia quindi parte della teatralità reale della liturgia stessa. Infatti la funzione che quest'opera brahmsiana svolge dentro la sacra celebrazione è chiaramente quella di potenziare nei partecipanti la percezione della Parola di Dio e del suo significato, aiutando a vincere la distrazione o la superficialità che impediscono di entrare dentro il messaggio grandioso delle parole liturgiche.

Vale la pena ripercorrere qui le citazioni scelte da Brahms per rendersi conto della ricchezza che il testo biblico offre, anche quando è colto in alcuni passaggi brevi ed essenziali, e della capacità che esso ha di diventare un vero e proprio testo teatrale. E' infatti in sede scenica e drammaturgica che appare maggiormente chiaro come questo messaggio sia un atto del Mistero di Dio nel suo rivolgersi *reale* all'uomo e all'assemblea degli uomini per rispondere ad un loro problema *reale*. In scena dunque è ogni persona presente, interpellata dalla questione decisiva della morte, per ascoltare la voce di Dio su questa stessa questione, essendo Dio stesso il protagonista fondamentale della scena medesima. Non vi può essere teatro migliore di una cattedrale per questo dramma reale.

Leggendo ora i passi scelti da Brahms, occorre tenere presente quanto nella trasposizione musicale essi diventano vibranti anche da un punto di vista estetico oltre che ontologico:

I. Coro

Beati coloro che piangono perché saranno consolati. (Mt 5,4)

⁵Chi semina nelle lacrime mieterà con giubilo. ⁶Nell'andare, se ne va e piange, portando la semente da gettare, ma nel tornare, viene con giubilo, portando i suoi covoni. (Sal 126(125))

II. Coro

²⁴Poiché tutti i mortali sono come l'erba e ogni loro splendore è come fiore d'erba. L'erba inaridisce, i fiori cadono, ²⁵ma la parola del Signore rimane in eterno. (1 Pt 1,24)

⁷Siate dunque pazienti, fratelli, fino alla venuta del Signore. Guardate l'agricoltore: egli aspetta pazientemente il prezioso frutto della terra finché abbia ricevuto le piogge d'autunno e le piogge di primavera. ⁸Siate pazienti (Gc 5,7-8)

¹⁰Su di essa ritorneranno i riscattati dal Signore e verranno in Sion con giubilo; felicità perenne splenderà sul loro capo; gioia e felicità li seguiranno e fuggiranno tristezza e pianto.

III. Baritono e Coro

⁵"Rivelami, Signore, la mia fine; quale sia la misura dei miei giorni e saprò quanto è breve la mia vita".

⁶Vedi, in pochi palmi hai misurato i miei giorni e la mia esistenza davanti a te è un nulla. Solo un soffio è ogni uomo che vive, ⁷come ombra è l'uomo che passa; solo un soffio che si agita, accumula ricchezze e non sa chi le raccolga. ⁸Ora, che attendo, Signore? In te la mia speranza. (Sal 38(39),4-8)

Le anime dei giusti sono nelle mani di Dio, nessun tormento le toccherà. (Sap 3,1)

IV. Coro

²Quanto sono amabili le tue dimore, Signore degli eserciti! ³L'anima mia languisce e brama gli atri del Signore. Il mio cuore e la mia carne esultano nel Dio vivente. [...] ⁵Beato chi abita la tua casa: sempre canta le tue lodi! (Sal 83(84),1-2.4)

V. Soprano e coro

Soprano: Così anche voi ora siete nella tristezza, ma vi vedrò di nuovo e il vostro cuore si rallegrerà e nessuno vi potrà togliere la vostra gioia. (Gv 16,22-23)

Coro: Come una madre consola il proprio figlio, così io vi consolerò. (Is 66,13)

Soprano: ²⁷Vedete con gli occhi che poco mi faticai, e vi trovai per me una grande pace. (Sir 51,27)

Coro: Io vi consolerò.

VI. Baritono e coro

Coro: Infatti non abbiamo quaggiù una città stabile, ma cerchiamo quella futura. (Eb 13,14)

Baritono e coro: ⁵¹Ecco io vi annunzio un mistero: non tutti, certo, moriremo, ma tutti saremo trasformati, ⁵²in un istante, in un batter d'occhio, al suono dell'ultima tromba.

Coro: Suonerà infatti la tromba e i morti risorgeranno incorrotti e noi saremo trasformati.

Baritono: Allora sarà adempiuta la parola che fu scritta:

Coro: La morte è stata ingoiata per la vittoria. ⁵⁵Dov'è, o morte, la tua vittoria? Dov'è, o morte, il tuo pungiglione? (1 Cor 15,51-51.54-55)

Coro: ¹¹"Tu sei degno, o Signore e Dio nostro, di ricevere la gloria, l'onore e la potenza, perché tu hai creato tutte le cose, e per la tua volontà furono create e sussistono". (Ap 4,11)

VII. Coro

Beati d'ora in poi, i morti che muoiono nel Signore. Sì, dice lo Spirito, riposeranno dalle loro fatiche, perché le loro opere li seguono. (Ap 14,13)

Degna di nota è la musica del VI brano, con la quale Brahms tenta di descrivere l'energia sublime di Dio che trasforma la vita e, facendola risorgere, la porta al suo compimento, suscitando negli uomini la gioia del trionfo e della vera libertà. E' l'intuizione della immensa potenzialità che si cela nell'essere, nel senso che l'essere assoluto, cioè Dio, avvolge tutte le cose e nella sua libertà può irrompere improvvisamente nella loro limitatezza e mostrare l'infinita grandezza che egli è e compie.

In conclusione quest'opera di Brahms fa comprendere, insieme alle Passioni di Bach o a tanti Oratori di altri autori, quanto il testo biblico possa essere occasione di formidabili composizioni musicali, che in un contesto liturgico passano dal solo livello sonoro a quello di espressione di un'azione attuale, cioè colta nell'atto del suo svolgersi qui ed ora, essendo la liturgia il luogo in cui accade il dialogo pieno tra Dio presente e gli uomini.

Il secondo brano di musica sacra brahmsiana è la splendida *Ave Maria* per coro femminile e orchestra o organo, op. 12 del 1858. In questa breve ma molto intensa composizione, Brahms sembra superare la lontananza romantica o luterana dall'oggetto del desiderio per riconoscerne invece l'amabile presenza nel volto di Maria: davvero la sua musica diventa qui un dire 'Tu' ad una persona presente. Un gesto forse breve e isolato nella sua vasta produzione romantica, ma assai significativo.

Giuseppe Verdi (1813-1901)

La musica sacra di Verdi risente inevitabilmente del suo celebre stile melodrammatico, ricco di melodie e di sentimenti, spesso colorito ed emozionante, adatto più ad esecuzioni in ambito extra liturgico che sacramentale. L'attenzione dell'ascoltatore è infatti portata molto più sull'effetto concertistico che sull'avvenimento liturgico. Ciò dipende naturalmente dalla maturità dell'assemblea e non va quindi escluso un utilizzo anche all'interno di qualche particolare celebrazione sacramentale se le circostanze lo permettono. Una notevole esecuzione del *Requiem* di Verdi all'interno del Duomo di Orvieto nel 2009 ha mostrato quanto quest'opera musicale sia valorizzata da e allo stesso tempo valorizzi un luogo sacro grandioso come una cattedrale gotica, segnata dalla presenza eucaristica e da quella del popolo di Dio: se alla musica del grande compositore si fosse affiancata una qualche lettura biblica con un'omelia del vescovo si sarebbe compiuta essenzialmente la magnifica teatralità liturgica del gesto.

La produzione sacra di Verdi consta di una celebre Messa da Requiem, in memoria di Alessandro Manzoni, e di una partecipazione alla composizione della Messa per Rossini, in memoria dell'omonimo musicista, con il brano *Libera me*. Quindi spiccano quattro pezzi sacri, composti come parti autonome per un unico concerto: una Ave Maria, uno Stabat Mater, Laudi alla Vergine Maria e un Te Deum. Infine vanno segnalati un Pater Noster e un'altra Ave Maria.

Una particolare nota merita il brano *Libera me* del *Requiem*. Esso unisce il sentimento vivo della supplica (*Libera me, Domine, de morte aeterna, in die illa tremenda*) con la percezione assai vibrante della potenza di

Dio (*Tremens factus sum ego, et timeo, dum discussio venerit atque ventura ira quando coeli movendi sunt et terra*), per concludere nuovamente con la preghiera alla misericordia divina (*Requiem aeternam dona eis, Domine et lux perpetua luceat eis*). In questo brano la potenza della musica di Verdi raggiunge veramente il suo vertice, come riconoscimento della grandezza infinita di Dio che l'uomo è chiamato finalmente ad ammettere e supplicare.

Antonín Dvořák (1841-1904)

Il massimo musicista boemo, che amava insieme la grande musica sinfonica romantica e i canti popolari della sua patria, fu anche autore di non poche composizioni sacre, quali 3 Messe (1 perduta), 1 Ave Maria, 1 Stabat Mater, 1 Te Deum, 2 Salmi, 10 Canti biblici, 1 inno a Maria, 1 Oratorio (a santa Ludmilla). Particolarmente significativo risulta lo *Stabat Mater*, composto dopo la morte di due figli a breve distanza l'uno dall'altro: da convinto cristiano si sentì partecipe in prima persona del dolore di Maria e della sua fede nella vittoria della vita in Cristo. Occorre ricordare che questo genere di opera canora, come si è visto sopra parlando di Pergolesi, non era un semplice brano musicale, ma era inserito nelle celebrazioni liturgiche della Quaresima e della Settimana Santa in particolare: anche in questo caso dunque la teatralità era una dimensione connaturale al gesto liturgico, essendo esso una rappresentazione della passione di Cristo e un invito ai fedeli a prenderne parte con la loro stessa esistenza.

Come è stato fatto notare, una interessante peculiarità di quest'opera di Dvorak è “la modalità del ripetere continuamente”¹²⁹: le parole del testo vengono infatti riprese più volte, favorendo così la loro comprensione e memorizzazione. Dvorak coglie in questo modo quella esigenza vitale della teatralità, di cui si è parlato in precedenza, che è la memorizzazione dell'evento teatrale e dei suoi contenuti da parte dello spettatore.

In generale la musica sacra di questo autore, come tutte le altre sue composizioni, valorizza pienamente le grandi risorse del romanticismo, arricchendolo con la freschezza delle melodie popolari e con una notevole capacità matematica e geometrica grazie alla quale le composizioni di Dvorak sviluppano un'architettura ‘gotica’ luminosa. Tutto questo è posto, come nel caso di Gounod, a servizio del riconoscimento dell'evento dell'Incarnazione, superando la tendenza romantica a fermarsi sul piano del solo senso religioso umano.

Sergej Rachmaninov (1873-1943)

Come è stato più volte osservato, nelle sue composizioni concertistiche Rachmaninov può essere considerato l'ultimo grande autore del romanticismo, caratterizzato dalla singolare capacità di far rivivere i sentimenti più nobili di questa grande corrente culturale europea. A rendere possibile questa purificazione del romanticismo stesso dalle tendenze prometeiche o tenebrose in cui si era sostanzialmente arenato o infranto in Occidente, è stato l'autentico spirito russo di questo compositore, contraddistinto dall'indole metafisica e religiosa, dallo sguardo maturo e silenzioso verso orizzonti sconfinati e misteriosi, dall'autorevolezza del popolo e della sua cultura rispetto alle intemperanze dei singoli individui. A favorire ulteriormente questa sublimazione o liberazione dello spirito romantico dalle deviazioni e decadenze vitalistiche, è stata l'amara esperienza dell'esilio che Rachmaninov, dopo la rivoluzione russa del 1917, ha vissuto fino alla morte avvenuta nel 1943: la lontananza dalla terra russa natia, benchè vissuta in condizioni di vita agevoli negli Stati Uniti, ha sviluppato nel musicista i sentimenti più puri della *nostalgia* e del desiderio, nonché della dimensione metafisica e religiosa della vita.

Ciò che in questa sede è importante rilevare è il fatto che egli ha avvertito fin da giovane l'esigenza di scrivere la parte corale per la celebrazione eucaristica ortodossa ed è diventato l'esempio più significativo della musica sacra della Chiesa orientale. La suddetta celebrazione, chiamata “Missa” nella Chiesa latina, è denominata “Liturgia di San Giovanni Crisostomo” nella Chiesa orientale (salvo in qualche giorno dell'anno dove assume il nome di “Liturgia di San Basilio”). Il musicista narra di aver finito piuttosto rapidamente nel 1907 questo impegnativo lavoro (la cui esecuzione richiede ben 90 minuti di solo canto), sostenuto da un intenso piacere personale nel corso della sua composizione. Bisogna tenere presente che i canoni liturgici orientali escludono l'uso di strumenti musicali e richiedono ai compositori di seguire norme molto minuziose e teologicamente motivate: non è stato dunque facile il compito di Rachmaninov e il risultato può ben essere definito sorprendente. Lo stesso dicasi della seconda opera musicale sacra da lui scritta 8 anni dopo, la liturgia dei *Vespri*.

¹²⁹ L. GIUSSANI, “La festa della fede”, introduzione allo *Stabat Mater* di A. Dvorak nel libretto del CD edito dalla Cooperativa Editoriale Nuovo Mondo, Milano, 1979, p. 1-3, all'interno della collana “Spirito Gentil”.

Al di là del fatto che il grande compositore si è avvalso anche di sonorità musicali tipiche delle scuole occidentali e che il suo profondo e metafisico romanticismo gli ha permesso di dare un certo *pathos* all'atmosfera creata dai suoi canti, la sua opera rimane fortemente legata alla grande spiritualità della liturgia orientale. Ascoltando queste composizioni e seguendo attentamente le parole dei testi si è veramente condotti per mano dentro l'esperienza della contemplazione di Cristo e del suo mistero infinito. Si conferma come la polifonia sia forse la modalità più sublime ed adeguata alla celebrazione liturgica, essendo plasticamente evidente nella realtà del coro e nell'armonia delle voci un segno diretto dell'unità che Cristo realizza e offre all'umanità.

L'arte cristiana rinascimentale e moderna

La tensione nell'arte pittorica

Come si è detto sopra nell'introduzione all'epoca moderna, l'arte pittorica cristiana moderna evidenzia una condizione di tensione, che era completamente assente nella pittura medievale. In quest'ultima infatti emergeva costantemente la certezza su Cristo: l'uomo poteva essere peccatore e traditore, ma era chiaro che Cristo era il centro della vita e quindi il punto dove tornare e trovare perdono.

Nell'arte moderna invece l'uomo appare combattuto e diviso tra la realizzazione di se ottenuta tramite le proprie forze oppure l'adesione a Cristo. Questa tensione si apre quindi su due strade: quella di chi si allontana sempre più da Cristo e vede l'uomo come realtà a se stante, e quella di chi comprende che la realizzazione della propria umanità richiede assolutamente la riscoperta di Cristo e l'unità con Lui.

Queste due vie convivono spesso dentro lo stesso artista, e a volte prevale l'una, a volte l'altra, come risulta particolarmente evidente in alcuni autori del Rinascimento. Nel complesso però l'arte figurativa moderna si avvia sempre più sulla prima strada, in una progressiva obliterazione di Cristo fino alla sua sparizione totale dalla vita e dalla concezione stessa dell'uomo. Ciò porterà però alla scoperta di una solitudine e incompiutezza radicali della persona umana, fino all'affermazione dell'assurdità della sua esistenza e alla perdita totale della figura stessa dell'uomo.

L'arte liturgica naturalmente non ha imboccato questa strada, ma ne ha risentito profondamente. Anzitutto per il venir meno progressivamente di artisti geniali, sempre più attratti e dispersi sul fronte sopra descritto. In secondo luogo perché, volendo affermare giustamente Cristo come unica possibile realizzazione dell'uomo e nello stesso tempo non avendo più adeguata consapevolezza di come e dove Egli sia presente all'uomo stesso, ha espresso sempre più una posizione di anelito o struggimento verso una realtà trascendente avvertita di fatto come lontana e separata da noi, secondo l'immagine hegeliana sopra ricordata della 'coscienza infelice'.

La teatralità liturgica rinascimentale e moderna è stata fortemente segnata da queste tendenze culturali generali. Ancora oggi è facilmente riscontrabile la diversità radicale di effetto che si prova entrando in una chiesa romanica con affreschi medievali o in una chiesa cinquecentesca o seicentesca con affreschi rinascimentali o barocchi: si tratta di atmosfere religiose completamente diverse. Nel primo caso infatti si avverte immediatamente quel senso di certezza, di comunione col divino, di pace, di unità tra i fratelli che è stato più volte accennato; nel secondo caso invece si sente a pelle l'evidenza di una lontananza e di uno sforzo erculeo per tentare di superarla. E' chiaro che il gesto liturgico è sempre lo stesso e comunica ontologicamente il divino presente sia nel primo caso che nel secondo; è altrettanto chiaro però che la coscienza delle persone presenti nei due luoghi o che li hanno plasmati non è la stessa.

Dunque nell'epoca moderna, pur tenendo conto delle grandi differenze che emergono tra le sue diverse fasi storiche nonché da luogo a luogo, si afferma nel complesso una teatralità liturgica segnata dal dramma di una separazione tra la fede e la vita e dal conseguente anelito delle persone religiose, cioè coscienti del bisogno fondamentale dell'uomo stesso, verso la realtà divina percepita come lontana. A contrastare questo senso di separazione interverranno tante iniziative pedagogiche della Chiesa, quali la devozione eucaristica, la diffusione del Rosario, la venerazione dei santi, le opere di carità, lo sviluppo delle confraternite, l'insegnamento del catechismo e via dicendo, che avranno una notevole ricaduta sul piano artistico sia pittorico, che scultoreo e architettonico.

Questa separazione e tensione basilare tra fede e vita ha percorso di fatto tutta la religiosità moderna e, attraverso fasi contemporanee paradossali di cedimento anche al nichilismo e al relativismo, è giunta fino a noi. Essa appare provvidenzialmente superata in alcune situazioni per così dire profetiche, come nel caso del santuario mariano ottocentesco di Lourdes e in quello novecentesco di Fatima, nonché nella vita di tante parrocchie che hanno continuato ad essere di fatto comunità cristiane in cui famiglia, lavoro, feste e socialità

sono state vissute dentro l'ideale cristiano da tutti professato e perseguito. La realtà contemporanea però vive in grandissima parte all'interno della suddetta separazione, nel contesto di una perdita spesso totale di ogni memoria cristiana. Un nuovo incontro con il divino presente sarà possibile solo se i cristiani vorranno uscire per primi dalla separazione tra fede e vita e sapranno quindi mostrare il vero volto dell'esperienza cristiana stessa, che è quello dell'appartenenza totale a Cristo e alla sua Chiesa dentro ogni aspetto dell'esistenza. E' quello che è accaduto già per molti fedeli appartenenti ai movimenti ecclesiali sorti proprio per superare la separazione suddetta, nonché a coloro che si coinvolgono seriamente nella missione della Chiesa sostenuta dai Sommi Pontefici attraverso iniziative di nuova evangelizzazione quali le Giornate Mondiali della Gioventù e tante altre.

Queste linee interpretative generali permettono ora di comprendere meglio i diversi autori e le relative fasi storiche dell'arte pittorica per la teatralità liturgica.

(testi in elaborazione)

Il lato moderno del Quattrocento

Raffaello (1483-1520)

Michelangelo (1475-1564)

Caravaggio (1571-1610)

Il Seicento

Il Settecento

L'Ottocento

L'architettura cristiana

Il Rinascimento

Il Barocco

Il Classicismo

Il Neogotico

I Sacri Monti come rappresentazione

L'esigenza di vedere-guardare l'evento della fede: la rappresentazione dei fatti e dei luoghi evangelici

Mentre il teatro gesuitico si sviluppava all'interno delle centinaia di Collegi della Compagnia e mentre gli *autos sacramentales* proseguivano in Spagna e in America Latina la grande tradizione delle sacre rappresentazioni medievali, queste ultime trovavano nel nord Italia una nuova e impreveduta continuità nel fenomeno dei *sacri monti*, vale a dire località collinari o montane sulle quali, all'interno di una serie di edifici sacri, sono state collocate ricostruzioni plastiche di scene evangeliche o delle vite dei santi.

Si è visto sopra come era andata crescendo nel Basso Medioevo la pratica della rappresentazione scenica della Natività, della Passione e della Resurrezione di Cristo, insieme con la messa in scena delle vite di alcuni santi. Tale esigenza di esprimere in modo visibile gli eventi o misteri della fede percorse incessantemente anche l'epoca rinascimentale e quella moderna, nonostante i tentativi, soprattutto nelle élites intellettuali, di spiritualizzare la fede stessa e separarla dalla vita. A rendere sempre più viva l'esigenza della presenza e della visibilità dell'avvenimento cristiano nelle situazioni storiche personali e sociali furono soprattutto gli ordini mendicanti (francescani, domenicani, agostiniani e carmelitani) che avevano fatto proprio dei centri urbani il loro campo di apostolato maggiore. Attraverso di essi si diffondevano narrazioni vive degli eventi della storia della salvezza, che con la comparsa della stampa dopo la metà del Quattrocento, presero la forma di manuali utilizzati dai vari gruppi di fedeli e di chierici. Come scrive Danilo Zardin:

Le Meditazioni della vita di Cristo, attribuite popolarmente a san Bonaventura, si stagliano come uno degli esiti di più vasto successo entro questi filoni di sussidio della pietà tardomedievale e moderna fondata sulla rappresentazione realistica della storia sacra. La scrittura religiosa mirava qui direttamente a ricreare, a far 'percepire', cioè a far risaltare proprio visivamente, 'performativamente', i contenuti della vicenda narrata, trascinando il lettore/ascoltatore nella sequela del ricalco imitativo.¹³⁰

Zardin cita uno di questi manuali, il *Giardino di orazione* (probabilmente del 1454), che dava questo suggerimento:

La quale istoria [della passione] aciò che tu meglio la possi imprimere nela mente, e più facilmente ogni acto de essa ti si reduca alla memoria, ti serà utile e bisogno che ti formi nela mente lochi e persone. Come una citade, la quale sia la citade de Ierusalem, pigliando una citade la quale ti sia bene pratica. Nela quale citade tu trovi li lochi principali neli quali forono exercitati tutti li acti dela passione [...]. [...] Ancora è di bisogno che ti formi nela mente alcune persone, le quali tu abbi pratiche e note, le quale tute representino quelle persone che principalmente intervennero de essa passione [...].¹³¹

Nel frattempo anche la produzione canora delle *laudi* e quella letteraria delle poesie religiose contribuirono non poco ad aiutare i fedeli a rivivere con autentica partecipazione emotiva, oltre che intellettuale, i misteri della passione di Cristo. Un nuovo aiuto giungeva contemporaneamente dalla diffusione di una originale forma d'arte religiosa, quella dei gruppi plastici policromi: utilizzando statue di terracotta o di legno, colorate e inserite in una ricostruzione ambientale scenica, venivano riproposti gli eventi del calvario, della deposizione, del compianto di Cristo. Queste ricostruzioni scenografiche trovarono posto dentro le chiese in molte parti dell'Italia settentrionale. A Bologna si conserva tutt'oggi uno di questi gruppi plastici del 1464, il *Compianto sul corpo di Cristo morto* di Niccolò dell'Arca, raffigurante, in grandezza naturale, Nicodemo, Marta, Maria, Giovanni Evangelista, Maria di Cleofa e Maria Maddalena, noto anche col titolo di *Marie sterminatamente piangenti* per l'intensità drammatica e gestuale del loro pianto. Questa scena si ritrova in molte parti della pianura Padana, e non solo. Scrive ancora il Zardin:

Dall'ostensione di scene isolate, era frequente che si passasse a riunire nella cornice di una medesima aula di chiesa, nell'area riservata della sua cripta o in altri luoghi adiacenti una pluralità di composizioni

¹³⁰ Danilo Zardin, *I Sacri monti e la cultura religiosa e artistica della Controriforma*, pubblicato su *Memorandum*, rivista elettronica della Universidad Nacional Autónoma de México, n.9, p. 107, www.fafich.ufmg.br/~memorandum/a09/zardin02.pdf

¹³¹ Ibidem, citato da: Baxandall, M. (1978), *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento* (M. P. Dragone e P. Dragone, Trad.), Torino: Einaudi (Originale del 1972); pp. 57-58.

plastiche, accostando le quali il devoto ripercorreva un tragitto che si snodava in una serie di misteri interconnessi fra di loro, sintesi di una catechesi largamente ‘popolare’.¹³²

Zardin cita il caso del santuario extraurbano della Vergine dei miracoli presso il borgo di Saronno, dove furono rappresentate, sui due lati della sua aula, l’ultima cena, il Getsemani, il Calvario e il sepolcro di Cristo.

Questo percorso, che ha coinvolto l’arte drammatica, e quella letteraria, quella canora, quella poetica, quella pittorica e statuaria, e quella scenografica, e che culminerà nei sacri monti, mostra come l’esigenza di rappresentare i contenuti della fede sia sempre stata viva e connaturale nel cristianesimo. La ragione sta infatti nella natura dell’evento cristiano, che è quella di essere un fatto storico, determinato da volti personali ben precisi, situato in luoghi concreti, e allo stesso tempo presente continuamente con la sua storicità, personalità e concretezza dentro tutta la realtà umana che lo accoglie e se ne lascia incorporare. Perciò un cristiano non può ridurre la sua fede a dei concetti: egli crede ad una Persona, ad un fatto, ad una presenza. A sua volta questo non può essere ridotto ad una immagine: l’immagine ha senso se richiama la Realtà presente, non se la sostituisce. Ora questa Realtà presente vive dentro il mistero della Chiesa e dunque si lascia sperimentare dentro la comunione dei credenti e attraverso la forza misteriosa dei sacramenti e della Parola di Dio: se un popolo vive questo, allora cerca di esprimere l’evento e il volto che ha realizzato e realizza tutto questo, cioè cerca l’immagine di Colui che è l’alfa e l’omega di tutto questo. Perciò l’attaccamento a Cristo e l’amore alla sua immagine storica e ai connotati del suo avvenimento storico è essenziale per il cristiano. Qui si colloca la vocazione artistica del discepolo di Cristo, come desiderio e volontà di rappresentazione del mistero realmente presente e operante: “Chi ha visto me, ha visto il Padre”.¹³³

Nel 1476 nacque la prima confraternita del Rosario, segno della grande propagazione che questa preghiera stava finalmente ottenendo tra i cristiani del XV secolo, dopo che nel XIII i Domenicani avevano iniziato a diffonderla su incarico dato dalla Santa Vergine stessa a San Domenico. Con l’invenzione della stampa fu possibile accompagnare questa diffusione con numerosi libri ed opuscoli che illustravano i quindici misteri del Rosario non solo con le parole ma anche con immagini che circolavano anche come stampe autonome per l’affissione muraria. Grazie a questa semplice forma di orazione era proprio la conoscenza e la contemplazione dei fatti evangelici che veniva divulgata nel popolo cristiano: i quindici misteri sono infatti altrettanti episodi fondamentali dell’Incarnazione, della Passione e della risurrezione di Cristo, inclusa la nascita della Chiesa nella Pentecoste e l’Assunzione e incoronazione di Maria. Questa preghiera quindi apriva la strada ad una rinnovata rappresentazione degli eventi evangelici che non tarderà ad arrivare.

L’avanzata dei turchi e la loro conquista di Costantinopoli nel 1453 avevano reso momentaneamente impossibile il pellegrinaggio a Gerusalemme e si rendevano necessarie nuove forme di culto dei luoghi santi della terra di Gesù. La casa della Madonna di Loreto, trasportata da Nazareth nelle Marche nel 1291, divenne mèta di pellegrinaggi così numerosi che nel 1468 si diede inizio alla costruzione della grandiosa basilica che tutt’oggi la custodisce, mentre in tutto il mondo cristiano cominciarono ad essere costruite repliche della Sacra Casa. E già da alcuni secoli, prima della caduta dei regni crociati, si erano diffuse in tutta la penisola italiana e anche altrove le riproduzioni del Santo Sepolcro e di altri luoghi santi, come nel caso del complesso di Santo Stefano a Bologna.

In questo contesto europeo di forte legame spirituale con i luoghi evangelici, ebbero un ruolo importante i frati francescani, cui erano state affidate le memorie cristiane nella terra di Gesù. Essi infatti, che fin dal XIII secolo erano riusciti a stabilirvisi e che dal 1342 avevano ottenuto da Clemente VI l’affidamento della Custodia di Terra Santa, cercarono di promuovere la devozione ai luoghi santi attraverso forme nuove praticabili in Europa dopo la drammatica caduta di Bisanzio.

Sacro Monte o Nuova Gerusalemme di Varallo Sesia

Nel 1481 il francescano padre Bernardino Caimi (1425-1500) ebbe l’idea di costruire sopra il centro abitato di Varallo una “Nuova Gerusalemme”, vale a dire una riproduzione dei luoghi più significativi della vita e della passione di Cristo. L’opera si prolungò lungo tutto il XVI secolo e gli inizi del XVII, raggiungendo il numero di 45 cappelle. Promotore e frequentatore del Sacro Monte fu san Carlo Borromeo, convinto annunciatore della centralità di Cristo sofferente e redentore dell’umanità. Queste le stazioni drammatiche:

1. il peccato originale (1565-1566)
2. l’Annunciazione (1490-1500)
3. la Visitazione (1543)

¹³² Danilo Zardin, *I Sacri monti ...*, cit. p. 112.

¹³³ Giovanni 14,9; cfr anche 12,45 e 10,30.

4. il sogno di Giuseppe (1603-1604)
5. il sogno di Giuseppe (1519-1525)
6. la Natività (fine XV)
7. l'Adorazione dei Pastori (fine XV)
8. la Presentazione al Tempio (1515-1516)
9. l'Angelo avvisa S.Giuseppe di fuggire in Egitto (1566-67)
10. la Fuga in Egitto (1578-1582)
11. la strage degli Innocenti (1586-1588)
12. il Battesimo di Gesù (1575)
13. le tentazioni (1580)
14. la Samaritana (1573-74)
15. la guarigione del paralitico (1572)
16. Gesù resuscita il figlio della vedova di Naim (1572-1583)
17. la Trasfigurazione (1572-1665)
18. la Risurrezione di Lazzaro (1580)
19. l'entrata trionfale in Gerusalemme (1580)
20. l'Ultima Cena (sec. XV)
21. Gesù nell'orto degli ulivi (fine XV)
22. Gesù sveglia gli Apostoli (1606)
23. la cattura di Gesù (nel "Palazzo del Pretorio" 1602-1627)
24. Gesù al tribunale di Anna (1737)
25. Gesù al tribunale di Caifas (1614-1618)
26. il pentimento di S.Pietro (1630-1635)
27. Gesù al tribunale di Pilato (nel "Palazzo del Pretorio" 1602-1627)
28. Gesù davanti ad erode (1619)
29. Gesù al tribunale di Pilato (nel "Palazzo del Pretorio" 1602-1627)
30. la flagellazione (nel "Palazzo del Pretorio" 1602-1627)
31. la coronazione di spine (nel "Palazzo del Pretorio" 1602-1627)
32. Gesù sale la scala del Pretorio (nel "Palazzo del Pretorio" 1602-1627)
33. Ecce Homo (nel "Palazzo del Pretorio" 1602-1627)
34. (nel "Palazzo del Pretorio" 1602-1627)
35. Gesù condannato alla morte di croce (nel "Palazzo del Pretorio" 1602-1627)
36. la salita al Calvario (1589)
37. Gesù inchiodato alla croce (1530-1535)
38. Gesù muore sulla croce (1519-1520)
39. Gesù è deposto dalla croce (prima metà del XVII)
40. la pietà (fine XV)
41. Gesù deposto nella Sindone (fine XV)
42. altare di San Francesco
43. il Santo Sepolcro (1491 – è la prima cappella costruita))
44. cappella di san Carlo
45. il sepolcro della Madonna

Il percorso termina con la Basilica dedicata all'Assunzione della Madonna. L'alto livello artistico delle rappresentazioni – in buona parte dell'artista locale Gaudenzio Ferrari (1475/80-1546) -, il carattere unitario cristocentrico-evangelico di tutte le stazioni, la loro quantità, la fruizione immediata da parte di tutto il popolo, fanno di quest'opera non solo una pietra miliare nella storia dell'arte e della spiritualità, ma anche un evento fondamentale per tutta la storia della drammaturgia. In esso culmina e si cristallizza la plurisecolare tradizione delle sacre rappresentazioni medievali, e nello stesso tempo viene indicata la linea fondamentale della rappresentazione drammatica cristiana, cioè il concetto di *memoria*: rendere continuamente presente alla mente, al cuore e alle circostanze della vita l'evento centrale della Vita.

Sacro Monte di San Vivaldo in Valdelsa (Diocesi di Volterra)

Fu fondato da fra Tommaso da Firenze tra il 1500 e il 1515 in una selva (Selva di Camporena) che i francescani avevano ricevuto nel 1487 dalla comunità di Montaione. Lo scopo, come a Varallo, era quello di ricostruire con gruppi statuari di terracotta le varie tappe della passione, morte e resurrezione di Cristo. Papa Leone X nel

1516 assicurò delle indulgenze per i pellegrini che si recavano a visitare le 34 cappelle di San Vivaldo. Oggi ne rimangono 20, oltre alla chiesa dedicata a san Vivaldo:

1. Chiesa di San Vivaldo
2. Monte Sion: cappella del Cenacolo (Istituzione dell'Eucarestia e Lavanda dei piedi)
3. Monte Sion: cappella della Pentecoste
4. Monte Sion: cappella di san Tommaso (incredulità di Tommaso)
5. Cappella della Casa di Anna
6. Cappella della Casa di Caifa
7. Cappella della Casa di Pilato
8. Cappella di San Giacomo il Minore
9. Cappella del Carcere di Cristo
10. Cappella della Crocifissione
11. Cappella del Santo Sepolcro
12. Cappella del Noli Me Tangere
13. Cappella della Veronica
14. Cappella della Casa di Simone Fariseo
15. Cappella delle Pie Donne
16. Edicola della Modonna dello Spasimo
17. Cappella dell'Andata al Calvario
18. Cappella dell'Ascensione
19. Cappella dell'Annunciazione
20. Cappella della Fuga in Egitto
21. Cappella della Samaritana

Sacro Monte di Santa Maria Assunta di Serralunga di Crea

Nel 1589 fu iniziata la costruzione delle 23 cappelle che attualmente sono restaurate e visitabili. Illustrano i Misteri del Santo Rosario, servendosi di statue di terracotta policrome e di dipinti. Di particolare bellezza la cappella dedicata all'Incoronazione di Maria Regina degli Angeli e dei Santi: un grande gruppo plastico-pittorico con 175 angeli e 300 beati, celebrativo della grande speranza escatologica.

La collocazione montana permette di articolare un pellegrinaggio ascendente attraverso i misteri del Rosario, realizzando una singolare immedesimazione con la progressiva glorificazione contenuta e rivelata nei misteri.

Sacro Monte del Rosario di Varese

Venne iniziato nel 1604 e completato entro la fine del secolo: 14 cappelle disposte lungo un percorso in salita di circa due chilometri, culminante nel Santuario di Santa Maria del Monte. I gruppi plastici raffigurano i quindici misteri del santo Rosario.

Sacro Monte di San Francesco d'Orta a San Giulio

Edificato tra il 1590 e il 1788 è dedicato interamente a San Francesco di Assisi: 20 cappelle che raffigurano la vita e i miracoli del grande santo.

Sacro Monte della Beata Vergine di Oropa

Edificato a partire dal 1620, presenta 19 cappelle dedicate alla vita della Vergine Maria.

Sacro Monte della Beata Vergine del Soccorso di Ossuccio

Edificato tra il 1635 e il 1710 ripropone le quattordici cappelle e la chiesa finale per i quindici misteri del Santo Rosario.

Sacro Monte della S.S. Trinità di Ghiffa

Dedicato ad un soggetto assai impegnativo quale la Santissima Trinità, comprende una chiesa e tre cappelle in cui vengono raffigurati passaggi biblici inerenti alla tematica (in particolare una originale rappresentazione plastica dei Tre Angeli alla Quercia di Mamre con Abramo).

Sacro Monte Calvario di Domodossola

Nel 1665, su invito di due frati cappuccini, la comunità locale, sostenuta dal vescovo (sede a Novara), trasformò l'elevato colle che sovrasta la città in una ricostruzione ideale del Calvario di Gerusalemme. Dodici cappelle con statue e affreschi che raffigurano la Passione di Cristo, ed altre tre cappelle dedicate alla Deposizione, al Sepolcro e alla Resurrezione del Signore.

Sacro Monte di Belmonte a Valperga Canavese

Tredici cappelle raffiguranti gli eventi della Passione di Cristo, edificate su invito di un frate giunto in questo luogo dopo anni di servizio in Terra Santa all'inizio del Settecento.

Un'esperienza teatrale di popolo

La Diocesi di Milano si presentava dunque a metà del seicento circondata da una vera e propria catena di Sacri Monti. Circolavano anche manuali e vademecum che aiutavano ad immedesimarsi negli eventi sacri rappresentati nei luoghi indicati. Non solo i Francescani, ma anche i Gesuiti aiutarono il popolo cristiano a vivere questa immedesimazione, che nella Compagnia di Gesù era stata sollecitata fin dall'inizio da Sant'Ignazio con alcune indicazioni contenute nei celebri *Esercizi spirituali*.

Con tutto ciò si realizzava una grande esperienza teatrale di popolo. Ciò che veniva e viene rappresentato non è una fantasia, ma la realtà, quella per così dire più vera e reale: ciò che Cristo, alfa e omega dell'Universo, ha fatto per salvare l'Universo dal non senso e dal nulla. Ma può una realtà statica come un monumento o un gruppo statuario essere considerato 'teatro'? Dove sta l'azione? E dove i protagonisti?

Anzitutto va detto che ciò che viene rappresentata è proprio un'azione, che si articola anche visivamente nelle diverse tappe della narrazione. Non si tratta di semplici concetti, ma di fatti, di persone, di eventi drammatici reali.

In secondo luogo va osservato che questi eventi non sono solo realtà passate da affidare al ricordo, ma avvenimenti permanenti, vale a dire continuamente presenti nel loro accadere: la morte e la resurrezione di Cristo sono fatti in cui si ricapitola *ora* tutta la storia umana e tutto l'universo; sono dunque una realtà perenne, presente continuamente.

In terzo luogo qui non ci sono spettatori, ma solo protagonisti: lo spettatore di questo teatro è infatti coinvolto dentro di esso, perché ciò che è accaduto è accaduto esattamente per lui e chiede di essere rivissuto da lui. Ripercorrendo il Sacro Monte il cristiano 'entra' per così dire dentro il fatto perenne rappresentato, si rende conto di ciò che è accaduto e della sua presenza permanente, capisce che lui ne è coinvolto continuamente, apre gli occhi sul contenuto più vero della realtà. Non è dunque il Sacro Monte in sé che costituisce la rappresentazione del dramma, ma sono le persone evangeliche e i cristiani che ne rivivono il percorso che realizzano insieme l'intera azione drammatica: il Sacro Monte è il palcoscenico in cui l'evento originario si fa riconoscere e ripercorrere dal cristiano, per cui la forma artistica è solo un servizio reso ai due protagonisti (l'evento e il cristiano) perché si manifestino come veri protagonisti dell'azione. Il vero dramma rappresentato è dunque duplice: il fatto originario e perenne raffigurato e il fatto del cristiano che lo rivive ora. Il vero spettacolo è l'incontro tra quel fatto e il popolo che lo rivive continuamente e lo segue.

Si può perciò dire che proprio qui il teatro diventa se stesso, perché non rappresenta immaginazioni, ma il contenuto della realtà. In esso infatti è l'intera realtà che viene nobilitata, elevata, manifestata nel suo legame e significato ultimo. E' perciò un teatro che strappa la vita dalla banalità e dall'incoscienza, per introdurla dentro quella luce che rivela come stanno veramente le cose.

E' significativo che tutto questo è stato reso possibile per l'impegno di un intero popolo, che ha sentito una spinta interiore comune ad andare in questa direzione di redenzione del reale. Siamo quindi di fronte ad un fenomeno drammaturgico ideale, perché rappresentativo della verità di un popolo che è allo stesso tempo quello dell'essere nella sua interezza.

Capitolo 6
LA DRAMMATURGIA RELIGIOSA O CRISTIANA MODERNA

William SHAKESPEARE

(1564 – 1616)

“Amleto”

Shakespeare ha la straordinaria capacità di trasformare i pensieri, i sentimenti, l'inconscio e il subconscio dei suoi personaggi in un libro aperto: ciò che nei nostri dialoghi umani di solito è mascherato e invisibile, sebbene in qualche modo percepito da tutti inconsciamente, nei drammi del drammaturgo inglese diventa un gioco a carte scoperte. Egli non si preoccupa di elevare tutta questa sconfinata spiritualità sommersa verso la sua liberazione e il suo compimento, ma si dedica interamente al compito di rivelarla, di metterla a nudo, di farla esprimere, di metterla alla luce del sole. Egli non cerca la salvezza di questa realtà, si ferma prima: cerca di osservarla, di registrarla, di far sapere che c'è e com'è. Non si può cercare in Shakespeare una guida verso la verità, egli non pretende in nessun modo di esserlo; egli si accontenta di svolgere un compito preliminare, cioè di mettere in scena ciò che noi tendiamo a nascondere perché non si scopra ciò che siamo, ciò che sentiamo, ciò di cui siamo colpevoli, ciò di cui abbiamo bisogno.

Tutta la vita 'borghese' si basa su questo nascondimento, che oggi è diventato fenomeno cosiddetto di massa: nessuno rivela se stesso, perché solo così ciascuno può far credere a se stesso e agli altri di essere diverso da quello che è, cioè di non essere un problema, un dramma, un abisso, una domanda, un bisogno totale di un Altro.

Shakespeare dunque è educativo, perché smaschera. E' un'operazione insufficiente, ma necessaria. E' insufficiente perché ciò che di noi stessi viene smascherato rimane comunque un enigma, che da soli non riusciamo a capire e a comporre. E' necessaria, perché l'ipocrisia e il nascondimento, che Gesù rinfacciava ai farisei, impedisce in partenza ogni ingresso della salvezza nella nostra casa. Se il problema è scoperto, almeno ci rendiamo conto che c'è e che abbiamo bisogno di un Altro per risolverlo; diversamente viviamo nell'illusione collettiva di un mondo fasullo e crediamo di non avere bisogno di nessuno. All'epoca di Shakespeare si copriva la sporcizia del proprio corpo con abbondanti profumi, rendendo ancora più pietosa la condizione umana: allo stesso modo il mondo borghese cerca di nascondere la sua penosa miseria, ma può ingannare solo chi rinuncia alla sincerità e all'uso della ragione.

Amleto è spietato nel compiere questa opera di smascheramento. Il suo dramma è diventato il vero e proprio simbolo dell'epoca moderna, dell'uomo che non sa più chi è, perché è, da dove è, verso dove è:

AMLETO: Essere o non essere, questo è il problema. È forse più nobile soffrire, nell'intimo del proprio spirito, le pietre e i dardi scagliati dall'oltraggiosa fortuna, o imbracciar l'armi, invece, contro il mare delle afflizioni, e, combattendo contro di esse metter loro una fine? Morire, dormire. Nient'altro. E con quel sonno poter calmare i dolorosi battiti del cuore, e le mille offese naturali di cui è erede la carne! [...] Chi s'adatterebbe a portar cariche, a gèmere e sudare sotto il peso d'una vita grama, se non fosse che la paura di qualcosa dopo la morte – quel territorio inesplorato dal cui confine non torna indietro nessun viaggiatore – confonde e rende perplessa la volontà, e ci persuade a sopportare i malanni che già soffriamo piuttosto che accorrere verso altri dei quali ancor non sappiamo nulla. A questo modo, tutti ci rende vili la coscienza, e l'incarnato naturale della risoluzione è reso malsano dalla pallida tinta del pensiero, e imprese di gran momento e conseguenza, deviano per questo scrupolo le loro correnti, e perdono il nome d'azione.¹³⁴

L'uomo moderno è dominato dal pensiero dell'assurdità del male e della morte. Tenta continuamente di esorcizzarli, sforzandosi di accettarli come elementi naturali inevitabili o di superarli con le proprie forze. Ma il risultato è costantemente un non sapere e un dibattersi nell'assurdo.

E' dunque il dramma dell'uomo che si credeva autonomo e autosufficiente, e scopre invece l'abisso del proprio male e del proprio nulla, e non riesce a venirne fuori, perché ultimamente non vuole obbedire all'Unico che lo può liberare:

RE: Oh, il mio crimine è lurido, fa salire il suo fetore fino al cielo;
ha su di sé la più antica e primordiale maledizione.

L'assassinio di un fratello!

Non posso pregare, benché il mio desiderio sia acuto quanto la volontà;

¹³⁴ W.Shakespeare, *Hamlet*, atto terzo, scena prima; traduzione di G.Baldini in W.Shakespeare, *Il dramma della libertà – Amleto, Re Lear, Misura per misura*, ed. BUR, Milano 2003, pp. 51-52.

la mia colpa è più forte del mio intento e lo sconfigge;
e come un uomo legato ad un duplice interesse,
sto fermo in mezzo, là dove dovrei cominciare, così che entrambi sono negati.

[...]

La mia colpa è compiuta. Ma, oh, quale genere di preghiera può aiutarmi? ‘Perdona il mio turpe assassinio!’: questa non posso farla, perché sono ancora in possesso di quegli effetti per cui ho fatto l’assassinio

- la mia corona, la mia ambizione, e la mia regina.

Può uno essere perdonato e permanere nel crimine?

Nelle vie corrotte di questo mondo la mano dorata del crimine può gettare da parte la giustizia, e spesso s’è visto che il premio maledetto stesso può comperare la legge, ma non accade così lassù. Là non c’è alcun sotterfugio. Là l’azione rivela la sua vera natura, e noi siamo costretti,

davanti alle nostre colpe interamente scoperte,
ad arrenderci all’evidenza.

Cosa allora? Cosa rimane da fare?

Provare cosa può il pentimento. Cosa non può fare?

Ma cosa può fare quando uno non può pentirsi?

Oh situazione maledetta! Oh interiorità nera come la morte!

Oh anima coperta di calce, che lottando per essere libera ti rendi sempre più schiava!

Oh angeli, aiutatemi, a fare un tentativo.

Piegatevi, ginocchia testarde; e cuore dalle corde d’acciaio, sii morbido come le membra di un bimbo appena nato!

Tutto può essere bene.

(si inginocchia)

[...] Le mie parole volano verso l’alto, ma i miei pensieri rimangono verso il basso.

Le parole senza i pensieri non vanno mai in cielo.¹³⁵

Per rendere il Re consapevole del suo delitto, Amleto ricorre allo stratagemma della rappresentazione teatrale del delitto stesso (il cosiddetto teatro nel teatro): è forse questo il centro del dramma, il momento in cui l’uomo è messo di fronte a se stesso e finalmente ‘vede’ se stesso e il proprio male. E la stessa cosa vale per la madre, verso la quale Amleto ha parole terribili:

AMLETO: Andiamo, siediti. Tu non ti muoverai, e non uscirai di qui prima ch’io t’abbia messo davanti uno specchio nel quale potrai vedere la parte più segreta di te stessa. [...] cessa di torcerti le mani. Sta’ zitta, siediti! E lascia che sia io, invece, a torcerti il cuore, perché è questo che voglio fare [...]. Questo era tuo marito. Vedi, in quest’altra immagine, chi lo seguita! Ecco qui il marito che hai ora, simile ad una spiga di grano imputridita che infetta l’aria salubre. [...]

REGINA: O Amleto, non parlare più: tu prendi i miei occhi e li fai rivolgere a guardar dentro la mia stessa anima, e quivi io vedo tali macchie nere e vermiglie che non scoloriranno mai.¹³⁶

E’ ancora il dramma dell’uomo che crede di poter misurare tutto con la propria misura, e invece scopre che l’essere misterioso lo supera continuamente e infinitamente:

AMLETO: Ci sono più cose in cielo e in terra, Orazio,
di quante vengono sognate nelle vostre filosofie.¹³⁷

Il dramma finisce in tragedia: anche se giustizia è fatta, l’uomo è perduto. Amleto si erge davanti ai secoli moderni come una domanda aperta, un grido che attende risposta. E rende evidente che il fondo del problema è la libertà dell’uomo, bloccata in un vicolo cieco, ma desiderosa di una salvezza e di una strada che possono venirle solo dall’alto. L’uomo è colpevole dei suoi misfatti, compiuti liberamente; ma nello stesso tempo è come se non fosse più libero o capace, da solo, di rimettersi in cammino.

¹³⁵ Atto terzo, scena terza; la traduzione è nostra.

¹³⁶ Atto terzo, scena quarta; traduz. Di G.Baldini, cit., pp. 71-72.

¹³⁷ Atto primo, scena quinta; traduzione nostra. L’originale inglese è: “There are more things in heaven and earth, Horatio, / Than are dreamt of in your philosophy.”

“Romeo e Giulietta”

Anzitutto va osservato che la tragedia di Romeo e di Giulietta, sebbene ambientata nel Medioevo, riflette una cultura e una mentalità che non sono più quelle medievali, ma quelle dell'epoca moderna in cui Shakespeare vive e di cui tratteggia apertamente i lineamenti non sempre visibili nella quotidianità. Benché infatti la vicenda abbia tra i personaggi principali il francescano padre Lorenzo, e benché si accenni spesso al cielo divino e alla vita ultraterrena, Gesù Cristo è completamente assente e anche la figura generica di Dio non occupa mai un posto centrale nella vita di nessun personaggio, frati compresi, ed è anzi ridotto ad una forza oscura simile alla *moira* greca; l'idea cristiana di Dio come Provvidenza, Presenza e Amore è ridotta ad un vago ricordo:

GIULIETTA: Non c'è pietà lassù tra le nubi, che veda dentro il fondo del mio dolore?¹³⁸

La preghiera non compare praticamente mai, se non in fugaci battute che non hanno nulla di evangelico. La concezione dell'amore è puramente naturalistica, senza alcun riferimento alla *caritas* cristocentrica di cui tutto il Medioevo è pervaso. Non c'è nessuna citazione della Bibbia. Inoltre si fa ricorso al suicidio con una determinazione che è lontana anni luce dalla cultura medievale e si riconduce direttamente alla visione del mondo della tragedia greca o dello stoicismo di Seneca.

Per tutto questo si può dire che questo celeberrimo dramma shakespeariano documenta in modo evidente il passaggio radicale di mentalità verificatosi tra il Medioevo e l'epoca moderna: da una concezione della vita in cui Dio era l'ideale unificante di tutti gli aspetti dell'esistenza e di tutti gli uomini che lo riconoscevano, ad una visione 'naturalistica' della vita, in cui il valore di ogni persona umana è determinato dalla sua riuscita in qualche aspetto dell'esistenza (sentimenti, potere politico, ricchezza, fortuna, fama, etc) senza legami con nessuno se non sentimentali o politici. Tant'è che in caso di disavventura si ricorre al suicidio, per dire che questa vita non merita di essere vissuta senza conseguire l'obiettivo che ci si è proposto.

In secondo luogo va osservato che Shakespeare, come si è detto sopra, mette allo scoperto l'animo dei suoi personaggi in modo straordinario, facendo vedere allo spettatore ciò che normalmente rimane ben celato o inosservato nelle conversazioni quotidiane. In tal modo, rappresentando di fatto l'uomo moderno, ne mette in luce le miserie, i sotterfugi, le contraddizioni, le aspirazioni, le angosce, mostrando quindi quanto sia ridicola la pretesa borghese di costruire l'uomo libero, perfetto, sciolto dai lacci del passato e proteso verso un futuro radioso costruito con le sue mani. Lo stesso padre Lorenzo, pur essendo cristiano e francescano, è in realtà un uomo moderno, che cerca di risolvere il problema che gli viene sottoposto con la saggezza e la scaltrezza umana e non conosce né affidamento alla preghiera né alla grandezza della Chiesa cui pure appartiene.

In terzo luogo il grande scrittore inglese ci offre osservazioni molto efficaci per cogliere la forza impressionante, anche solo a livello naturale, di realtà misteriose che si presentano come dati di fatto poderosi nell'esperienza umana: si tratta in questo caso dell'*amore*, che costituisce il tema vero e proprio della tragedia. Shakespeare, che non è filosofo, non si addentra nel tentativo di *spiegare* l'amore, ma, essendo grande poeta, lo *descrive* nella sua ineludibile realtà, presenza e forza. Come si è detto, non giunge a scrutare l'amore *cristiano*, ma si sofferma sul livello *naturale* del suo apparire. Ne registra l'energia, il mistero, il fascino, lo struggimento, la luce, il calore, la volontà che suscita nell'esistenza, in descrizioni in cui gli aspetti vitalistici ed emozionali si mescolano con quelli trascendenti e spirituali:

ROMEO: L'amore è un fumo salito con il vapore dei sospiri; quando viene purificato, è un fuoco che risplende negli occhi degli amanti; quando viene vessato è un mare nutrito dalle lacrime degli amanti; che altro ancora? Una pazzia, la più discreta, un'amarezza che soffoca, è una dolcezza che preserva. Addio, mio cugino!¹³⁹

MERCUZIO: Tu sei un amante; prendi a prestito le ali di Cupido e alzati in volo sopra un comune legame.

ROMEO: Io sono troppo trafitto dal suo dardo per alzarmi in volo con le sue leggere piume, e così legato, non posso superare la mia dura pena: sotto il grande peso dell'amore io affondo.¹⁴⁰

NUTRICE: Il suo nome è Romeo, e un Montecchi, il figlio unico del vostro grande nemico.

GIULIETTA: Il mio unico amore sorto dal mio unico odio! Troppo presto l'ho visto come sconosciuto, e troppo tardi come conosciuto. Prodigiosa nascita d'amore è per me, che io debba amare un lurido nemico.

¹⁴¹

GIULIETTA: Soltanto il tuo nome mi è nemico; tu sei te stesso, anche se non Montecchi. [...] Romeo, rigetta il tuo nome, e per quel nome che non è parte di te prendi me stessa.

¹³⁸ W.Shakespeare, *Romeo and Juliet*, atto terzo, scena quinta. La traduzione di questa citazione e di tutte le altre di quest'opera di Shakespeare è nostra.

¹³⁹ Atto primo, scena prima.

¹⁴⁰ Atto primo, scena quarta.

¹⁴¹ Atto primo, scena quinta.

ROMEO: Ti prendo in parola: non chiamarmi che amore, e io sarò battezzato di nuovo; cosicchè non sarò mai più Romeo.

GIULIETTA: Che uomo sei tu che così mescolato con la notte irrompi nel mio spirito?

ROMEO: Con un nome io non so come dirti chi io sono: il mio nome, mia cara santa, è odioso a me stesso, perché è un nemico per te; se l'avessi scritto, lo taglierei a pezzi. ¹⁴²

ROMEO: Con le ali leggere dell'amore ho superato queste mura; perché limiti di pietra non possono tener fuori l'amore; e ciò che l'amore può fare, osa tentarlo, perciò il tuo casato non mi ostacola.

GIULIETTA: Se ti vedono, ti uccideranno.

ROMEO: Ohimè, si trova più pericolo nei tuoi occhi che in venti loro spade: guardami, ma dolcemente, e darò prova di me contro la loro inimicizia.

GIULIETTA: Per tutto il mondo non vorrei che ti vedessero qui.

ROMEO: Ho il mantello della notte per nascondermi alla loro vista; ma a meno che tu non mi ami, lascia che mi trovino qui: sarebbe meglio che la mia vita finisse per il loro odio, che la mia morte ritardasse senza il tuo amore.

GIULIETTA: Per quale strada hai scoperto questo luogo?

ROMEO: Per amore, che per primo mi ha spinto a cercare; egli mi ha prestato il suo consiglio e io gli ho prestato gli occhi. Io non sono pilota: ma se tu fossi lontana da me quanto la grande spiaggia bagnata dal mare più lontano, io mi avventurerei per una tale traversata. ¹⁴³

GIULIETTA: [...] La mia generosità è sconfinata come il mare, il mio amore egualmente profondo; più ne do a te e più ne possiedo, poiché entrambi sono infiniti. ¹⁴⁴

GIULIETTA: [...] I messaggeri dell'amore dovrebbero essere pensieri, che volano dieci volte più veloci dei raggi del sole, che cacciano via le ombre sopra le confuse colline. ¹⁴⁵

ROMEO: [*a padre Lorenzo*] Amen, amen! Venga qual pena può venire, essa non può valere quanto la gioia che un solo breve minuto alla sua vista mi dà: unisci soltanto le nostre mani con le tue sante parole, poi la morte divoratrice d'amore faccia ciò che osa; a me basta di poter dire che lei è mia. ¹⁴⁶

Ma il punto di forza maggiore di tutto il testo shakespeariano sta in quei passaggi in cui emerge la stessa intuizione che Leopardi – come si è visto nei capitoli precedenti – scriverà due secoli dopo nelle sue poesie *Aspasia* e *Alla sua donna*, vale a dire la scoperta della donna e della vita come *segno*, cioè come bellezza che rimanda ad una bellezza infinita che sola compie il nostro desiderio:

ROMEO: Oh, ella insegna alle torce a brillare! Sembra che ella penda sulle guance della notte come un gioiello prezioso nell'orecchio di un'etiopie: bellezza troppo ricca da usare, troppo cara per la terra! Così appare una candida colomba in mezzo a delle cornacchie, come la giovane fanciulla al di sopra delle sue compagne. Finita la danza, guarderò il luogo dove si metterà, e renderò benedetta la mia rude mano toccando la sua. Ha mai amato il mio cuore prima d'ora? Smascheralo, vista mia! Poiché io non ho mai visto vera bellezza prima di questa notte. ¹⁴⁷

ROMEO: Due delle più belle stelle di tutto il cielo, avendo qualche interesse, entrano nei suoi occhi per brillare nelle loro sfere finché ritornano. E se i suoi occhi fossero lassù, ed esse nella sua testa? Lo splendore della sua guancia farebbe vergognare quelle stelle, come la luce giorno quella di una lampada; i suoi occhi in cielo passerebbero attraverso le regioni celesti così brillanti che gli uccelli canterebbero e penserebbero che non sia più notte. ¹⁴⁸

ROMEO: [...] Ho sognato che la mia donna arrivava e mi trovava morto – Strano sogno, che dà ad un morto la possibilità di pensare! – e infondeva una tale vita con i suoi baci sulle mie labbra, che io rivivevo ed ero un imperatore. Ahimè! Come è dolce l'amore posseduto, quando anche solo le ombre dell'amore sono così ricche di gioia! ¹⁴⁹

BENVOLIO: Dammi retta, smetti di pensare a lei.

ROMEO: Oh, insegnami come dovrei smettere di pensarci.

BENVOLIO: Ridando la libertà ai tuoi occhi: osserva altre bellezze.

¹⁴² Atto secondo, scena seconda.

¹⁴³ Atto secondo, scena seconda.

¹⁴⁴ Atto secondo, scena seconda.

¹⁴⁵ Atto secondo, scena quinta.

¹⁴⁶ Atto secondo, scena sesta.

¹⁴⁷ Atto primo, scena quinta.

¹⁴⁸ Atto secondo, scena seconda.

¹⁴⁹ Atto quinto, scena prima.

ROMEO: Questo è il modo per chiamare in campo ancor più quella sua squisita. [...] chi è colpito dalla cecità non può dimenticare il prezioso tesoro della vista perduta. Mostrami una amante di superiore bellezza, a cosa serve la sua bellezza, se non come una nota dove io posso leggere chi supera quella bellezza? Addio: tu non puoi insegnarmi a dimenticare.¹⁵⁰

Chi è entrato in questa consapevolezza del reale non vorrebbe più tornare indietro; per questo Romeo si rifiuta di tornare ai discorsi vuoti di sempre:

ROMEO: Zitto, zitto, Mercuzio, zitto! Tu parli di niente.¹⁵¹

In conclusione si può considerare quest'opera di Shakespeare come un testo polivalente: un intreccio di tematiche storiche complesse, di forti osservazioni poetiche, di intuizioni potenti. L'attenzione non dovrebbe fermarsi alla trama, poco entusiasmante, ma alle parole più chiare dei suoi protagonisti. E' richiesto dunque un lavoro serio sul testo più che la sua rappresentazione scenica.

"Re Lear"

Quanto detto sopra a riguardo dello smascheramento dei cuori umani, si ripropone con forza in questa ulteriore tragedia shakespeariana: il mondo è presentato come un palcoscenico sul quale i soggetti umani manifestano una varietà inesauribile di sentimenti, di desideri, di illusioni, di intrighi, di malvagità, di crimini, di tradimenti, di speranze, di sacrifici, di eroismi, di amori, di odi, di pentimenti, di disperazioni...

RE LEAR: Quando veniamo al mondo, noi piangiamo, perché siamo arrivati su questo grande palcoscenico di pazzi [...].¹⁵²

L'anziano re, dopo aver diviso il suo regno tra le figlie, pensa di godersi una riverita vecchiaia, ma si trova subito oggetto di emarginazione, disprezzo e complotti di potere di cui le sue stesse figlie sono le protagoniste, eccetto quella che lui ingiustamente aveva allontanato come indegna. Si mette in evidenza la misteriosa libertà degli uomini, che cambia e travolge anche le situazioni più prevedibili. E' una eruzione continua, che oltrepassa ogni aspettativa dello spettatore. L'ennesimo monito al mondo moderno affinché non si faccia illusioni: il mistero uomo eccede ogni tentativo di misura, di inquadramento, di programmazione.

RE LEAR: I grandi iddii, che mantengono sul nostro capo questa paurosa tempesta, possano subito scovare i loro nemici. Trema, o sciagurato, che in fondo alla coscienza hai delitti ancora non divulgati, e che ancora attendono d'essere frustati dalla giustizia. Nascondimi tu, o mano insanguinata; e anche tu, che hai violato un giuramento; e anche tu, che simulando d'esser virtuoso, vivi nell'incesto. E trema fino a cadere in pezzi, tu, che sotto l'apparenza, sotto la maschera dell'onestà, hai insidiato, bensì, la vita dell'uomo. Lacerate i veli di cui pur v'ammantate, o delitti impenetrabili all'occhio, e chiedete pietà con alte grida a questi paurosi sergenti della giustizia. Sono un uomo contro il quale s'è più peccato di quant'io non peccassi!¹⁵³

Lo sguardo sulla realtà è ostinatamente tragico e non conosce lieto fine. Alla morte di crepacuore del re così esclama il fedele Kent:

KENT: Non affliggete più lo spirito suo. Lasciate che se ne muoia in pace. Ah, che l'odia colui che lo volesse disteso ancora più a lungo sulla ruota di tortura di questo mondo spietato!¹⁵⁴

Ci si può chiedere se questa visione tragica della vita sia frutto solo della volontà di far rivivere lo spirito della tragedia greca o se non si rifletta in essa un giudizio sull'esistenza in quanto tale. Indubbiamente quando Shakespeare scrive, il sole radioso della speranza cristiana non brilla più sul cielo d'Europa, coperto dalle nubi dense del razionalismo, del nazionalismo, del culto della natura e della fortuna, che costringono l'uomo cinquecentesco a riporre in se stesso ogni fiducia per il presente e per l'avvenire. La morte così si delinea come la grande protagonista della storia: con la sua assurdità invincibile rende assurda ogni aspettativa umana. Shakespeare dunque, pur presentando vicende che hanno indubbiamente in certe azioni degli eccessi pessimistici, non esagera sostanzialmente la tragicità della vita reale nei suoi testi. Il vero problema sta nel fatto che manca l'esperienza della *resurrezione*, che è la risposta cristiana alla tragicità della vita. Cristo muore in croce, e questa è se vogliamo la tragicità suprema della vita, essendo egli il Figlio di Dio; ma Cristo risorge, e questo è l'avvenimento che cambia radicalmente tutta la visione dell'esistenza. Shakespeare credeva in questo avvenimento, ma la cultura del suo tempo, così come la nostra, rendeva molto difficile capire che esso

¹⁵⁰ Atto I, scena I.

¹⁵¹ Atto primo, scena quarta.

¹⁵² W.Shakespeare, *King Lear*, atto quarto, scena sesta, la traduzione è nostra.

¹⁵³ Atto terzo, scena seconda, trad. di G.Baldini, cit. p. 174.

¹⁵⁴ Atto quinto, scena terza, trad. di G.Baldini, cit., p. 228.

era ed è oggetto di una esperienza già in questo mondo ed è perciò capace di determinare un volto nuovo a tutto il cammino storico dell'uomo. Un'intuizione tenue di questa verità fa però capolino nel prossimo dramma del grande scrittore inglese.

“Enrico V”

Classificato come ‘dramma storico’, narra la vicenda del Re Enrico V d’Inghilterra, conquistatore della Francia nella battaglia di Azincourt (1415) durante la Guerra dei Cent’Anni (1337-1453). Si tratta di una lettura in chiave decisamente patriottica di una delle fasi della guerra più favorevoli alla corona britannica. La Chiesa inglese appare qui dedita alla custodia dei propri benefici e agli interessi della propria nazione più che a quelli dell’intera cristianità, come è logico aspettarsi in un dramma scritto in un’epoca di forte nazionalismo religioso, vale a dire dopo la separazione della Chiesa Anglicana da quella di Roma. Tuttavia nel testo shakespeariano emerge la figura nobile di Enrico V, totalmente dedito al compito a cui è stato chiamato e determinato da una forte coscienza ideale cristiana; così risponde agli ambasciatori francesi che cercano di provocarlo:

ENRICO V: Noi non siamo un tiranno, ma un re cristiano, in cui la grazia mantiene soggette le passioni, così come nelle nostre carceri i criminali sono legati ai loro ceppi.¹⁵⁵

Quando deve giudicare alcuni traditori che hanno cercato di vendere la sua vita e quella della nazione al nemico, ed è costretto ad emettere la sentenza capitale, lo fa con queste significative parole:

ENRICO V: Per ciò che riguarda la nostra persona, noi non cerchiamo vendetta; ma noi dobbiamo tendere alla salvezza del nostro regno, la cui rovina voi avete cercato, così che noi vi consegniamo alle sue leggi. Andate perciò, poveri e miserabili criminali, alla vostra morte; il cui sapore Dio vi dia la pazienza di sopportare, e vi dia vero pentimento di tutte le vostre pesanti colpe! Conduceteli via.¹⁵⁶

Il culmine del dramma viene raggiunto nel discorso che il Re rivolge ai suoi uomini prima della battaglia. Essi infatti erano stati presi dallo sconforto nel vedere il soverchiante numero delle truppe francesi accampate davanti a loro ed Enrico V li rianima facendo ancora una volta appello ad una dimensione ideale eroica che accende i cuori e rende disponibili anche al sacrificio supremo:

Va’ a proclamare per tutti i reparti
 che se ci sia qualcuno in mezzo a loro
 che non si senta di prendere parte
 a questo scontro, se ne vada a casa:
 riceverà il suo bel lasciapassare
 e gli saranno messe nella borsa
 le corone pel viaggio di ritorno.
 Non vogliamo morire con nessuno
 ch’abbia paura di morir con noi.
 Da noi in Inghilterra questo giorno
 è la festa di Santo Crispiniano;
 chi a questo giorno sopravviverà
 ed avrà la fortuna d’invecchiare,
 ogni anno, alla vigilia della festa,
 radunerà i vicini intorno a sé:
 “Domani è San Crispino e Crispiniano”,
 dirà e, rimboccandosi le maniche
 ed esibendo le sue cicatrici,
 “Queste son le ferite
 che ho toccate nel dì di San Crispino”.
 I vecchi sono facili all’oblio,
 ma lui avrà obliato tutto il resto,
 non però la memoria di quel giorno,
 anzi infiorando un poco quel ricordo
 per quel che ha fatto lui personalmente.
 E allora i nostri nomi, alle sue labbra

¹⁵⁵ W. Shakespeare, *Henry V*, atto primo, scena seconda; la traduzione è nostra.

¹⁵⁶ Atto secondo, scena seconda; la traduzione è nostra.

già stati famigliari - Enrico Re,
 e Bedford, Warwick, Talbot, Gloucester, Exeter,
 e Salisbury - gli ritorneranno
 vivi alla mente tra i boccali colmi,
 e il brav'uomo tramanderà a suo figlio
 questa nostra vicenda;
 ed i Santi Crispino e Crispiniano,
 da questo giorno alla fine del mondo
 non passeranno più la loro festa
 senza che insieme a loro
 non s'abbia a ricordarsi anche di noi;
 di questi noi felicemente pochi,
 di questa nostra banda di fratelli:
 perché chi oggi verserà il suo sangue
 sarà per me per sempre mio fratello
 e, per quanto sia umile di nascita,
 questo giorno lo nobiliterà;
 e quei nobili che in Inghilterra
 ora dormon ancor nei loro letti,
 si dovranno reputare sfortunati
 per non essere stati qui quest'oggi,
 e si dovranno sentire sminuiti
 perfino nella essenza d'uomini
 quando si troveranno ad ascoltare
 alcuno ch'abbia con noi combattuto
 il dì di San Crispino.¹⁵⁷

In questo discorso è contenuta evidentemente anche una metafora sulla vita che può essere considerata il vero messaggio dell'intero dramma. La vita stessa infatti è una battaglia, come ricorda l'Apostolo Paolo:

¹⁰Per il resto, attingete forza nel Signore e nel vigore della sua potenza. ¹¹Rivestitevi dell'armatura di Dio, per poter resistere alle insidie del diavolo. ¹²La nostra battaglia infatti non è contro creature fatte di sangue e di carne, ma contro i Principati e le Potestà, contro i dominatori di questo mondo di tenebra, contro gli spiriti del male che abitano nelle regioni celesti. ¹³Prendete perciò l'armatura di Dio, perché possiate resistere nel giorno malvagio e restare in piedi dopo aver superato tutte le prove. ¹⁴State dunque ben fermi, *cinti i fianchi con la verità, rivestiti con la corazza della giustizia*, ¹⁵e avendo come calzatura ai piedi *lo zelo per propagare il vangelo della pace*. ¹⁶Tenete sempre in mano lo scudo della fede, con il quale potrete spegnere tutti i dardi infuocati del maligno; ¹⁷prendete anche *l'elmo della salvezza e la spada dello Spirito*, cioè la *parola di Dio*. ¹⁸Pregate inoltre incessantemente con ogni sorta di preghiere e di suppliche nello Spirito, vigilando a questo scopo con ogni perseveranza e pregando per tutti i santi, ¹⁹e anche per me [...].¹⁵⁸

In questa battaglia, che è contro potenze ben superiori alle nostre forze, il nostro ruolo potrebbe sembrare inutile e destinato al fallimento, come ricorda lo stesso Cristo:

¹⁰Così anche voi, quando avrete fatto tutto quello che vi è stato ordinato, dite: Siamo servi inutili. Abbiamo fatto quanto dovevamo fare".¹⁵⁹

Tuttavia per Cristo c'è qualcosa di eroico nel nostro essere qui, su questo campo di battaglia, a partecipare alle sue sofferenze e alla sua vittoria, come dice ancora S.Paolo:

²⁴Perciò sono lieto delle sofferenze che sopporto per voi e completo nella mia carne quello che manca ai patimenti di Cristo, a favore del suo corpo che è la Chiesa.¹⁶⁰

⁶Quanto a me, il mio sangue sta per essere sparso in libagione ed è giunto il momento di sciogliere le vele.

⁷Ho combattuto la buona battaglia, ho terminato la mia corsa, ho conservato la fede. ⁸Ora mi resta solo la

¹⁵⁷ W.Shakespeare, *Enrico V*, Atto Quarto, scena III, ed. E-text di Liberliber.it, 1999, trad. di Goffredo Raponi, pp. 100-101

¹⁵⁸ Efesini 6,10-19

¹⁵⁹ Luca 17,10

¹⁶⁰ Col 1,24

corona di giustizia che il Signore, giusto giudice, mi consegnerà in quel giorno; e non solo a me, ma anche a tutti coloro che attendono con amore la sua manifestazione.¹⁶¹

Se la Redenzione operata da Cristo avesse trasportato l'uomo direttamente in Paradiso, risparmiandogli la fatica della vita terrena, avremmo davvero ritenuto questa la soluzione migliore? Cristo ha voluto invece che anche noi prendessimo parte alla battaglia, dando tutto noi stessi come Lui, partecipando col nostro misero ma totale contributo alla vittoria finale che Lui ha conseguito per noi:

²⁸E non abbiate paura di quelli che uccidono il corpo, ma non hanno potere di uccidere l'anima [...].²⁹Due passerini non si vendono forse per un soldo? Eppure neanche uno di essi cadrà a terra senza che il Padre vostro lo voglia.³⁰Quanto a voi, perfino i capelli del vostro capo sono tutti contati; ³¹non abbiate dunque timore: voi valete più di molti passerini! ³²Chi dunque mi riconoscerà davanti agli uomini, anch'io lo riconoscerò davanti al Padre mio che è nei cieli; ³³chi invece mi rinnegherà davanti agli uomini, anch'io lo rinnegherò davanti al Padre mio che è nei cieli. ³⁴Non crediate che io sia venuto a portare pace sulla terra; non sono venuto a portare pace, ma una spada. [...] ³⁸chi non prende la sua croce e non mi segue, non è degno di me. ³⁹Chi avrà trovato la sua vita, la perderà: e chi avrà perduto la sua vita per causa mia, la troverà.¹⁶²

Vivendo nell'eternità l'uomo potrà dire: "Queste son le ferite che ho toccate nel dì di San Crispino". Cioè: anch'io c'ero, anch'io ho combattuto. Anche se ho fatto poco, anche se ho avuto paura, anche se ho sbagliato ed ho anche tradito, anch'io c'ero, anch'io ho combattuto, anch'io l'ho seguito. L'aggancio che Shakespeare compie con la festa di un santo è un colpo di genio letterario oltre che, per così dire, teologico: perché il concetto paolino della battaglia 'metafisica' dell'esistenza cristiana diventa più immediato e percepibile nell'immagine del 'giorno di san Crispino'; il volto e l'esempio del santo, morto martire durante le persecuzioni romane, mostra la realtà del livello eroico della vita in Cristo.

Un embrione a cui viene negato il diritto di nascere passa direttamente nell'eternità di Dio e potrebbe sembrare più fortunato di chi deve affrontare una dura vita, come "quei nobili che in Inghilterra" che "ora dormon ancor nei loro letti"; ma alla fine dirà a chi lo ha ucciso: "perché non mi avete lasciato prendere parte alla battaglia e contribuire anch'io alla salvezza del mondo?". Questa battaglia ha un carattere unico, è un *unicum* in tutta l'eternità, e prendervi parte è un grande onore di cui occorre rendersi conto.

Nell'uomo infatti, per quanto egli sia peccatore e meschino, c'è una chiamata strutturale all'eroismo. Egli è fatto per donarsi e spendersi per un'ideale grande, per uno scopo immenso. Per questo è facile riconoscere in Cristo il vero Capo dell'umanità: solo Lui coinvolge l'uomo per un ideale vero, cioè per la verità, la bellezza, la giustizia, l'amore, la felicità, la libertà, vale a dire per l'ingresso nella comunione con Dio, l'Essere Infinito. Cristo è lo scopo stesso che si è fatto incontrare e al contempo è l'uomo vero che dona se stesso per questo scopo. Solo per questo ideale vero ed immenso l'uomo può spendere ragionevolmente se stesso e donare la sua vita. Non per distruggere se stesso, come nell'idealismo, o gli altri, come nel terrorismo, ma per amore di Dio, di se stesso e degli altri.

Il discorso di Enrico V è quindi una metafora della vita cristiana, dove Cristo stesso, che è il Capo, conduce i suoi fratelli a donare se stessi per il compimento del mondo, come ricorda l'Apostolo Pietro:

¹²Carissimi, non siate sorpresi per l'incendio di persecuzione che si è acceso in mezzo a voi per provarvi, come se vi accadesse qualcosa di strano. ¹³Ma nella misura in cui partecipate alle sofferenze di Cristo, rallegratevi perché anche nella rivelazione della sua gloria possiate rallegrarvi ed esultare. ¹⁴Beati voi, se venite insultati per il nome di Cristo, perché lo Spirito della gloria e lo Spirito di Dio riposa su di voi. ¹⁵Nessuno di voi abbia a soffrire come omicida o ladro o malfattore o delatore. ¹⁶Ma se uno soffre come cristiano, non ne arrossisca; glorifichi anzi Dio per questo nome.¹⁶³

Lo spirito cristiano di questo orizzonte ideale compare continuamente nel dramma di Shakespeare, in modo particolare quando dopo la battaglia viene intonato il celebre inno *Non nobis Domine, sed nomini tuo da gloriam*.

In questo spirito eroico e religioso si riscatta dunque, in una certa misura, la tragicità sopra descritta in cui la modernità sembra rinchiudere l'orizzonte dell'esistenza umana. In questo continuo oscillare shakespeariano tra la visione tragica e quella cristiana della vita si può vedere il destino di tutta l'epoca moderna, che dopo gli

¹⁶¹ 2 Tim 4,6-8

¹⁶² Matteo 10,28-39

¹⁶³ 1 Pt 4,12-16; cfr anche 2 Cor 1,5-7: "Infatti, come abbondano le sofferenze di Cristo in noi, così, per mezzo di Cristo, abbonda anche la nostra consolazione. ⁶Quando siamo tribolati, è per la vostra consolazione e salvezza; quando siamo confortati, è per la vostra consolazione, la quale si dimostra nel sopportare con forza le medesime sofferenze che anche noi sopportiamo. ⁷La nostra speranza nei vostri riguardi è ben salda, convinti che come siete partecipi delle sofferenze così lo siete anche della consolazione."

anni del grande drammaturgo inglese tenterà in più riprese di costruire una concezione del mondo senza il Dio fatto Uomo, sostituito dall'uomo fatto dio, ma nello stesso tempo farà sempre più crescere lo smarrimento dell'uomo e il suo desiderio di ritrovare il vero volto dell'Infinito per cui è fatto, cioè Cristo.

IL TEATRO GESUITICO

(1551 - 1773)

La grande opera dei Collegi

Fondato nel 1534 da S. Ignazio di Loyola, l'ordine dei Gesuiti (o *Compagnia di Gesù*) si dedicò a tre grandi compiti: la missione *ad gentes*, l'educazione della gioventù, lo sviluppo della cultura cristiana e la sua difesa dal protestantesimo. La straordinaria determinazione e dedizione di Ignazio nel seguire Cristo affascinò moltissimi giovani del suo tempo e delle generazioni successive, tanto che quella dei Gesuiti divenne in poco tempo e per più di due secoli la più importante e influente compagnia religiosa del mondo. Nel 1773, in un'epoca in cui la Chiesa cattolica era sotto un duro attacco da parte dei potentati politici e culturali europei, il Papa Clemente XIV si sentì costretto a decretare la soppressione della Società fondata da S. Ignazio, in un momento in cui essa, con 23 mila membri, gestiva 650 collegi in altrettante città non del solo del Vecchio ma anche del Nuovo continente e di quello asiatico. In totale i Gesuiti dal 1534 al 1773 sono stati 85 mila. Al momento della morte del loro fondatore, avvenuta nel 1556, questi religiosi gestivano già 74 collegi in tre continenti. Ogni collegio offriva a centinaia di studenti la possibilità di effettuare gli studi liceali, con una particolare cura della conoscenza delle lingue latina e greca e delle scienze naturali. Gran parte degli esponenti della cultura europea del Seicento e del Settecento, in particolare i grandi dell'Illuminismo, hanno avuto la loro formazione in queste istituzioni gesuitiche. A titolo di esempio, il collegio di una piccola città di 7000 abitanti come Trento contava a metà del Settecento una scolaresca di 500 studenti.

Il teatro come strumento educativo

Ed è proprio in queste scuole gesuitiche che la storia del teatro ha conosciuto una tappa di grande importanza, nonostante il fatto che oggi siano pochi gli storici che dedicano attenzione a questo importante anello della cultura europea. In esse infatti non solo la seria istruzione classica permetteva di accedere al grande patrimonio antico, medievale e rinascimentale, e dava gli strumenti per svilupparlo, ma l'esperienza diretta del teatro era uno degli elementi formativi decisivi. Lo testimonia anzitutto il fatto che molti dei grandi drammaturghi di quel periodo, compresi quelli divenuti decisamente avversi al cristianesimo, sono stati allievi dei Collegi gesuitici dove per la prima volta sono venuti in contatto con il palcoscenico. In Francia: Moliere, Pierre e Thomas Corneille, Lesage, Diderot e Voltaire, il quale ha lasciato detto che l'elemento migliore della sua educazione liceale ricevuta nel Collegio gesuitico parigino erano stati i drammi teatrali in esso realizzati. In Spagna: l'opera di Calderon de La Barca mostra numerose analogie con i metodi e le tecniche del teatro gesuitico. In Austria, considerata una roccaforte dei Gesuiti, il teatro fiabesco viennese risentì moltissimo l'influsso di quello dei Collegi, come è visibile nelle celebri opere *Il flauto magico* di Mozart.

Ogni anno ogni Collegio si impegnava a realizzare una laboriosa rappresentazione teatrale da offrire alla cittadinanza alla fine del calendario scolastico o in occasione di alcune significative ricorrenze. La prima di queste rappresentazioni è avvenuta nel 1551. Fino alla fine del XVI secolo esse erano per lo più usate al di fuori delle scuole come strumento efficace per contrastare la Riforma Protestante e mostrare al popolo le ragioni del Cattolicesimo, come ad esempio la grande realizzazione scenica svolta nel 1574 sulla piazza di Monaco con 185 attori per la durata di due giorni. Era proverbiale il coraggio dei discepoli di S. Ignazio nel presentare apertamente la loro fede, sostenendone in modo ben documentato i contenuti e le motivazioni, come nel caso del santo martire Edmond Campion - seguito da altri 25 martiri gesuiti in Inghilterra - torturato e condannato a morte nel 1581 a Londra dopo aver sfidato pubblicamente i sostenitori dello scisma anglicano. Terminata verso l'inizio del XVII secolo la fase più accesa del dibattito con i protestanti, i drammi teatrali rimasero all'interno delle scuole gesuitiche come parte integrante del cammino formativo sia culturale che spirituale. Ogni Collegio fu dotato di un teatro e a volte anche di due. Gli attori erano studenti, mentre gli autori dei testi erano alcuni tra gli insegnanti di letteratura. La lingua era quella latina, come stabilito dalla *ratio studiorum*, anche se talvolta veniva usata la lingua volgare, soprattutto negli *interludi* comici, che erano una caratteristica del teatro gesuitico.

La necessità di fare un'esperienza

Uno degli aspetti più singolari di queste impegnative realizzazioni sceniche era il fatto che si trattava quasi sempre di un *unicum*, perchè non venivano mai replicati e fatti girare spettacoli prodotti da altri collegi. Ciò da una parte era dovuto al fatto che tutti comunque seguivano un soggetto base elaborato centralmente e sviluppato poi nelle singole scuole; ma dall'altra la ragione fondamentale era che si voleva che si trattasse di una esperienza vissuta direttamente dalle persone, evitando il rischio che essere diventassero semplici spettatori. La passività infatti è uno dei nemici più rilevanti dell'educazione e lo spirito ignaziano consisteva invece nel totale impegno di sé con la proposta ideale per verificarne l'autenticità. Invero una delle scoperte più considerevoli fatta da S. Ignazio durante la sua conversione fu che mentre i falsi beni procurano una gioia immediata e sono seguiti da una grande amarezza, quelli veri lasciano una gioia profonda che cresce nel tempo. Dunque è necessario impegnarsi in prima persona con un'esperienza buona per rendersi conto che ne vale la pena. Ed è necessario che si comprenda il significato di quello che si sta sperimentando: da qui la preoccupazione costante dei Gesuiti che si capisca bene il senso di ciò che viene rappresentato e il suo scopo. Per questa ragione anche gli autori dei testi teatrali gesuitici non miravano affatto a realizzare opere che procurassero loro una gloria letteraria, non solo perché solo pochi di essi evidentemente potevano avere le doti eccezionali necessarie per questo scopo – e in alcuni casi in effetti ci fu qualche loro drammaturgo degno di essere inserito nella storia della drammaturgia -, ma soprattutto perché il fine era quello di servire l'opera educativa perseguita dall'intera Compagnia, come prescriveva il carisma ignaziano che chiedeva di combattere l'amor proprio e l'orgoglio. Lo conferma il fatto che i Gesuiti non si preoccuparono di stampare queste opere, se non per dare in mano al pubblico il testo latino altrimenti difficilmente comprensibile (ed è grazie a questi fogli volanti conservati da qualche spettatore che alcune di queste opere sono giunte fino a noi).

Questi spettacoli comunque non avevano nel testo la loro esclusiva o principale forza: essi puntavano molto sull'effetto scenico, che era sempre altamente spettacolare e destava forte impressione sugli spettatori. Ciò da una parte era dovuto al gusto dell'epoca barocca in cui il teatro gesuitico conobbe la sua fase migliore; dall'altra però la ragione si radicava nell'antropologia ignaziana, che considerava importante non solo l'intelletto, ma anche l'emozione e l'affezione, conformemente alla storia personale del santo fondatore che, secondo la sua forte indole ispanica, desiderava farsi 'cavaliere di Cristo' e non semplice teologo. Questo metodo tra l'altro ebbe successo anche in terre di missione, dove pure era necessario non fermarsi agli aspetti intellettuali della fede.

L'unico scopo e i molteplici strumenti

Lo scopo degli spettacoli, conformemente a quello della Compagnia di Gesù, era diffondere la cultura e la vita cristiana, rendendole sperimentabili sia nello spettacolo in sé che nella bellezza del lavoro comune di preparazione dell'evento. Si contrastava pertanto l'idea che il senso della vita fosse il successo mondano, mostrando, nella scelta dei soggetti da sviluppare nel testo, quanto fosse ingannevole e vana la ricerca della fama e della fortuna e quanto fossero forti le tentazioni del mondo. Il messaggio del dramma era sintetizzato nel finale, in cui si assisteva o alla conversione del protagonista, premiata con la beatitudine celeste, o il suo testardo rifiuto di aprirsi alla parola di Dio, con la conseguente perdita di se stesso nell'inferno.

Questo invito alla conversione era dunque il tema costante dei drammi gesuitici. Esso tuttavia non era mai presentato in modo scontato e oppressivo, ma sempre dall'interno di una forma artistica emozionante e coinvolgente. La varietà di questo teatro era assicurata dalla grande molteplicità di soggetti: storie bibliche, anzitutto, e poi cronache o leggende di santi e di martiri, o narrazioni di eventi eroici della vita della Compagnia.

Era frequente l'uso di figure allegoriche, come nelle cosiddette Morali: personificazioni di idee, attitudini, desideri. Non mancavano all'occorrenza rappresentazioni di angeli, diavoli, spiriti dei morti, maghi, o visioni dell'inferno e del Paradiso. In certi casi era usato anche un coro di figure allegoriche, incaricate di commentare le scene.

Come si è detto sopra era costante la preoccupazione che il pubblico comprendesse il significato di quanto stava accadendo sulla scena. Per ottenere questo scopo venivano utilizzati i cosiddetti interludi: alcune figure allegoriche spiegavano al pubblico quello che era realmente in gioco nelle storie rappresentate sul palco; a tal fine veniva usata anche la *scena muta*, cioè il mimo attraverso il quale la figura allegorica sintetizzava il significato del fatto scenico o prediceva quello che sarebbe accaduto di lì a poco.

Nel complesso i drammi gesuitici si servirono di tutti i generi teatrali possibili: tragedie, commedie, pantomime, drammi pastorali, farse, opere, balletti. L'uso sorprendente di questi ultimi era stato sviluppato a partire dal Collegio Parigino ed era stato poi raccomandato anche agli altri collegi, purchè se ne mantenesse lo scopo religioso. Si poteva così assistere al balletto di santi e di martiri e di imperatori oltre che di alcune figure allegoriche.

C'era tuttavia una differenza evidente rispetto al teatro barocco delle corti dei nobili: mentre infatti in esso l'effetto estetico era fine a se stesso e non veicolava significati religiosi, nel teatro gesuitico tutto era in funzione dello scopo totale dell'Ordine, sintetizzato nel celebre motto *Omnia ad majorem Dei gloriam* (spesso compendiato con la sigla O.A.M.D.G.).

Per tutto questo i Gesuiti non esitarono a creare grandiose scenografie, con effetti scenici elaborati, utilizzando macchine volanti, tuoni, lampi, e altri espedienti tipici del teatro barocco. I drammi dei Collegi divennero famosi per i cambi di scena, ma anche per i loro costumi e per le loro musiche. Talvolta furono musicisti famosi a scrivere delle partiture apposite per questi drammi, come nel caso di Orlando di Lasso e Johann Caspar Kerll.

Infine i Gesuiti si distinsero anche per la riflessione teorica sull'arte drammaturgica, componendo manuali su di essa e sulla modalità di scrittura dei testi. Fu proprio un gesuita a scrivere la prima storia e teoria della danza al mondo, *Des Ballets ancien set modernes*, pubblicato a Parigi nel 1682, del francese P. Claude Francois Menestrier. E per l'arte scenica fu il gesuita Andrea Pozzo a scrivere nel 1700 il *Perspectiva Pictorum et Architectorum* dedicato all'Imperatore d'Austria Leopoldo II.

Jakob Bidermann e il “Cenodoxus”

Nato a Ebingen, in Germania, nel 1578 e morto a Roma nel 1639 è stato uno dei più importanti scrittori dei testi teatrali del dramma gesuitico. Letterato e poeta latinista, fu professore di filosofia e teologia e autore di numerosi testi teologici. A Roma fu chiamato a ricoprire la carica di censore dell'Ordine. Una delle caratteristiche del suo stile, tipica di tutto il teatro gesuitico, era la capacità di unire la commedia comica con la tragedia.

Il suo testo teatrale più famoso è *Cenodoxus* (1602): narra la storia di un dottore di Parigi, stimato da tutti, che dopo la sua morte viene a sorpresa condannato per il peccato di amore di sé e orgoglio.

Si tratta di un adattamento della leggenda di San Bruno, il fondatore dell'ordine dei Cistercensi, il quale sarebbe stato testimone di un evento miracoloso accaduto nel 1082: quando un famoso dottore di Parigi, notoriamente virtuoso, stava morendo, si sarebbe improvvisamente sollevato col busto sul letto di morte gridando “Sono accusato dal giudizio di Dio”; questo incidente avrebbe convinto Bruno della vanità della fama in questo mondo e così egli si ritirò con sei compagni in un territorio deserto. Il testo di Bidermann si sofferma sulla figura di Cenodoxus, il cui nome, come osserva Stefan Tigl, è una latinizzazione del termine greco κενόδοξος che significa ‘vanglorioso’. Scrive il Tigl:

Molto dell'effetto psicologico del dramma è dovuto alla sua schietta analisi dell'orgoglio spirituale, dell'amore di sé, e della (inconsapevole) ipocrisia. E' stato spesso osservato che Bidermann attacca precisamente l'attitudine neo-stoica che era stata insegnata da Justus Lipsius (1547-1606), specialmente nel suo *de Constantia* (1584), e che era stata fatta propria dagli studiosi del tempo.¹⁶⁴

Il combattimento contro l'amore di sé, l'orgoglio, la mancanza di umiltà, era ed è una delle caratteristiche del carisma ignaziano: non si trattava solo di una scesa personale, ma anche di una battaglia culturale dentro un mondo che stava facendo dell'orgoglio una regola di vita. Il neo-stoicismo era espressione di una concezione autosufficiente dell'uomo, come se ciascuno bastasse a salvare se stesso. In questo senso l'opera del Bidermann mantiene una grande attualità.

Una strada da riprendere

In centinaia di collegi per più di due secoli i gesuiti hanno prodotto un grande spettacolo ogni anno: una produzione monumentale, un lavoro educativo enorme su generazioni e generazioni di giovani. Un'epopea che

¹⁶⁴ Stefan Tilg, *Jacob Bidermann, Cenodoxus*, www2.warwick.ac.uk/fac/arts/ren/snls/snls_teaching_anthology/jacob_bidermann.pdf, p.5

ancora attende di essere riconosciuta nel suo valore da parte degli storici della civiltà e della cultura occidentale e non solo occidentale.

Rosmini ha osservato che l'insistenza eccessiva sul prestigio della formazione intellettuale che veniva fornita nei collegi ha favorito la sostituzione graduale dello scopo perseguito dall'Ordine con l'amor proprio coltivato da molta utenza, con il risultato che molti allievi delle scuole gesuitiche hanno usato la grande cultura ricevuta per ripagare poi il cattolicesimo con il disprezzo e l'odio senza ragioni, fino alla stessa soppressione della Compagnia di Gesù. E' quello che è successo per esempio con i citati Diderot e Voltaire. Un'amara lezione che deve fare riflettere. Essa tuttavia non toglie nulla alla grandezza dell'opera educativa svolta da molti Gesuiti e, nel caso specifico, di quella realizzata con il teatro. Anzi, la constatazione di Rosmini può aiutare a comprendere che l'immenso lavoro svolto dalla Compagnia di Gesù avrebbe dato frutti ancora maggiori se la loro sincera preoccupazione educativa cristiana fosse stata prevalente su quella dell'efficienza intellettuale che la società continuamente richiedeva da loro. Lo straordinario impegno educativo dei compagni di Sant Ignazio dovrebbe dunque essere ripreso, anche nel teatro, con questa maggiore libertà.

GLI AUTOS SACRAMENTALES
DI CALDERON DE LA BARCA
(1600 - 1681)
E JOSE' DE ANCHIETA
(1534 - 1597)

Quattro secoli di teatro eucaristico¹⁶⁵

Dopo che nel 1264 fu istituita la festa del *Corpus Domini*, in Spagna si cominciò ad adattare le sacre rappresentazioni natalizie a corredo della solenne processione eucaristica collocata dopo il tempo pasquale. La festa aveva il suo culmine in questo affollatissimo corteo attraverso le strade dei paesi e delle città; in Spagna prevedeva anche un ruolo per i comici che, adeguatamente vestiti o mascherati, rappresentavano eventi funzionali alla festa eucaristica: facevano questo durante la processione in modo silenzioso e statico (come *tableaux vivants*) alle varie stazioni, per poi animarsi al termine della liturgia per delle azioni drammatiche semplici. Col tempo queste rappresentazioni vennero isolate dalla processione e eseguite su carri, in una piazza dopo l'altra. Diventarono così *autos*, cioè 'atti', *sacramentales*, cioè funzionali alla tematica sacramentale. Gli attori erano professionisti, pagati dalla municipalità, la quale investiva molte risorse per il migliore esito della festa, sia per il salario degli attori che per la realizzazione di splendidi costumi e apparati scenici (i quali cominciarono a venire utilizzati anche per le rappresentazioni profane, il cui sviluppo è stato reso possibile proprio dagli *autos*).

Le preesistenti rappresentazioni della Natività comprendevano la scena dei pastori di Betlemme i quali ricevevano l'apparizione dell'angelo annunziante la nascita di Cristo; in qualcuna di esse l'angelo rispondeva alle domande dei pastori circa il significato dell'evento. Nell'adattamento alla festa del *Corpus Domini* l'angelo venne inizialmente sostituito da un teologo eremita o frate in grado di illustrare il sacramento dell'Eucarestia, e in seguito da una figura allegorica impersonante la Fede; allo stesso modo anche i pastori vennero sostituiti da personaggi allegorici di vario genere (Grazie, Penitenza, Mondo, Paganesimo, Fede, Speranza, Peccato, Morte, Aria, Acqua, Fuoco, Terra, etc).

Il primo *autos* vero e proprio avente per tema il mistero eucaristico è considerato quello scritto in Portogallo nel 1504 da Gil Vicente (Lisbona, 1465 – 1536), *Auto de São Martinho*. In Spagna il padre del teatro spagnolo è stato Juan del Encina (1468-1529).

Il drammaturgo maggiore di questo passaggio all'allegoria fu Diego Sanchez de Badajoz (fine XV-1549). Lo scopo di questo simbolismo era quello di tentare di illustrare qualcosa del grande mistero dell'Eucarestia.

Questo genere teatrale si sviluppò molto nella seconda metà del XVI secolo, con la scrittura di molti drammi allegorici provenienti probabilmente dagli ambienti sacerdotali; si trattava di rielaborazioni di testi medievali, un centinaio delle quali vennero raccolte nel *Codice de autos viejios* e successivamente modernizzate e elevate letterariamente da Juan de Timoneda (1518 o 1520-1583) e rappresentate a Valencia.

In seguito i due grandi drammaturghi José de Valdivielso (1560?-1638) e Lope de Vega (1562-1635) scrissero molti *autos sacramentales* che avevano lo scopo di preparare il cristiano a ricevere adeguatamente il sacramento eucaristico. A tal fine Valdivielso non esitò ad adattare alla glorificazione dell'Eucarestia storie profane di avventura e di amore, pur sottolineando, insieme con Lope de Vega, il bisogno di penitenza. Il grande Sacramento era in sintesi presentato come il centro del cosmo e della vita dell'umanità. I migliori *autos* di Valdivielso sono considerati *El peregrino* (Il pellegrino) e *El hijo prodigo* (Il figliol prodigo), mentre per Lope de Vega *La siega* (Il raccolto) e *El pastor lobo* (Il lupo pastore). Le travagliate vicende amorose di quest'ultimo autore, persino anche dopo la sua ordinazione sacerdotale ricevuta all'età di 52 anni, non gli hanno impedito di riconoscere nell'Eucarestia e nel pentimento che essa richiede il centro di tutta l'esistenza dell'uomo.

Il genere degli *autos sacramentales* fu portato al suo apice da Calderon de la Barca (1600-1681), di cui si dirà tra poco, e continuò fino alla sua soppressione avvenuta per varie ragioni nel 1765.

¹⁶⁵ Cfr *The Reader's Encyclopedia of World Drama*, cit., voce: "Auto sacramental" di Bruce Wardropper, pp. 48-49; inoltre le voci "Autos sacramentales" e "Lope de Vega" in *Catholic Encyclopedia*, cit.

Particolarmente significativo è il giudizio di Hans Urs von Balthasar sulla grande epopea storica di questa forma drammaturgica spagnola:

Se le rappresentazioni sacre del medioevo hanno il loro punto di partenza nella celebrazione eucaristica per poi da lì dilatarsi, così gli *autos sacramentales* spagnoli riportano ogni volta a questo centro la vastità della storia della salvezza e del mondo. Si potrà contestare più di un difetto al genere letterario come talee alle più o meno gustose elaborazioni singole. Ma la capacità di questi poeti drammatici a rendere trasparenti in ordine al mistero eucaristico tutti o quasi i contenuti – fino ai più mondani (come ad esempio *La locura por la honra* di Lope de Vega, un dramma di passione, follia e vendetta) – è stupefacente e agisce al confine tra chiaroveggenza teologica e bravura poetica. Anche i contenuti della mitologia antica diventano senza sforzo trasparenti su questo mistero centrale: Cristo vi appare come il vero Orfeo alla ricerca di Euridice, come il vero Eracle, Giasone, Perseo, come il vero eros con la sua Psiche, il vero dio Pan e via dicendo. Le figure profetiche del Vecchio Testamento affiorano spontaneamente nella fantasia del poeta. Ma anche temi drammatici puramente mondani si lasciano, come si è detto, tradurre su piano spirituale: ciò dimostra che essi posseggono una interna carica verso la trasposizione spirituale che ha solo bisogno di essere attualizzata. Calderon realizza sulla scena una vera e propria *reductio mythologiae in theologiam* [...]. Tutto riposa sulla incrollabile fede nella presenza eucaristica del Signore che è il *focus* della compresenza invisibile di tutti i misteri della fede cristiana. E il mistero eucaristico è centro in quanto conclusione universale che riassume ogni cosa: in senso temporale e concreto stanno in prima fila i rapporti intessuti dalla natura, dal destino, dagli elementi cosmici e storici del mondo, essi hanno un'autonomia ma soltanto come in sospensione, perché sono stati pensati e creati fin dal principio in vista del mistero di cui si tratta. [...] Nella rifusione spirituale del dramma calderoniano *La vita è sogno* i quattro elementi possono perciò preparare alla fine, all'uomo che ha peccato ed espiato, l'alimento mistico: l'acqua del Giordano lo lava, la terra offre la spiga e l'uva, l'aria configura le parole della transustanziazione, il fuoco è l'evento stesso. Il teatro è qui in fondo l'analogia tra creazione e redenzione che si adempie; scoperta e contemplata a partire dal punto dell'assoluta serietà della verità fattasi manifesta, ma con uno sguardo per una vibrazione significativa che riconosce la creazione nella sua funzionalità, e perciò irrealità, e che come tale la compenetra e la valorizza.¹⁶⁶

Questo connubio tra popolo ed Eucarestia, tra rappresentazione della vita e identificazione del suo centro eucaristico, tra l'umanità santa e peccatrice e la presenza reale del Divino che convoca a sé, è senza dubbio uno dei fatti artistici ed esistenziali più interessanti e vivi della storia. La strada indicata da questo evento dovrebbe essere un punto di non ritorno per la vita del popolo cristiano.

Calderon de la Barca: il mistero della vita e dell'Eucarestia¹⁶⁷

Grazie soprattutto a Lope de Vega, le tradizioni sceniche del XVI secolo avevano raggiunto un livello letterario prestigioso come espressioni fondamentali del periodo d'oro della letteratura spagnola. Calderon ereditò così un poderoso patrimonio culturale e spirituale che egli poté completare grazie al suo genio per l'arte drammatica. Era stato anch'egli allievo dei Gesuiti nel Collegio di Madrid ed aveva frequentato per sei anni l'Università di Salamanca, che proprio in quel periodo era all'apice della sua notorietà. All'età di 51 anni, al culmine della sua attività di drammaturgo, diventò sacerdote.

In Spagna la presenza dei Gesuiti aveva raggiunto livelli culturali altissimi con le figure di Luis de Molina (1535-1600) e Francisco Suarez (1548-1617), teologi di grande rilievo nella storia universale della Chiesa. Il secondo fu esponente di una forma personale e moderata di tomismo, in cui alcuni capisaldi del pensiero dell'Aquinate venivano mantenuti e sviluppati, ma altri, come quello fondamentale della dottrina degli universali, venivano non poco alterati in senso nominalistico. Nello stesso periodo in Spagna il domenicano Domingo Banez (1527-1604) riproponeva il pensiero di S. Tommaso nella sua integrità, polemizzando in particolare con Molina sulla teoria della grazia e del libero arbitrio.

In questo clima di vivaci ed elevati confronti teologici, Calderon de la Barca poté far propri gli insegnamenti agostiniani e tomistici, benché fortemente condizionati dalla lettura dell'epoca moderna che muoveva allora i suoi primi passi: se dunque da una parte egli si trovava ancora in grado di attingere alle fonti migliori della visione cristiana della vita, dall'altra viveva in un'era che non permetteva più quella sintesi tra intelligenza del

¹⁶⁶ Hans Urs von Balthasar, *Teodrammatica*, Jaca Book, Milano, (1980) 1987, pp. 109-111.

¹⁶⁷ Cfr *The Reader's Encyclopedia of World Drama*, cit., voce: "Auto sacramental" di Bruce Wardropper, pp. 48-49; inoltre le voci "Calderon de la Barca" in *Catholic Encyclopedia*, cit.

dogma ed esperienza di popolo che aveva caratterizzato il Medioevo. La nuova visione dell'uomo e del mondo era incapace di elevarsi e di cogliere l'unità sinfonica e integrale dell'essere legata all'esperienza della *communio* che unisce gli uomini al Verbo Incarnato sia qui che nell'eternità: l'epoca moderna, nonostante le teorie sociologiche che l'accompagnavano, si costruiva su un'esaltazione e un isolamento del singolo, sia rispetto all'essere infinito che agli altri uomini. Ciò influiva molto anche sul pensiero cristiano, che ha cominciato ad essere inteso in un modo sostanzialmente individualistico e dualistico: da una parte il singolo, dall'altra la compagine ecclesiale; da una parte la vita su questa terra, dall'altra quella eterna. Il dogma cattolico ha impedito che questo dualismo giungesse alle forme più esplicite e radicali, ma ciò nonostante esso ha determinato l'*animus* dei cristiani moderni per secoli.

Calderon si muove sul crinale di questa svolta storica. In lui è vivo sia il senso cristiano ed ecclesiale della presenza decisiva e vittoriosa di Cristo, soprattutto nel sacramento dell'Eucarestia, che il sentimento moderno della sperdutezza dell'individuo in un mondo in cui il divino è assente e lontano. L'idea calderoniana della vita come *sogno* rappresenta la sintesi tra queste due visioni contrastanti della realtà: la vita terrena sta alla vita eterna e vera come il sogno alla realtà. Ciò da una parte si avvicina ad una verità evangelica, attestata in passi del Nuovo Testamento come questi di S.Paolo:

Ora vediamo come in uno specchio, in maniera confusa; ma allora vedremo a faccia a faccia. Ora conosco in modo imperfetto, ma allora conoscerò perfettamente, come anch'io sono conosciuto.¹⁶⁸

Io ritengo, infatti, che le sofferenze del momento presente non sono paragonabili alla gloria futura che dovrà essere rivelata in noi. La creazione stessa attende con impazienza la rivelazione dei figli di Dio; essa infatti è stata sottomessa alla caducità - non per suo volere, ma per volere di colui che l'ha sottomessa - e nutre la speranza di essere lei pure liberata dalla schiavitù della corruzione, per entrare nella libertà della gloria dei figli di Dio. Sappiamo bene infatti che tutta la creazione geme e soffre fino ad oggi nelle doglie del parto; essa non è la sola, ma anche noi, che possediamo le primizie dello Spirito, gemiamo interiormente aspettando l'adozione a figli, la redenzione del nostro corpo.¹⁶⁹

[...] passa la scena di questo mondo!¹⁷⁰

Dall'altra però il concetto di sogno, più che esprimere il fatto che la vita terrena è una realtà provvisoria e un passaggio verso il Cielo, suggerisce l'idea scettica della vita come inganno, apparenza, irrazionalità, irrealtà totale: e questo scetticismo è in effetti come un fiume carsico che alimenta e caratterizza gran parte delle filosofie moderne, da Cartesio a Kant fino al relativismo odierno. E' chiaro che una simile concezione della vita non è conciliabile con il riconoscimento dell'Incarnazione del Verbo: un cristiano come Calderon non poteva non rendersi conto di questo e il suo amore all'Eucarestia deve essere letto anche come chiara risposta allo scetticismo moderno, cioè come affermazione che c'è una *realtà* certa e grandiosa nella vita effimera per cui quest'ultima non è un inganno, ma, pur contingente, è essa stessa una realtà, in quanto voluta, fatta essere, amata e salvata dalla Realtà Assoluta che è Dio.

Il drammaturgo spagnolo cerca allora la ragion d'essere di questo passaggio umano nella realtà effimera attraverso l'idea di *rappresentazione*: la realtà contingente è come un palcoscenico sul quale ogni uomo è chiamato a fare la sua breve parte, non però da solo e rispondendo unicamente a se stesso, ma davanti alla presenza e allo sguardo attento di Dio, così che ognuno possa prendere posizione liberamente nei riguardi di Chi lo ha creato. Ogni parte perciò ha valore davanti a Dio, come viene spiegato nell'*auto sacramental* che ha per titolo *El gran teatro del mundo* (Il gran teatro del mondo):

AUTORE: Ai fini della recita, uguale importanza avrà che chi fa il povero svolga il suo ruolo con la stessa dedizione, convinzione e perizia di colui cui tocca la parte del re, e l'uno e l'altro al termine della commedia si ritroveranno uguali. Tu fai bene la tua parte e tieni presente che, per quanto attiene alla ricompensa, io ti renderò uguale a lui. Secondo la mia legge, la parte del re non è migliore di quella del povero, se questi la fa come si conviene, né diversa per il semplice fatto che, misero, il dolore sovrasti il povero. Questi e il re da avranno l'intera mercede, secondo se la saran meritata, in quanto qualsiasi ruolo comporta un compenso, poiché *tutta la vita umana non è che recita*. E, conclusa la commedia, colui che ha recitato senza errori la sua parte, cenerà al mio fianco; e così il re e il povero saranno resi uguali.¹⁷¹

Calderon introduce in tal modo l'idea di *responsabilità*: la vita non è un sogno dove tutto è lecito e nulla si conserva e di nulla si risponde, ma dove ogni nostra decisione è valutata e conduce ad un esito decisivo. E' in sostanza quello che viene insegnato da Gesù nel Vangelo:

¹⁶⁸ 1 Cor 13,12

¹⁶⁹ Rom 8,18-23

¹⁷⁰ 1 Cor 7,31

¹⁷¹ Calderon de la Barca, *La vita è sogno - L'alcade di Zalamea - Il gran teatro del mondo*, Fabbri Editori, Milano 1970, p. 214..

Bene, servo buono e fedele, gli disse il suo padrone, sei stato fedele nel poco, ti darò autorità su molto; prendi parte alla gioia del tuo padrone.¹⁷²

Così il drammaturgo richiama alla necessità di usare bene della propria libertà:

AUTORE: Io potrei intervenire e correggere gli errori che vedo commettere; ma a questo fine ho dato loro un libero arbitrio, superiore alle passioni umane, per non togliere loro la possibilità di ben meritare con le proprie opere; e quindi li lascio liberi di recitare il proprio ruolo come vogliono, e nel confuso agire in cui li vedo impegnati, faccio dire a ciascuno di essi dalla mia Legge:

LEGGE: Agire bene, perché Dio esiste. A ciascuno isolatamente e a tutti quanti insieme è giunto l'avvertimento della mia voce; e con questo, i loro errori saranno colpe. Ama il prossimo tuo come te stesso, e opera bene perché Dio esiste.¹⁷³

Si rimane stupiti per la verità di fronte a certe altre espressioni nel dramma che fanno apparire Dio come un giudice inflessibile e duro nei confronti dell'uomo: l'immagine del Padre misericordioso trasmessa dai Vangeli sembra essersi eclissata in questi testi che risentono evidentemente dell'influsso del razionalismo sulla teologia spagnola di quell'epoca. Tuttavia non bisogna dimenticare che Calderon era un ispanico, vale a dire figlio di un popolo il cui temperamento sanguigno è stato forgiato dai 750 anni della *Reconquista*: non doveva essere un problema per i conterranei dello scrittore sentire espressioni forti e per altri popoli un po' spietate, in quanto conformi alla psicologia storica della nazione. La rappresentazione odierna di questi drammi necessita però di qualche spiegazione per evitare facili fraintendimenti.

Oltre a *El gran teatro del mundo*, gli altri *autos sacramentales* migliori di Calderon, tra i 70 da lui composti, sono considerati *El divino Orfeo* (Il divino Orfeo), *La devoción de la Misa* (La devozione alla Messa), *El Arca de Dios cautiva* (La prigionia dell'Arca), e *La vida es sueño – segunda redacción* (La vita è sogno – seconda redazione). In quest'ultimo *auto sacramental* viene ripresa e chiarita, a distanza di ben quarant'anni, la tematica presentata dallo stesso autore nel dramma profano *La vida es sueño*.

Nella prima redazione infatti veniva narrata la vicenda del principe polacco Sigismondo: suo padre, il re Basilio, aveva ricevuto una profezia che annunciava la grande crudeltà con cui il figlio avrebbe regnato dopo di lui sulla nazione e, volendo evitare che essa si compisse, aveva fatto recludere il figlio in una torre sui monti, legato a dei ceppi. Raggiunta però Sigismondo l'età di regnare, il padre decise di sottoporlo ad una prova: portarlo nel sonno alla reggia, risvegliarlo e farlo governare per un giorno. Avendo però il figlio mostrato effettivamente una enorme crudeltà nel breve tempo della prova, il padre lo fece addormentare nuovamente e riportare nella torre, dove Sigismondo, al risveglio, credette di aver sognato di essere stato re. Il popolo però, conosciuto di avere questo erede al trono, decise di liberarlo e di farlo regnare veramente, per non cadere sotto sovrani stranieri. Scoperta dunque la verità della sua condizione regale e resosi conto della transitorietà delle cose, Sigismondo a sorpresa cambiò il suo atteggiamento e iniziò a governare con saggezza e clemenza insieme al suo stesso padre.

Tutto questo serve a Calderon per far riflettere su dove sia l'effettiva realtà della vita. Anzitutto sulla condizione nativa dell'uomo, simboleggiata dalla misteriosa prigionia di Sigismondo:

SIGISMONDO: Ah, me misero! Ah, me infelice! Cieli, pretendo di appurare, poi che così mi trattate, quale delitto abbia contro di voi commesso nascendo; benché, dal momento che sono nato, già mi renda conto del delitto commesso: sufficiente motivo hanno la vostra giustizia e il vostro rigore, ché il maggior delitto dell'uomo è l'esser nato.¹⁷⁴

Dopo il risveglio nella torre, in seguito alla giornata da regnante crudele, Sigismondo riflette sulla vanità di ciò l'uomo crede di conquistare o di possedere nella sua breve vita terrena:

SIGISMONDO: Ero signore di tutti, di tutti mi vendicavo; una donna soltanto amavo ... e che fosse verità io ben credo, perché, se tutto questo è finito, l'amore invece è rimasto. [...] E' realtà, e dunque reprimiamo questa fiera indole, questa furia, questa ambizione, perché, sì, forse stiamo sognando; e così faremo, poiché viviamo in un mondo talmente singolare, che vivere non è che il sognare; e l'esperienza mi insegna che l'uomo che vive, sogna quel che è fin quando si desta. Sogna il re di essere re, e vive con quest'inganno regnando, disponendo e governando; e l'applauso che riceve in prestito, sul vento lo scrive; e in cenere lo converte la morte (sventura suprema!): è possibile vi sia chi voglia regnare, visto che poi dovrà ridestarsi nel sonno della morte? Sogna il ricco le sue ricchezze, che tanti grattacapi gli danno; sogna il povero di patire la sua miseria e povertà; sogna colui che a prosperare comincia, sogna chi s'affanna e anela, sogna

¹⁷² Mt 25,21

¹⁷³ Calderon de la Barca, *La vita...*, cit., pp. 227-228 (in *Il gran teatro del mondo*). Si avverte in queste affermazioni la presa di posizione a favore dei Gesuiti da parte di Calderon nella disputa sul rapporto tra grazia e libero arbitrio.

¹⁷⁴ Calderon de la Barca, *La vita è sogno*, cit., p. 26

chi insulta e offende, e al mondo, in conclusione, tutti sognano ciò che sono benché nessuno lo sappia. Io sogno che me ne sto qui, di queste catene gravato, e sognai che in un altro stato ben più lusinghiero mi stavo. Che cosa è la vita? Delirio. Che cosa è la vita? Illusione, un'ombra è, una finzione, e il maggiore dei beni un'inezia; ché tutta la vita è sogno, e i sogni non sono che sogni.¹⁷⁵

Risuona in queste parole la celebre riflessione del libro del Qoelet (o Ecclesiaste), *vanitas vanitatum et omnia vanitas*:

Parole di Qoèlet, figlio di Davide, re a Gerusalemme. Vanità delle vanità, dice Qoèlet, vanità delle vanità: tutto è vanità. Quale guadagno viene all'uomo per tutta la fatica con cui si affanna sotto il sole? Una generazione se ne va e un'altra arriva, ma la terra resta sempre la stessa. [...] Quel che è stato sarà e quel che si è fatto si rifarà; non c'è niente di nuovo sotto il sole. C'è forse qualcosa di cui si possa dire: "Ecco, questa è una novità"? Proprio questa è già avvenuta nei secoli che ci hanno preceduto. Nessun ricordo resta degli antichi, ma neppure di coloro che saranno si conserverà memoria presso quelli che verranno in seguito. Io, Qoèlet, fui re d'Israele a Gerusalemme. Mi sono proposto di ricercare ed esplorare con saggezza tutto ciò che si fa sotto il cielo. Questa è un'occupazione gravosa che Dio ha dato agli uomini, perché vi si affaticino. Ho visto tutte le opere che si fanno sotto il sole, ed ecco: tutto è vanità e un correre dietro al vento. [...] Infatti: molta sapienza, molto affanno; chi accresce il sapere aumenta il dolore.¹⁷⁶

Ho considerato tutte le opere fatte dalle mie mani e tutta la fatica che avevo affrontato per realizzarle. Ed ecco: tutto è vanità e un correre dietro al vento. Non c'è alcun guadagno sotto il sole. [...] Allora presi in odio la vita, perché mi era insopportabile quello che si fa sotto il sole. Tutto infatti è vanità e un correre dietro al vento. Ho preso in odio ogni lavoro che con fatica ho compiuto sotto il sole, perché dovrò lasciarlo al mio successore. E chi sa se questi sarà saggio o stolto? Eppure potrà disporre di tutto il mio lavoro, in cui ho speso fatiche e intelligenza sotto il sole. Anche questo è vanità! Sono giunto al punto di disperare in cuor mio per tutta la fatica che avevo sostenuto sotto il sole, perché chi ha lavorato con sapienza, con scienza e con successo dovrà poi lasciare la sua parte a un altro che non vi ha per nulla faticato. Anche questo è vanità e un grande male. Infatti, quale profitto viene all'uomo da tutta la sua fatica e dalle preoccupazioni del suo cuore, con cui si affanna sotto il sole? Tutti i suoi giorni non sono che dolori e fastidi penosi; neppure di notte il suo cuore riposa. Anche questo è vanità!¹⁷⁷

Il libro del Qoelet non usa il termine 'sogno', ma sembra abbastanza evidente che Calderon lo utilizza proprio per sintetizzare la visione della vita contenuta in questo libro biblico oltre che in S.Paolo. Naturalmente va tenuto presente che il modo con cui le Sacre Scritture parlano di questa precarietà o contingenza o transitorietà della vita è sempre in riferimento alla realtà assoluta di Dio, che permette alla realtà creata di esistere e di avere in Lui il suo destino. Non si tratta quindi di nichilismo o di scetticismo, ma del rapporto tra l'essere contingente e quello assoluto, tra esistenza e essere in quanto tale, tra il transitorio e il necessario, tra la creatura e il Creatore. Il drammaturgo spagnolo condivide pienamente questa ontologia biblica, e dunque tutti i suoi testi vanno interpretati in questa luce.

Tornando al dramma in oggetto, il suo autore insiste sul tema del sogno, tuttavia facendo osservare, come si è visto, che "l'amore invece è rimasto", introduce l'idea che ci sia qualcosa che dura dentro la transitorietà della vita. Sigismondo se ne rende conto ulteriormente quando nel dialogo con Rosaura capisce che quello che aveva vissuto a corte nel giorno di prova era stato reale:

SIGISMONDO: Se ho sognato la grandezza che mi è toccata, come può ora questa donna fornirmi evidenze simili? Sicché fu realtà, non sogno; e se fu realtà – ed è una nuova difficoltà, e non certo minore – come può la mia vita chiamarla sogno? Son dunque tanto simili ai sogni le glorie, che le reali vanno considerate false, e certe le simulate?¹⁷⁸

Nello stesso tempo però si rende conto che quell'esperienza reale è passata, e tutto ciò che appartiene al passato rimane in noi come un sogno:

SIGISMONDO: Se è sogno, se è vanagloria, chi per umana vanagloria perde una gloria divina? Quale cosa passata non è sogno? Chi v'è che abbia gustato immense felicità, e quale tra sé e sé non dica, richiamandole alla memoria: "Indubbiamente, fu sogno tutto quanto m'è capitato"?¹⁷⁹

La conclusione di Calderon si porta dal piano ontologico a quello morale:

¹⁷⁵ Ibidem, pp. 76-77

¹⁷⁶ Qoelet 1,1-4.9-14.18

¹⁷⁷ Qoelet 2,11.17-23

¹⁷⁸ Ibidem, p. 95

¹⁷⁹ Ibidem, p. 96

SIGISMONDO; Alzati, alzati, padre, da terra: tu hai da essere nord e la guida cui affiderò le mie sorti, poi che so che è stata la tua lealtà a farmi crescere. Abbracciamoci.

CLOTALDO: Che dici?

SIGISMONDO: Che sto sognando e che voglio agir bene, poiché non si perde il ben fare neppure nei sogni.
180

SIGISMONDO: A regnare andiamo, fortuna. Non mi destare se dormo, e, se è realtà, non mi addormire; ma, sia realtà oppure sogno, operar bene, altro non conta: se fosse realtà, perché lo è; altrimenti, onde acquistare amici per l'ora del risveglio.¹⁸¹

Di fronte allo stupore destato in tutti dal cambiamento di comportamento di Sigismondo, passato dalla crudeltà alla clemenza e alla saggezza, quest'ultimo si giustifica richiamando in sintesi le riflessioni di Qoelet e le precedenti affermazioni del dramma sul tema del sogno:

SIGISMONDO: Di che vi meravigliate? Di che vi stupite? Se mio maestro fu il sogno, e mille ansie provo nel timore di destarmi solo per ritrovarmi ancora nella mia angusta prigione? E, anche se così non fosse, mi basta il sognarlo, poiché sono giunto a comprendere che tutte le umane felicità infine passano come un sogno, e oggi voglio goderne per il tempo che durerà: chiedendo perdono dei nostri errori, perché è dei cuori nobili scusare e perdonare gli errori.¹⁸²

Calderon dunque unisce una riflessione ontologica sull'esistenza come realtà contingente che è destinata ad altro da sé, ad una indicazione morale fondamentale per la vita, vale a dire la responsabilità verso l'Assoluto che giudicherà il modo con cui abbiamo trattato le persone e le cose nel breve tempo della nostra esistenza terrena.

Non manca nel dramma anche una considerazione sulla bellezza presente nel creato, che Calderon, da buon cavaliere spagnolo, vede riflessa in modo significativo nella donna:

SIGISMONDO (*a Rosaura*): Ad ogni sguardo che ti rivolgo, nuova stupefazione me ne viene, e più ti guardo e più vorrei guardarti.¹⁸³

SIGISMONDO: La donna è un cielo in miniatura; e racchiude tanta più bellezza dell'uomo, quanta più il cielo della terra, e ciò soprattutto vale per colei che or ora è comparsa.¹⁸⁴

Tutto dunque rimanda all'Assoluto e corre verso di Lui. Questa riflessione teologica, contenuta nel dramma profano sotto la veste di una vicenda di corte, diventa esplicita e completa nella seconda redazione del testo che, come si è detto, Calderon ha scritto dopo quarant'anni nella forma di un *auto sacramental*. Sigismondo diventa Adamo, il primo uomo creato da Dio, e la giornata di prova a corte diventa il tempo in cui la creatura umana, posta nel giardino dell'Eden, deve decidere se obbedire a Dio o al serpente, con la conseguente narrazione del peccato originale. E come Sigismondo aveva dimostrato la sua crudeltà gettando un povero servo innocente nell'abisso, così Adamo dimostra ora la sua complicità al male non solo mangiando il frutto proibito offerto dal serpente, ma anche gettando nel baratro Intendimento, un personaggio allegorico che raffigura il dono dell'intelletto o ragione ricevuto da Dio. L'uomo si ritrova così nella prigionia del peccato, cioè in quella che nella prima redazione era la torre di Sigismondo. A liberarlo non è più però il popolo o qualche personaggio di corte, ma l'unico che poteva rimediare alla gravità della colpa commessa contro Dio, cioè Dio stesso. E' questo il punto più bello del dramma, quando la seconda persona trinitaria, la Sapienza, si presenta in veste di pellegrino e si commuove per il lamento dell'uomo prigioniero, lo libera dai ceppi e prende il suo posto nel momento in cui il principe delle tenebre viene per ucciderlo definitivamente:

SAPIENZA: Chi mi chiama?

UOMO: Uno che vuole chiedervi aiuto in tante disgrazie che lo circondano. Sono l'Uomo, e mi spogliò del retaggio più felice l'illusione di un delitto.

SAPIENZA (*tra sé*). Se lo piange e lo confessa, che aspetto a soccorrerlo?

UOMO: Una pallida, triste, funesta, non so più se Ombra, se Colpa, o Morte, che tutto in essa concorre, alle sue catene in questa prigione mi lega, e non riescono a spezzarle né Arbitrio né Intendimento. Provate a spezzarle voi, e una volta liberato, la mia patria cercherò, perché il suo perduto sfarzo, se è passato come un sogno, come vero mi tormenta.

SAPIENZA: (*Gli toglie la catena*) Sì, ti libero, ché io solo posso farlo.

¹⁸⁰ Ibidem, p. 83

¹⁸¹ Ibidem, p. 84

¹⁸² Ibidem, pp. 103-104

¹⁸³ Ibidem, p. 28

¹⁸⁴ Ibidem, p. 59

UOMO: E adesso lascia che umilmente ai piedi tuoi io mi arrenda, e ti confessi che facendolo tu hai rotto i legami che formavano gli anelli della mia Colpa. [...] ma non posso continuare, perché torna a cercarmi l'Ombra nera che ti ho detto; va' a fermarla tu [...].

SAPIENZA: Uomo, lascia finalmente in mano mia la prigione e le catene, anche se esse a te son proprie, e a me invece sono aliene. *(Si mette la catena, e si sdraia nella grotta)*¹⁸⁵

Il tema del sogno torna dunque a qualificare la vita terrena come esilio dopo il peccato. Ma la liberazione dal male mette l'uomo in una condizione che *rende questo sogno una possibilità immensa di vita*, non solo in riferimento al suo destino eterno, ma anche nel suo svolgimento terreno. Ciò avviene nel momento in cui occorre dare all'uomo liberato la possibilità di non tornare prigioniero del male. A questo proposito tornano in gioco i quattro elementi della creazione, Terra, Aria, Acqua e Fuoco, che, come personaggi allegorici, avevano aperto il dramma in un dialogo con la Trinità Divina, raffigurata da Potere, Sapienza e Amore. E' anzitutto Acqua che si offre per il sacramento che lava ogni singolo uomo dalla colpa originaria:

ACQUA: Questa chiara, pura, tersa, naturale acqua, che io raccolsi in questa conchiglia sulle rive del giordano, lavi all'Uomo la sua offesa.¹⁸⁶

Ad essa risponde il principe del male, ricordando che l'Uomo col peccato potrà cadere ancora nelle sue mani:

PRINCIPE: Anche se l'Acqua può lavargli la prima macchia, chi dalla colpa attuale lo toglierà, se in prigione lo riporterà la colpa, quando egli torni a peccare?¹⁸⁷

La risposta di Dio segna il vertice di tutto il dramma e mostra la sua connessione sostanziale con la festa del *Corpus Domini* per cui è stato scritto. Calderon illustra magistralmente l'Eucarestia come il fattore decisivo che rende possibile la libertà dell'uomo dal male e realizza la compagnia di Dio stesso alla vita dell'uomo. Con una geniale intuizione, il drammaturgo mostra come siano i quattro elementi stessi che costituiscono il creato ad offrirsi come materia per il sublime sacramento, realizzando così nell'Eucarestia una unità cosmica in cui tutto converge nella gioia per la presenza e compagnia del Creatore e per la salvezza dell'uomo, signore del creato stesso.

POTERE: Se è opera del Potere / dar potere a chi lo assolva, / quando egli avrà confessato / la sua colpa, un Elemento / ci sarà che potrà farlo, / producendo il Sacramento / di difenderlo dal danno / con la forza spirituale, che accrescendogli la Grazia / lo mantenga nell'ammenda.

OMBRA: Che materia, che Elemento / saranno?

Entra la Terra.

TERRA: Sarà la Terra, / che con le spighe e le viti / darà remota materia / al più alto Sacramento, / il giorno che le offra dicendo: / *(canta)* Viti e spighe, crescete, / perché vi aspetta / la fortuna din essere / vivanda eterna.

PRINCIPE: Che cos'è vivanda eterna? / Viti e spighe non sostengono / il corpo?

SAPIENZA: Non solo il corpo, / anche l'anima.

OMBRA: Ma quando / avverrà il prodigio?

Entra l'Aria.

ARIA: Quando / questa remota essenza / sarà prossima, e nell'aria / forma e suono prenderà / la parola più segreta / che in carne muterà il pane, / e il vino in sangue, alla Voce / della infinita Sapienza, / il giorno che dica:

SAPIENZA: *Questo / è il mio Sangue e la mia Carne!*

PRINCIPE: E' difficile che il Pane / che è pane, e il Vino che è vino / siano carne e sangue ...

ARIA: No.

PRINCIPE: Per quale motivo?

ARIA: Per questo. / *(canta)* Chi dubita che non possa / da una cosa farne un'altra, / voce che cielo e terra / fece dal nulla?

OMBRA: Chi mi dirà in che modo / una tale meraviglia / avverrà?

Entra il fuoco.

FUOCO. Lo dirà il Fuoco, / se consideri, se pensi / che il Fuoco è Amore.

Entra l'Amore.

AMORE: E' l'Amore / che operò questa finezza, / e amando fino all'estremo, / gli lasciò quel bene in pegno. / Se la forma vuoi sapere, / Ombra, la forma è questa.

¹⁸⁵ Calderon de la Barca, *La vita è sogno – Il dramma e l'auto sacramental*, a cura di Luisa Orioli, Adelphi Edizioni, Milano (1967) 2010, pp. 333-335

¹⁸⁶ Ibidem, p. 345

¹⁸⁷ Ibidem

FUOCO: Sotto la candida nube / della purissima ostia, / il Fuoco d'Amore racchiude, / con la divina assistenza, / in carne e sangue, la vita; / perché questo tu comprenda ... / (*canta*) *Che se in tante finezze / l'Amore agisce, / che sarà nella finezza / delle finezze?*

OMBRA: In tal modo, l'Uomo ...

PRINCIPE: Ahimè!

OMBRA: Trova, gode, include e serba ...

PRINCIPE: Nella Spiga e nella Voce ...

OMBRA: ... in Aria, Acqua, Fuoco e Terra ...

PRINCIPE: Un soccorso, una compensa ...

OMBRA: Un rifugio, una clemenza.

INSIEME. L'Uomo in Colpa, dunque?

TUTTI: Sì.

OMBRA: Ma che spera?

PRINCIPE: Ma che aspetta?

OMBRA: Questa rabbia ...

PRINCIPE: Odio ...

OMBRA: Furore ...

PRINCIPE: Ciechi pur di non vedere

INSIEME: che la Luce della Grazia / vive se muore la Colpa?

(*L'Ombra e il Principe delle Tenebre escono*)

UOMO: Sono qui, confuso e assorto, / Gran Potere, Amore e Scienza. / Se anche questo fosse un sogno, / che il risveglio mai non venga.

POTERE: Uomo, che a mia somiglianza / creai, dalla Terra ti tolsi; / ti misi dentro una reggia, / la perdè la tua mancanza; / ti restituì alla Terra, / e in essa torno a cercarti, / perché assolto dalla Grazia, / ella diventi tua sposa. / Ecco quello che mi devi.

SAPIENZA: Ecco quello che mi costi.

AMORE: Ecco quanto io ti amo.

POTERE: E poiché la *vita è sogno*, / e quello che vivi sogni, / non perdere un bene tale, / o di nuovo ti vedrai / in una prigione angusta, / se colpevole ti desti / nell'ultimo sogno mortale.

UOMO: Offro ammenda ai piedi tuoi.

INTENDIMENTO: Io all'ammenda lo conduco.

ARBITRIO: io lo inclino verso il bene.

LUCE: Io farò che la mia Luce / gli dia sempre il suo conforto.

FUOCO: E adesso, nel rallegrarci ...

ACQUA: Per narrarlo all'Universo ...

ARIA: In tutte e quattro le sfere ...

TERRA: Si riveli come l'Uomo ...

TUTTI CANTANO: Trova, gode, include e serba, / nella Spiga e nella Voce, / in Aria, Acqua, Fuoco e Terra, / un soccorso, una compensa, / un rifugio, una clemenza.

UOMO: E nel giorno del perdono / perdonate i nostri errori, / affinché le nostre voci / possano dire meglio

...

MUSICA: *Gloria a Dio nelle Alture, / pace all'Uomo sulla Terra!*

(*Sul suono delle zampogne, finisce l'auto sacramental*).¹⁸⁸

Con ciò Calderon supera la prima redazione de *La vida es sueño* non solo per l'esplicita rivelazione teologica dei fattori del dramma, ma perché alla semplice esortazione morale alla responsabilità, in cui l'uomo deve fare appello a tutte le sue forze, viene aggiunto il dono decisivo che rende possibile il cammino e la risposta dell'uomo, cioè il dono dell'Eucarestia, colonna portante e vivente della salvezza storica ed escatologica dell'umanità. Il Calderon maturo appare dunque ben più consapevole della portata del *Corpus Domini* per la storia dell'umanità e per la soluzione vera del mistero della vita. Con l'Eucarestia entra nel 'sogno' il Destino stesso del 'sogno', cioè la sua Verità e Realtà decisiva. E l'uomo non è più in balia delle sole sue misere forze.

Jose de Anchieta: gli autos sacramentales in Brasile

¹⁸⁸ Ibidem, pp. 345-353

Il teatro gesuitico arrivò in Brasile con Josè de Anchieta (1534-1597). Nato a Tenerife e educato in Portogallo, a Coimbra, in un collegio di Gesuiti, nel 1551 entrò nella Compagnia di Gesù. Per motivi di salute fu mandato in Brasile nel 1553, nell'attuale stato di Bahia, e nel 1554 raggiunse il nuovo insediamento gesuitico di Sao Paulo, dove ebbe un ruolo considerevole nella conversione degli Indios. Spese la sua vita per la conversione e l'aiuto delle popolazioni autoctone, combattendo contro la schiavitù che stava diffondendosi nelle colonie portoghesi.

La sua dote naturale per le lingue gli permise di essere da subito insegnante di latino per i giovani membri della Compagnia di Gesù in America (fondando di fatto la prima scuola di studi classici di tutta l'America) e di imparare la lingua locale tupi-guaraní fino a redigerne la prima grammatica e due libri di istruzione religiosa per aiutare i missionari nell'opera di evangelizzazione. Scrisse inoltre molte lettere descrivendo le condizioni e gli stili di vita degli Indios: tradizioni, folklore, malattie, fauna e flora locali. Accompagnò i sacerdoti gesuiti in difficili viaggi missionari nel vasto paese latinoamericano. Ebbe un ruolo significativo nella fondazione di Sao Paulo e di Rio de Janeiro, nonché nell'istituzione di tre collegi gesuitici (a Pernambuco, a Bahia e a Rio de Janeiro). Consacrato sacerdote da Pietro Leitano, il primo vescovo a giungere in Brasile, divenne nel 1577 padre provinciale dei Gesuiti di tutto il Brasile. La sua intensa opera missionaria fu accompagnata da fama di santità, fino alla beatificazione avvenuta nel 1980 per opera di Giovanni Paolo II.

In tutto ciò si iscrive anche la dote poetica di Josè de Anchieta, autore di numerosi componimenti poetici – sia in lingua latina che portoghese - e dei primi *autos sacramentales* americani (di fatto le prime realizzazioni drammaturgiche nel continente), tanto da essere considerato il padre della letteratura brasiliana. L'opera teatrale più famosa di Anchieta è *Auto de São Lourenço* rappresentato per la prima volta il giorno di San Lorenzo nella cittadina di Niteroi presso Rio de Janeiro. L'autore unisce la sua abilità letteraria con la finalità educativa dell'opera, dove i testi in lingua portoghese sono resi comprensibili da interventi (interludi) in lingua locale. Il dramma rappresenta tre diavoli (Guaixará, Aimbirê e Saravaia) che tentano di distruggere il villaggio diffondendo l'odio, la menzogna e l'immoralità, e i santi Lorenzo e Sebastiano che insieme con l'Angelo Custode intervengono a difendere la popolazione, facendo vincere il Timore verso Dio e l'Amore di Gesù.

LA RELIGIOSITA' CRISTIANA IN CORNEILLE, RACINE E KLOPSTOCK

Pierre Corneille (1606-1684)

(testo in elaborazione)

Jean Racine (1639-1699)

(testo in elaborazione)

Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803)

Contemporaneamente a Lessing operò in terra germanica Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803) che propose un teatro cristiano di tipo protestante-pietistico. Le sue tragedie bibliche, dedicate alla passione e alla resurrezione di Cristo o alla figura di Adamo dopo il peccato originale o a Davide e Salomone, suscitavano un notevole e accorato senso del dolore. Esse sono l'espressione di quella parte del mondo protestante che non accettava la riduzione delle verità bibliche a puri simboli di una divinità di tipo deistico.

"I promessi sposi" di Alessandro MANZONI

(1785 – 1873)

L'emergere della vera drammaticità

Con i *Promessi sposi* ha fatto irruzione nel mondo moderno, sempre più orientato alla cancellazione di Cristo dall'orizzonte culturale ed esistenziale dell'Occidente, un capolavoro letterario che si è posto in sconvolgente controtendenza rispetto all'*elite* intellettuale europea e americana del suo tempo. In questo romanzo storico, destinato a diventare un testo essenziale per la formazione della lingua italiana moderna in quanto tale e per il suo apprendimento scolastico, il contenuto religioso si imponeva a tutti come una realtà storica di invincibile fascino e intelligenza. E non il classico messaggio religioso bene accetto alla cultura dominante, fatto di mezze verità, di dubbi, di sincretismi e di riduzione dei fatti a elementi simbolici, ma il messaggio cristiano nella sua integralità, nella sua certezza, nel suo annuncio e nella sua esperienza originali.

Difficile trovare una spiegazione sociologica al sorgere di questo fenomeno culturale del tutto insperato che ha rimesso l'esperienza della fede cattolica di fronte a tutte le intelligenze della modernità italiana e anche europea. All'occhio del credente, ma anche a quello dell'agnostico pensoso, questo evento sorprendente fa pensare a qualcosa che va oltre i puri fattori intramondani. Di certo Manzoni ha potuto scrivere una storia come questa grazie alla scoperta di Cristo che si è sviluppata nella sua vita attraverso l'aiuto di altri credenti, quali soprattutto Antonio Rosmini, che gli hanno permesso di rendersi conto della verità profonda del cristianesimo. Non a caso il filosofo e beato roveretano è stato il primo a ricevere le bozze del grande romanzo e la preghiera da parte del suo autore di apportare tutte le modifiche o le correzioni ritenute opportune.

In questa sede dobbiamo dunque registrare l'enorme importanza che questo testo manzoniano ha avuto per la storia della cultura e in particolare della stessa drammaturgia. Benchè infatti non si sia trattato di un testo teatrale, esso è stato da una parte oggetto di innumerevoli adattamenti per il palcoscenico, dall'altra soprattutto ha destato nel mondo cattolico la consapevolezza che, più ancora che nell'espressione delle domande esistenziali dell'uomo, è nell'esperienza della drammaticità della fede vissuta che la drammaticità in quanto tale raggiunge il suo vertice. Essa infatti si realizza quando sulla scena della vita si squarcia il velo della superficialità e appare in tutta la sua imponenza e la sua incombenza esistenziale il rapporto con l'Infinito, con il Cielo, con Dio; e non con un Dio lontano e inafferrabile, ma con la sua presenza reale e incarnata, cioè con Gesù Cristo. La vera drammaticità, cioè, si realizza quando entrambi i poli del rapporto drammatico sono reali e presenti: l'uomo e Dio. Quando è presente solo il primo polo e il secondo rimane ignoto e inafferrabile si può avere l'esperienza drammatica del senso religioso dell'uomo come desiderio e come tensione verso l'Infinito (la quale esperienza per la verità esigerebbe e permetterebbe un certo rapporto con la presenza dell'essere Infinito e Assoluto conosciuto almeno in alcuni suoi aspetti essenziali); quando invece entrambi i poli sono presenti allora si ha l'esperienza luminosa, fortissima, concreta ed esaltante della compagnia vissuta con il divino e si realizza il dialogo 'drammatico' con Lui.

Con Manzoni quindi, come si è detto sopra, accade nel mondo culturale la scoperta dell'unità inscindibile tra fede e vita. La tentazione, nel mondo di allora come in quello di oggi, era quella di un profondo dualismo tra queste due realtà: da una parte la fede come aspirazione religiosa coltivata nelle chiese e dall'altra la vita come fenomeno a se stante vissuto secondo i criteri del buon senso borghese. In un mondo che estraniava sempre di più Dio dalla vita, i cattolici erano tentati di conservare la fede come dimensione puramente spirituale e individuale destinata a compiersi solo nel futuro ultraterreno. E' l'immagine hegeliana della 'coscienza infelice': una tensione esistenziale logorante verso un assoluto proiettato nella lontanissima trascendenza. I *Promessi sposi* hanno aperto una breccia in questo contesto proponendo un'autentica rivoluzione culturale: la vita quotidiana, la vita del popolo, può e deve essere totalmente determinata dal rapporto con la presenza reale e storica del divino; la coscienza del popolo cristiano non è un'infelice fuga verso l'irraggiungibile trascendente, ma l'entusiasmante e drammatica consapevolezza che Dio si è fatto uomo, è qui nella sua Chiesa e ci coinvolge storicamente nella sua compagnia.

Qui, come si è detto, si realizza la vera drammaticità e si apre il campo di una nuova drammaturgia. Dopo Manzoni si assisterà al sorgere di una serie nutrita di autori, in buona parte convertiti dall'ateismo o dalla lontananza da Dio, che si porranno sulla stessa prospettiva di unità drammatica e profonda tra fede e vita: Peguy, Claudel, Chesterton, Benson, Green, Eliot, Lewis, Bernanos, Milosz, Chesbron, Fabbri, Wojtyła, Testori ... Quanto il romanzo manzoniano abbia direttamente o indirettamente contribuito a questo fenomeno

è difficile dirlo; una cosa però è certa: a partire da questo romanzo tanti geni letterari, che sono cresciuti nella cultura della modernità e che ad un certo punto della loro vita hanno riscoperto la fede, hanno descritto quest'ultima non come una consolazione intima per le loro individualità, ma come il cuore e la forma di un popolo, di una nuova società, del vero progresso, della vera libertà, del vero futuro. E' toccato al grande scrittore milanese scrivere un testo che ha inaugurato un nuovo corso della letteratura e della drammaturgia cristiana.

Tre episodi di massima drammaticità

Tre episodi realizzano il vertice della drammaticità sopra descritta nel romanzo manzoniano:

- l'incontro di Fra Cristoforo con i familiari dell'uomo ucciso in duello e la richiesta di perdono (capitolo IV);
- l'incontro di Fra Cristoforo e don Rodrigo (capitolo VI);
- l'incontro dell'Innominato con Lucia, la notte dell'Innominato e l'incontro con il Cardinal Federigo (capitoli 21 e 22).

Consideriamoli singolarmente.

1. La vertigine del perdono: il guscio si spezza e si apre la libertà

Come è noto, Fra Cristoforo, al secolo conte Lodovico, è diventato tale dopo aver ucciso in duello un nobile che aveva voluto il duello stesso per futili motivi; la decisione di farsi frate ne fu la conseguenza, presa con la chiara coscienza di volersi consacrare a Dio per espiare il male e servire totalmente la causa del bene. Il gesto da lui desiderato della richiesta di perdono al fratello dell'ucciso è uno dei passi più commoventi e significativi del romanzo:

Appena compita la cerimonia della vestizione, il guardiano gl'intimò che sarebbe andato a fare il suo noviziato a ***, sessanta miglia lontano, e che partirebbe all'indomani. Il novizio s'inchinò profondamente, e chiese una grazia. - Permettetemi, padre, - disse, - che, prima di partir da questa città, dove ho sparso il sangue d'un uomo, dove lascio una famiglia crudelmente offesa, io la ristori almeno dell'affronto, ch'io mostri almeno il mio rammarico di non poter risarcire il danno, col chiedere scusa al fratello dell'ucciso, e gli levi, se Dio benedice la mia intenzione, il rancore dall'animo -. Al guardiano parve che un tal passo, oltre all'esser buono in sé, servirebbe a riconciliar sempre più la famiglia col convento; e andò diviato da quel signor fratello, ad esporgli la domanda di fra Cristoforo. A proposta così inaspettata, colui sentì, insieme con la meraviglia, un ribollimento di sdegno, non però senza qualche compiacenza. Dopo aver pensato un momento, - venga domani, - disse; e assegnò l'ora. Il guardiano tornò, a portare al novizio il consenso desiderato.

Il gentiluomo pensò subito che, quanto più quella soddisfazione fosse solenne e clamorosa, tanto più accrescerebbe il suo credito presso tutta la parentela, e presso il pubblico; e sarebbe (per dirla con un'eleganza moderna) una bella pagina nella storia della famiglia. Fece avvertire in fretta tutti i parenti che, all'indomani, a mezzogiorno, restassero serviti (così si diceva allora) di venir da lui, a ricevere una soddisfazione comune. A mezzogiorno, il palazzo brulicava di signori d'ogni età e d'ogni sesso: era un girare, un rimescolarsi di gran cappe, d'alte penne, di durlindane pendenti, un muoversi librato di gorgiere inamidate e crespe, uno strascico intralciato di rabescate zimarre. Le anticamere, il cortile e la strada formicolavano di servitori, di paggi, di bravi e di curiosi. Fra Cristoforo vide quell'apparecchio, ne indovinò il motivo, e provò un leggier turbamento; ma, dopo un istante, disse tra sé: "sta bene: l'ho ucciso in pubblico, alla presenza di tanti suoi nemici: quello fu scandalo, questa è riparazione". Così, con gli occhi bassi, col padre compagno al fianco, passò la porta di quella casa, attraversò il cortile, tra una folla che lo squadrava con una curiosità poco cerimoniosa; salì le scale, e, di mezzo all'altra folla signorile, che fece ala al suo passaggio, seguito da cento sguardi, giunse alla presenza del padron di casa; il quale, circondato da' parenti più prossimi, stava ritto nel mezzo della sala, con lo sguardo a terra, e il mento in aria, impugnando, con la mano sinistra, il pomo della spada, e stringendo con la destra il bavero della cappa sul petto.

C'è talvolta, nel volto e nel contegno d'un uomo, un'espressione così immediata, si direbbe quasi un'effusione dell'animo interno, che, in una folla di spettatori, il giudizio sopra quell'animo sarà un solo. Il volto e il contegno di fra Cristoforo dissero chiaro agli astanti, che non s'era fatto frate, né veniva a quell'umiliazione per timore umano: e questo cominciò a concigliarglieli tutti. Quando vide l'offeso, affrettò il passo, gli si pose inginocchioni ai piedi, incrociò le mani sul petto, e, chinando la testa rasa, disse queste

parole: - io sono l'omicida di suo fratello. Sa Iddio se vorrei restituirglielo a costo del mio sangue; ma, non potendo altro che farle inefficaci e tarde scuse, la supplico d'accettarle per l'amor di Dio -. Tutti gli occhi erano immobili sul novizio, e sul personaggio a cui egli parlava; tutti gli orecchi eran tesi. Quando fra Cristoforo tacque, s'alzò, per tutta la sala, un mormorio di pietà e di rispetto. Il gentiluomo, che stava in atto di degnazione forzata, e d'ira compressa, fu turbato da quelle parole; e, chinandosi verso l'inginocchiato, - alzatevi, - disse, con voce alterata: - l'offesa... il fatto veramente... ma l'abito che portate... non solo questo, ma anche per voi... S'alzi, padre... Mio fratello... non lo posso negare... era un cavaliere... era un uomo... un po' impetuoso... un po' vivo. Ma tutto accade per disposizione di Dio. Non se ne parli più... Ma, padre, lei non deve stare in codesta positura -. E, presolo per le braccia, lo sollevò. Fra Cristoforo, in piedi, ma col capo chino, rispose: - io posso dunque sperare che lei m'abbia concesso il suo perdono! E se l'ottengo da lei, da chi non devo sperarlo? Oh! s'io potessi sentire dalla sua bocca questa parola, perdono!

- Perdono? - disse il gentiluomo. - Lei non ne ha più bisogno. Ma pure, poiché lo desidera, certo, certo, io le perdono di cuore, e tutti...

- Tutti! tutti! - gridarono, a una voce, gli astanti. Il volto del frate s'aprì a una gioia riconoscente, sotto la quale traspariva però ancora un'umile e profonda compunzione del male a cui la remissione degli uomini non poteva riparare. Il gentiluomo, vinto da quell'aspetto, e trasportato dalla commozione generale, gli gettò le braccia al collo, e gli diede e ne ricevette il bacio di pace. Un - bravo! bene! - scoppiò da tutte le parti della sala; tutti si mossero, e si strinsero intorno al frate. Intanto vennero servitori, con gran copia di rinfreschi. Il gentiluomo si raccostò al nostro Cristoforo, il quale faceva segno di volersi licenziare, e gli disse: - padre, gradisca qualche cosa; mi dia questa prova d'amicizia -. E si mise per servirlo prima d'ogni altro; ma egli, ritirandosi, con una certa resistenza cordiale, - queste cose, - disse, - non fanno più per me; ma non sarà mai ch'io rifiuti i suoi doni. Io sto per mettermi in viaggio: si degni di farmi portare un pane, perché io possa dire d'aver goduto la sua carità, d'aver mangiato il suo pane, e avuto un segno del suo perdono -. Il gentiluomo, commosso, ordinò che così si facesse; e venne subito un cameriere, in gran gala, portando un pane sur un piatto d'argento, e lo presentò al padre; il quale, presolo e ringraziato, lo mise nella sporta. Chiese quindi licenza; e, abbracciato di nuovo il padron di casa, e tutti quelli che, trovandosi più vicini a lui, poterono impadronirsene un momento, si liberò da essi a fatica; ebbe a combatter nell'anticamera, per isbrigarli da' servitori, e anche da' bravi, che gli baciavano il lembo dell'abito, il cordone, il cappuccio; e si trovò nella strada, portato come in trionfo, e accompagnato da una folla di popolo, fino a una porta della città; d'onde uscì, cominciando il suo pedestre viaggio, verso il luogo del suo noviziato.

Il fratello dell'ucciso, e il parentado, che s'erano aspettati d'assaporare in quel giorno la trista gioia dell'orgoglio, si trovarono in vece ripieni della gioia serena del perdono e della benevolenza. La compagnia si trattenne ancor qualche tempo, con una bonarietà e con una cordialità insolita, in ragionamenti ai quali nessuno era preparato, andando là. In vece di soddisfazioni prese, di soprusi vendicati, d'impegni spuntati, le lodi del novizio, la riconciliazione, la mansuetudine furono i temi della conversazione. E taluno, che, per la cinquantesima volta, avrebbe raccontato come il conte Muzio suo padre aveva saputo, in quella famosa congiuntura, far stare a dovere il marchese Stanislao, ch'era quel rodomonte che ognuno sa, parlò in vece delle penitenze e della pazienza mirabile d'un fra Simone, morto molt'anni prima. Partita la compagnia, il padrone, ancor tutto commosso, riandava tra sé, con maraviglia, ciò che aveva in teso, ciò ch'egli medesimo aveva detto; e borbottava tra i denti: - diavolo d'un frate! - (bisogna bene che noi trascriviamo le sue precise parole) - diavolo d'un frate! se rimaneva lì in ginocchio, ancora per qualche momento, quasi quasi gli chiedevo scusa io, che m'abbia ammazzato il fratello -. La nostra storia nota espressamente che, da quel giorno in poi, quel signore fu un po' men precipitoso, e un po' più alla mano.

Il padre Cristoforo camminava, con una consolazione che non aveva mai più provata, dopo quel giorno terribile, ad espiare il quale tutta la sua vita doveva esser consacrata. Il silenzio ch'era imposto a' novizi, l'osservava, senza avvedersene, assorto com'era, nel pensiero delle fatiche, delle privazioni e dell'umiliazioni che avrebbe sofferte, per iscontare il suo fallo. Fermandosi, all'ora della refezione, presso un benefattore, mangiò, con una specie di voluttà, del pane del perdono: ma ne serbò un pezzo, e lo ripose nella sporta, per tenerlo, come un ricordo perpetuo.

In questo episodio sono evidenti una serie di contenuti di alto livello. Il primo è l'insegnamento sul perdono, riconosciuto come un evento che cambia radicalmente la situazione esistenziale degli uomini: da una condizione di odio, di rancore, di spirale di vendette, di logica di potenza e di sopraffazione, di sofferenza lacerante e incessante, si passa d'un colpo ad una condizione di pace profonda, di commozione, di letizia

incontenibile, di amore, di collaborazione, di aiuto reciproco, di cammino comune, di luce radiosa sul futuro, di comunione con Dio e con i fratelli in prospettiva eterna. Si tratta di una rivoluzione.

Non si fa fatica a leggere in filigrana nella situazione stagnante iniziale la condizione dell'uomo moderno in quanto tale: una società orfana di Dio e della dimensione spirituale della vita, in cui i rapporti umani, persa la prospettiva dell'amore infinito di Dio, diventano convenzioni, contratti, sentimenti instabili e provvisori, senza speranza; la società si costruisce sulle logiche del potere, della riduzione materialistica, della solitudine. L'evento del perdono reintroduce improvvisamente i rapporti umani nella prospettiva teologica, resa evidente dalla consacrazione a Dio di Fra Cristoforo, e tutto riacquista vita, calore, luce, speranza, gioia.

Il secondo insegnamento, connesso con il primo, è il cambiamento del contenuto dei rapporti umani: dalle consuete vacuità tutti passano ad un tipo di dialogo nuovo, imperniato sulle grandi verità della vita. Oltre dunque al trionfo dell'amore si assiste a quello della verità, della ragione, dell'intelligenza, della profondità dell'essere e della socialità.

Il terzo insegnamento è quello della statura umana che emerge dall'evento: l'uomo che si innalza alle altezze del perdono, della verità, dell'amore, di Dio, non è più l'*homunculus* che vive meccanicamente e solitariamente il suo misero ruolo mondano, ma è l'*homo viator*, il pellegrino dell'infinito, il figlio di Dio e della Chiesa, l'eroe buono che affascina i cuori.

In tutti questi insegnamenti è dunque evidente la sfida che viene lanciata alla modernità: scegliendo Dio essa non perderà nulla, ma potrà realizzarsi in pienezza, liberandosi dalla tremenda logica della chiusura nel nulla.

2. La voce di Dio che interpella l'uomo

Il celebre episodio del primo incontro tra Fra Cristoforo e Don Rodrigo costituisce un altro punto di sfida radicale verso la modernità. L'atteggiamento del signorotto è infatti espressione dell'uomo che vuole possedere totalmente se stesso e il mondo e non riconosce nessuna legge superiore a quella della propria volontà. Anche qui, come nell'episodio precedente, si scorge in filigrana l'atteggiamento dell'uomo moderno, che non accetta l'interferenza di Dio nella propria vita e nei criteri con cui decide di affrontarla e di manipolarla. E' la volontà di determinare da sé cosa è bene e cosa è male, senza sottomettersi ai comandamenti divini e alla realtà della Chiesa che li insegna.

- In che posso ubbidirla? - disse don Rodrigo, piantandosi in piedi nel mezzo della sala. Il suono delle parole era tale; ma il modo con cui eran proferite, voleva dir chiaramente: bada a chi sei davanti, pesa le parole, e sbrigati.

Per dar coraggio al nostro fra Cristoforo, non c'era mezzo più sicuro e più spedito, che prenderlo con maniera arrogante. Egli che stava sospeso, cercando le parole, e facendo scorrere tra le dita le ave marie della corona che teneva a cintola, come se in qualcheduna di quelle sperasse di trovare il suo esordio; a quel fare di don Rodrigo, si sentì subito venir sulle labbra più parole del bisogno. Ma pensando quanto importasse di non guastare i fatti suoi o, ciò ch'era assai più, i fatti altrui, corresse e temperò le frasi che gli si eran presentate alla mente, e disse, con guardinga umiltà: - vengo a proporle un atto di giustizia, a pregarla d'una carità. Cert'uomini di mal affare hanno messo innanzi il nome di vossignoria illustrissima, per far paura a un povero curato, e impedirgli di compire il suo dovere, e per soverchiare due innocenti. Lei può, con una parola, confonder coloro, restituire al diritto la sua forza, e sollevar quelli a cui è fatta una così crudel violenza. Lo può; e potendolo... la coscienza, l'onore...

- Lei mi parlerà della mia coscienza, quando verrò a confessarmi da lei. In quanto al mio onore, ha da sapere che il custode ne son io, e io solo; e che chiunque ardisce entrare a parte con me di questa cura, lo riguardo come il temerario che l'offende.

Fra Cristoforo, avvertito da queste parole che quel signore cercava di tirare al peggio le sue, per volgere il discorso in contesa, e non dargli luogo di venire alle strette, s'impegnò tanto più alla sofferenza, risolvette di mandar giù qualunque cosa piacesse all'altro di dire, e rispose subito, con un tono sommesso: - se ho detto cosa che le dispiaccia, è stato certamente contro la mia intenzione. Mi corregga pure, mi riprenda, se non so parlare come si conviene; ma si degni ascoltarmi. Per amor del cielo, per quel Dio, al cui cospetto dobbiam tutti comparire... - e, così dicendo, aveva preso tra le dita, e metteva davanti agli occhi del suo accigliato ascoltatore il teschietto di legno attaccato alla sua corona, - non s'ostini a negare una giustizia così facile, e così dovuta a de' poverelli. Pensi che Dio ha sempre gli occhi sopra di loro, e che le loro grida, i loro gemiti sono ascoltati lassù. L'innocenza è potente al suo...

- Eh, padre! - interruppe bruscamente don Rodrigo: - il rispetto ch'io porto al suo abito è grande: ma se qualche cosa potesse farmelo dimenticare, sarebbe il vederlo indosso a uno che ardisse di venire a farmi la spia in casa.

Questa parola fece venir le fiamme sul viso del frate: il quale però, col sembiante di chi inghiottisce una medicina molto amara, riprese: - lei non crede che un tal titolo mi si convenga. Lei sente in cuor suo, che il passo ch'io fo ora qui, non è né vile né spregevole. M'ascolti, signor don Rodrigo; e voglia il cielo che non venga un giorno in cui si penta di non avermi ascoltato. Non voglia metter la sua gloria... qual gloria, signor don Rodrigo! qual gloria dinanzi agli uomini! E dinanzi a Dio! Lei può molto quaggiù; ma...

- Sa lei, - disse don Rodrigo, interrompendo, con istizza, ma non senza qualche raccapriccio, - sa lei che, quando mi viene lo schiribizzo di sentire una predica, so benissimo andare in chiesa, come fanno gli altri? Ma in casa mia! Oh! - e continuò, con un sorriso forzato di scherno: - lei mi tratta da più di quel che sono. Il predicatore in casa! Non l'hanno che i principi.

- E quel Dio che chiede conto ai principi della parola che fa loro sentire, nelle loro regge; quel Dio le usa ora un tratto di misericordia, mandando un suo ministro, indegno e miserabile, ma un suo ministro, a pregar per una innocente...

- In somma, padre, - disse don Rodrigo, facendo atto d'andarsene, - io non so quel che lei voglia dire: non capisco altro se non che ci dev'essere qualche fanciulla che le preme molto. Vada a far le sue confidenze a chi le piace; e non si prenda la libertà d'infastidir più a lungo un gentiluomo.

Al moversi di don Rodrigo, il nostro frate gli s'era messo davanti, ma con gran rispetto; e, alzate le mani, come per supplicare e per trattenerlo ad un punto, rispose ancora: - la mi preme, è vero, ma non più di lei; son due anime che, l'una e l'altra, mi premon più del mio sangue. Don Rodrigo! io non posso far altro per lei, che pregar Dio; ma lo farò ben di cuore. Non mi dica di no: non voglia tener nell'angoscia e nel terrore una povera innocente. Una parola di lei può far tutto.

- Ebbene, - disse don Rodrigo, - giacché lei crede ch'io possa far molto per questa persona; giacché questa persona le sta tanto a cuore...

- Ebbene? - riprese ansiosamente il padre Cristoforo, al quale l'atto e il contegno di don Rodrigo non permettevano d'abbandonarsi alla speranza che parevano annunziare quelle parole.

- Ebbene, la consigli di venire a mettersi sotto la mia protezione. Non le mancherà più nulla, e nessuno ardirà d'inquietarla, o ch'io non son cavaliere.

A siffatta proposta, l'indegnazione del frate, rattenuta a stento fin allora, traboccò. Tutti que' bei proponimenti di prudenza e di pazienza andarono in fumo: l'uomo vecchio si trovò d'accordo col nuovo; e, in que' casi, fra Cristoforo valeva veramente per due.

- La vostra protezione! - esclamò, dando indietro due passi, postandosi fieramente sul piede destro, mettendo la destra sull'anca, alzando la sinistra con l'indice teso verso don Rodrigo, e piantandogli in faccia due occhi infiammati: - la vostra protezione! È meglio che abbiate parlato così, che abbiate fatta a me una tale proposta. Avete colmata la misura; e non vi temo più.

- Come parli, frate?...

- Parlo come si parla a chi è abbandonato da Dio, e non può più far paura. La vostra protezione! Sapevo bene che quella innocente è sotto la protezione di Dio; ma voi, voi me lo fate sentire ora, con tanta certezza, che non ho più bisogno di riguardi a parlarvene. Lucia, dico: vedete come io pronunzio questo nome con la fronte alta, e con gli occhi immobili.

- Come! in questa casa...!

- Ho compassione di questa casa: la maledizione le sta sopra sospesa. State a vedere che la giustizia di Dio avrà riguardo a quattro pietre, e suggezione di quattro sgherri. Voi avete creduto che Dio abbia fatta una creatura a sua immagine, per darvi il piacere di tormentarla! Voi avete creduto che Dio non saprebbe difenderla! Voi avete disprezzato il suo avviso! Vi siete giudicato. Il cuore di Faraone era indurito quanto il vostro; e Dio ha saputo spezzarlo. Lucia è sicura da voi: ve lo dico io povero frate; e in quanto a voi, sentite bene quel ch'io vi prometto. Verrà un giorno...

Don Rodrigo era fin allora rimasto tra la rabbia e la meraviglia, attonito, non trovando parole; ma, quando sentì intonare una predizione, s'aggiunse alla rabbia un lontano e misterioso spavento.

Afferrò rapidamente per aria quella mano minacciosa, e, alzando la voce, per troncar quella dell'infausto profeta, gridò: - escimi di tra' piedi, villano temerario, poltrone incappucciato.

Queste parole così chiare acquietarono in un momento il padre Cristoforo. All'idea di strapazzo e di villania, era, nella sua mente, così bene, e da tanto tempo, associata l'idea di sofferenza e di silenzio, che, a quel complimento, gli cadde ogni spirito d'ira e d'entusiasmo, e non gli restò altra risoluzione che quella d'udir tranquillamente ciò che a don Rodrigo piacesse d'aggiungere. Onde, ritirata placidamente la mano dagli artigli del gentiluomo, abbassò il capo, e rimase immobile, come, al cader del vento, nel forte della burrasca, un albero agitato ricompone naturalmente i suoi rami, e riceve la grandine come il ciel la manda.

- Villano rincivilito! - proseguì don Rodrigo: - tu tratti da par tuo. Ma ringrazia il saio che ti copre codeste spalle di mascalzone, e ti salva dalle carezze che si fanno a' tuoi pari, per insegnar loro a parlare. Esci con le tue gambe, per questa volta; e la vedremo. Così dicendo, additò, con impero sprezzante, un uscio in faccia a quello per cui erano entrati; il padre Cristoforo chinò il capo, e se n'andò, lasciando don Rodrigo a misurare, a passi infuriati, il campo di battaglia.

L'effetto drammatico cruciale si ha nel momento in cui Fra Cristoforo gioca a carte scoperte e mette Don Rodrigo di fronte alla verità ultima e decisiva delle cose: non una verità riguardante aspetti lontani e irraggiungibili dell'essere, ma, proprio in forza della sua natura di verità ultima, determinante ogni aspetto, ogni passaggio, ogni scelta, ogni prospettiva, ogni particolare della nostra vita. L'ingresso della Verità Ultima sulla scena della nostra vita e lo stabilirsi del rapporto di dialogo e di obbedienza nei suoi confronti costituisce la vera drammaticità della nostra esistenza. Si apre così un orizzonte poderoso, che esalta la libertà e la responsabilità di ciascuno, mentre il dialogo formale precedente rimane dentro i confini della scontatezza e della noiosità.

3. La preghiera come mendicanza e la sorprendente risposta

Il terzo episodio in cui si realizza con forza la drammaticità del romanzo è la conversione dell'Innominato, chiave di volta di tutto il racconto manzoniano. Sarà infatti questo fatto a determinare la salvezza di Lucia, l'intervento del Cardinale, la correzione di don Abbondio e quindi tutto il resto della storia fino alle sospirate nozze.

La conversione del grande personaggio avviene attraverso alcune tappe magistralmente individuate e descritte dal genio lombardo: la strana confessione di debolezza del Nibbio, la curiosità dell'Innominato, l'incontro con Lucia, la notte di inquietudine, la sorpresa delle campane all'alba, la decisione di andare dal Cardinale, l'incontro con il Cardinale. Tutto questo percorso mostra non solo l'articolarsi storico del fenomeno della conversione, ma ancor più il sapiente lavoro pedagogico della Provvidenza e la modalità con cui essa imprevedibilmente risponde alle suppliche sincere del cuore umano: alla domanda che Lucia prima e l'Innominato poi gli rivolgono, Dio risponde, non però secondo le modalità e le misure attese dagli interessati, ma in modo superiore, sconvolgente, sbalorditivo. E così si attua e si spiega la grande drammaticità della vita. Anzitutto l'incontro con Lucia. Incuriosito dalla misteriosa compassione provata dallo spietato Nibbio, l'Innominato sale a vedere chi sia questa ragazza che lo ha impietosito. Una curiosità 'fatale', perché quell'incontro gli cambierà la vita; ma era proprio ciò che da tanto tempo inconsciamente aspettava:

- Alzatevi, - disse l'innominato a Lucia, andandole vicino. Ma Lucia, a cui il picchiare, l'aprire, il comparir di quell'uomo, le sue parole, avevan messo un nuovo spavento nell'animo spaventato, stava più che mai raggomitolata nel cantuccio, col viso nascosto tra le mani, e non movendosi, se non che tremava tutta.

- Alzatevi, ché non voglio farvi del male... e posso farvi del bene, - ripeté il signore... - Alzatevi! - tonò poi quella voce, sdegnata d'aver due volte comandato invano.

Come rinvigorita dallo spavento, l'infelicitissima si rizzò subito inginocchiata; e giungendo le mani, come avrebbe fatto davanti a un'immagine, alzò gli occhi in viso all'innominato, e riabbassandoli subito, disse: - son qui: m'ammazzi.

- V'ho detto che non voglio farvi del male, - rispose, con voce mitigata, l'innominato, fissando quel viso turbato dall'accoramento e dal terrore.

- Coraggio, coraggio, - diceva la vecchia: - se ve lo dice lui, che non vuol farvi del male...

- E perché, - riprese Lucia con una voce, in cui, col tremito della paura, si sentiva una certa sicurezza dell'indegnazione disperata, - perché mi fa patire le pene dell'inferno? Cosa le ho fatto io?...

- V'hanno forse maltrattata? Parlate.

- Oh maltrattata! M'hanno presa a tradimento, per forza! perché? perché m'hanno presa? perché son qui? dove sono? Sono una povera creatura: cosa le ho fatto? In nome di Dio...

- Dio, Dio, - interruppe l'innominato: - sempre Dio: coloro che non possono difendersi da sé, che non hanno la forza, sempre han questo Dio da mettere in campo, come se gli avessero parlato. Cosa pretendete con codesta vostra parola? Di farmi...? - e lasciò la frase a mezzo.

- Oh Signore! pretendere! Cosa posso pretendere io meschina, se non che lei mi usi misericordia? Dio perdona tante cose, per un'opera di misericordia! Mi lasci andare; per carità mi lasci andare! Non torna conto a uno che un giorno deve morire di far patir tanto una povera creatura. Oh! lei che può comandare, dica che mi lascino andare! M'hanno portata qui per forza. Mi mandi con questa donna a *** dov'è mia madre. Oh Vergine santissima! mia madre! mia madre, per carità, mia madre! Forse non è lontana di qui... ho veduto i miei monti! Perché lei mi fa patire? Mi faccia condurre in una chiesa. Pregherò per lei, tutta la mia vita. Cosa le costa dire una parola? Oh ecco! vedo che si move a compassione: dica una parola, la dica. Dio perdona tante cose, per un'opera di misericordia!

"Oh perché non è figlia d'uno di que' cani che m'hanno bandito! - pensava l'innominato: - d'uno di que' vili che mi vorrebbero morto! che ora godrei di questo suo strillare; e in vece..."

- Non iscacci una buona ispirazione! - proseguiva fervidamente Lucia, rianimata dal vedere una cert'aria d'esitazione nel viso e nel contegno del suo tiranno. - Se lei non mi fa questa carità, me la farà il Signore: mi farà morire, e per me sarà finita; ma lei!... Forse un giorno anche lei... Ma no, no; pregherò sempre io il Signore che la preservi da ogni male. Cosa le costa dire una parola? Se provasse lei a patir queste pene...!

- Via, fatevi coraggio, - interruppe l'innominato, con una dolcezza che fece strasecolar la vecchia. - V'ho fatto nessun male? V'ho minacciata?

- Oh no! Vedo che lei ha buon cuore, e che sente pietà di questa povera creatura. Se lei volesse, potrebbe farmi paura più di tutti gli altri, potrebbe farmi morire; e in vece mi ha... un po' allargato il cuore. Dio gliene renderà merito. Compisca l'opera di misericordia: mi liberi, mi liberi.

- Domattina...

- Oh mi liberi ora, subito...

- Domattina ci rivedremo, vi dico. Via, intanto fatevi coraggio. Riposate. Dovete aver bisogno di mangiare. Ora ve ne porteranno.

- No, no; io moio se alcuno entra qui: io moio. Mi conduca lei in chiesa... que' passi Dio glieli conterà.

- Verrà una donna a portarvi da mangiare, - disse l'innominato; e dettolo, rimase stupito anche lui che gli fosse venuto in mente un tal ripiego, e che gli fosse nato il bisogno di cercarne uno, per assicurare una donnicciola.

- E tu, - riprese poi subito, voltandosi alla vecchia, - falle coraggio che mangi; mettila a dormire in questo letto: e se ti vuole in compagnia, bene; altrimenti, tu puoi ben dormire una notte in terra. Falle coraggio, ti dico; tienla allegra. E che non abbia a lamentarsi di te!

Così detto, si mosse rapidamente verso l'uscio. Lucia s'alzò e corse per trattenerlo, e rinnovare la sua preghiera; ma era sparito.

Il racconto prosegue con la narrazione di un passaggio importante nella coscienza di Lucia, vale a dire la scoperta della preghiera come possibilità di abbandono totale alla Presenza decisiva:

- Oh povera me! Chiudete, chiudete subito -. E sentito ch'ebbe accostare i battenti e scorrere il paletto, tornò a rannicchiarsi nel suo cantuccio. [...]

La vecchia ci corse prima di lei, stese la mano al paletto, lo scosse, e disse: - sentite? vedete? è serrato bene? siete contenta ora?

- Oh contenta! contenta io qui! - disse Lucia, rimettendosi di nuovo nel suo cantuccio. - Ma il Signore lo sa che ci sono!

- Venite a letto: cosa volete far lì, accucciata come un cane? S'è mai visto rifiutare i comodi, quando si possono avere?

- No, no; lasciatemi stare.

- Siete voi che lo volete. Ecco, io vi lascio il posto buono: mi metto sulla sponda; starò incomoda per voi. Se volete venire a letto, sapete come avete a fare. Ricordatevi che v'ho pregata più volte -. Così dicendo, si cacciò sotto vestita; e tutto tacque.

Lucia stava immobile in quel cantuccio, tutta in un gomitollo, con le ginocchia alzate, con le mani appoggiate sulle ginocchia, e col viso nascosto nelle mani. Non era il suo né sonno né veglia, ma una rapida successione, una torbida vicenda di pensieri, d'immaginazioni, di spaventi. Ora, più presente a se stessa, e rammentandosi più distintamente gli orrori veduti e sofferti in quella giornata, s'applicava dolorosamente alle circostanze dell'oscura e formidabile realtà in cui si trovava avviluppata; ora la mente, trasportata in una regione ancor più oscura, si dibatteva contro i fantasmi nati dall'incertezza e dal terrore. Stette un pezzo in quest'angoscia; infine, più che mai stanca e abbattuta, stese le membra intormentite, si sdraiò, o cadde sdraiata, e rimase alquanto in uno stato più somigliante a un sonno vero. Ma tutt'a un tratto si risentì, come a una chiamata interna, e provò il bisogno di risentirsi interamente, di riaver tutto il suo pensiero, di conoscere dove fosse, come, perché. [...] L'infelice risvegliata riconobbe la sua prigione: tutte le memorie dell'orribil giornata trascorsa, tutti i terrori dell'avvenire, l'assalirono in una volta: quella nuova quiete stessa dopo tante agitazioni, quella specie di riposo, quell'abbandono in cui era lasciata, le facevano un nuovo spavento: e fu vinta da un tale affanno, che desiderò di morire. Ma in quel momento, si rammentò che poteva almen pregare, e insieme con quel pensiero, le spuntò in cuore come un'improvvisa speranza. Prese di nuovo la sua corona, e ricominciò a dire il rosario; e, di mano in mano che la preghiera usciva dal suo labbro tremante, il cuore sentiva crescere una fiducia indeterminata. Tutt'a un tratto, le passò per la mente un altro pensiero; che la sua orazione sarebbe stata più accetta e più certamente esaudita, quando, nella sua desolazione, facesse anche qualche offerta. Si ricordò di quello che aveva di più caro, o che di più caro aveva avuto; giacché, in quel momento, l'animo suo non poteva sentire altra affezione che di spavento, né concepire altro desiderio che della liberazione; se ne ricordò, e risolvette subito di farne un sacrificio. S'alzò, e si mise in ginocchio, e tenendo giunte al petto le mani, dalle quali pendeva la corona, alzò il viso e le pupille al cielo, e disse: - o Vergine santissima! Voi, a cui mi sono raccomandata tante volte, e che tante volte m'avete consolata! Voi che avete patito tanti dolori, e siete ora tanto gloriosa, e avete fatti tanti miracoli per i poveri tribolati; aiutatemi! fatemi uscire da questo pericolo, fatemi tornar salva con mia madre, Madre del Signore; e fo voto a voi di rimaner vergine; rinunzio per sempre a quel mio poveretto, per non esser mai d'altri che vostra.

Proferite queste parole, abbassò la testa, e si mise la corona intorno al collo, quasi come un segno di consacrazione, e una salvaguardia a un tempo, come un'armatura della nuova milizia a cui s'era ascritta. Rimessasi a sedere in terra, sentì entrar nell'animo una certa tranquillità, una più larga fiducia. Le venne in mente quel domattina ripetuto dallo sconosciuto potente, e le parve di sentire in quella parola una promessa di salvezza. I sensi affaticati da tanta guerra s'assopirono a poco a poco in quell'acquietamento di pensieri: e finalmente, già vicino a giorno, col nome della sua protettrice tronco tra le labbra, Lucia s'addormentò d'un sonno perfetto e continuo.

L'Innominato si chiude nella sua camera e inizia il suo tormento. Rivede la sua vita e fa i conti con una novità, balenata nell'incontro con Lucia: la compassione, il riconoscimento di essere fatto per l'amore, per fare del bene, per la luce. Non ha il coraggio di riconoscere che tutto ciò è quel Dio che sta disprezzando e cercando allo stesso tempo. La sua ricerca sembra senza risposta, senza speranza. ma improvvisamente ...

Ed ecco, appunto sull'albeggiare, pochi momenti dopo che Lucia s'era addormentata, ecco che, stando così immoto a sedere, sentì arrivarsi all'orecchio come un'onda di suono non bene espresso, ma che pure aveva non so che d'allegro. Stette attento, e riconobbe uno scampanare a festa lontano; e dopo qualche momento, sentì anche l'eco del monte, che ogni tanto ripeteva languidamente il concerto, e si confondeva con esso. Di lì a poco, sente un altro scampanio più vicino, anche quello a festa; poi un altro. — Che allegria c'è? cos'hanno di bello tutti costoro? — Saltò fuori da quel covile di pruni; e vestitosi a mezzo, corse a aprire una finestra, e guardò. Le montagne eran mezze velate di nebbia; il cielo, piuttosto che nuvoloso, era tutto una nuvola cenerognola; ma, al chiarore che pure andava a poco a poco crescendo, si distingueva, nella strada in fondo alla valle, gente che passava, altra che usciva dalle case, e s'avviava, tutti dalla stessa parte, verso lo sbocco, a destra del castello, tutti col vestito delle feste, e con un'alacrità straordinaria.

— Che diavolo hanno costoro? che c'è d'allegro in questo maledetto paese? dove va tutta quella canaglia? — E data una voce a un bravo fidato che dormiva in una stanza accanto, gli domandò qual fosse la cagione di quel movimento. Quello, che ne sapeva quanto lui, rispose che andrebbe subito a informarsene. Il signore rimase appoggiato alla finestra, tutto intento al mobile spettacolo. Erano uomini, donne, fanciulli, a brigate, a coppie, soli; uno, raggiungendo chi gli era avanti, s'accompagnava con lui; un altro, uscendo di casa, s'univa col primo che rintoppasse; e andavano insieme, come amici a un viaggio convenuto. Gli atti indicavano manifestamente una fretta e una gioia comune; e quel rimbombo non accordato ma consentaneo

delle varie campane, quali più, quali meno vicine, pareva, per dir così, la voce di que' gesti, e il supplimento delle parole che non potevano arrivar lassù. Guardava, guardava; e gli cresceva in cuore una più che curiosità di saper cosa mai potesse comunicare un trasporto uguale a tanta gente diversa.

Il genio manzoniano ha saputo riconoscere un dinamismo misterioso ma realissimo nell'esperienza della preghiera: Dio risponde sempre, ma in modalità che non ci aspettiamo e che conducono a risposte più grandi di quelle che abbiamo chiesto.

L'Innominato vuole sapere di cosa si tratta. E qui accade in lui una decisione in cui si avverte già la resurrezione:

Poco dopo, il bravo venne a riferire che, il giorno avanti, il cardinal Federigo Borromeo, arcivescovo di Milano, era arrivato a ***, e ci starebbe tutto quel giorno; e che la nuova sparsa la sera di quest'arrivo ne' paesi d'intorno aveva invogliati tutti d'andare a veder quell'uomo; e si scampanava più per allegria, che per avvertir la gente. Il signore, rimasto solo, continuò a guardar nella valle, ancor più pensieroso. "Per un uomo! Tutti premurosi, tutti allegri, per vedere un uomo! E però ognuno di costoro avrà il suo diavolo che lo tormenti. Ma nessuno, nessuno n'avrà uno come il mio; nessuno avrà passata una notte come la mia! Cos'ha quell'uomo, per render tanta gente allegra? Qualche soldo che distribuirà così alla ventura... Ma costoro non vanno tutti per l'elemosina. Ebbene, qualche segno nell'aria, qualche parola... Oh se le avesse per me le parole che possono consolare! se...! Perché non vado anch'io? Perché no?... Anderò, anderò; e gli voglio parlare: a quattr'occhi gli voglio parlare. Cosa gli dirò? Ebbene, quello che, quello che... Sentirò cosa sa dir lui, quest'uomo!"

Fatta così in confuso questa risoluzione, finì in fretta di vestirsi, mettendosi una sua casacca d'un taglio che aveva qualche cosa del militare; prese la terzetta rimasta sul letto, e l'attaccò alla cintura da una parte; dall'altra, un'altra che staccò da un chiodo della parete; mise in quella stessa cintura il suo pugnale; e staccata pur dalla parete una carabina famosa quasi al par di lui, se la mise ad armacollo; prese il cappello, uscì di camera; e andò prima di tutto a quella dove aveva lasciata Lucia. Posò fuori la carabina in un cantuccio vicino all'uscio, e picchiò, facendo insieme sentir la sua voce. La vecchia scese il letto in un salto, e corse ad aprire. Il signore entrò, e data un'occhiata per la camera, vide Lucia rannicchiata nel suo cantuccio e quieta.

- Dorme? - domandò sotto voce alla vecchia: - là, dorme? eran questi i miei ordini, sciagurata?

- Io ho fatto di tutto, - rispose quella: - ma non ha mai voluto mangiare, non è mai voluta venire...

- Lasciala dormire in pace; guarda di non la disturbare; e quando si sveglierà... Marta verrà qui nella stanza vicina; e tu manderai a prendere qualunque cosa che costei possa chiederti. Quando si sveglierà... dille che io... che il padrone è partito per poco tempo, che tornerà, e che... farà tutto quello che lei vorrà.

La vecchia rimase tutta stupefatta pensando tra sé: "che sia qualche principessa costei?"

L'Innominato si mette in cammino, in mezzo alla gente. E' fin troppo chiaro il significato anche simbolico di questa azione, cioè l'indicazione ecclesiologica che contiene:

Quando fu nella strada pubblica, quello che faceva maravigliare i passeggiatori, era di vederlo senza seguito. Del resto, ognuno gli faceva luogo, prendendola larga, quanto sarebbe bastato anche per il seguito, e levandosi rispettosamente il cappello. Arrivato al paese, trovò una gran folla; ma il suo nome passò subito di bocca in bocca; e la folla s'apriva. S'accostò a uno, e gli domandò dove fosse il cardinale. - In casa del curato, - rispose quello, inchinandosi, e gl'indicò dov'era. Il signore andò là, entrò in un cortiletto dove c'eran molti preti, che tutti lo guardarono con un'attenzione maravigliata e sospettosa. Vide dirimpetto un uscio spalancato, che metteva in un salottino, dove molti altri preti eran congregati. Si levò la carabina, e l'appoggiò in un canto del cortile; poi entrò nel salottino: e anche lì, occhiate, bisbigli, un nome ripetuto, e silenzio. Lui, voltatosi a uno di quelli, gli domandò dove fosse il cardinale; e che voleva parlargli.

Tutto si compie nell'incontro con il cardinale Federigo, dove avviene la conversione dell'Innominato e dove Manzoni raggiunge il vertice commovente della tensione drammatica:

Il cardinal Federigo, intanto che aspettava l'ora d'andar in chiesa a celebrar gli ufizi divini, stava studiando, com'era solito di fare in tutti i ritagli di tempo; quando entrò il cappellano crocifero, con un viso alterato.

- Una strana visita, strana davvero, monsignore illustrissimo!

- Chi è? - domandò il cardinale.

- Niente meno che il signor... - riprese il cappellano - e spiccando le sillabe con una gran significazione, proferì quel nome che noi non possiamo scrivere ai nostri lettori. Poi soggiunse: - è qui fuori in persona; e chiede nient'altro che d'esser introdotto da vossignoria illustrissima.

- Lui! - disse il cardinale, con un viso animato, chiudendo il libro, e alzandosi da sedere: - venga! venga subito!

- Ma... - replicò il cappellano, senza moversi: - vossignoria illustrissima deve sapere chi è costui: quel bandito, quel famoso...

- E non è una fortuna per un vescovo, che a un tal uomo sia nata la volontà di venirlo a trovare?

- Ma... - insistette il cappellano: - noi non possiamo mai parlare di certe cose, perché monsignore dice che le son ciance: però quando viene il caso, mi pare che sia un dovere... Lo zelo fa de' nemici, monsignore; e noi sappiamo positivamente che più d'un ribaldo ha osato vantarsi che, un giorno o l'altro...

- E che hanno fatto? - interruppe il cardinale.

- Dico che costui è un appaltatore di delitti, un disperato, che tiene corrispondenza co' disperati più furiosi, e che può esser mandato...

- Oh, che disciplina è codesta, - interruppe ancora sorridendo Federigo, - che i soldati esortino il generale ad aver paura? - Poi, divenuto serio e penseroso, riprese: - san Carlo non si sarebbe trovato nel caso di dibattere se dovesse ricevere un tal uomo: sarebbe andato a cercarlo. Fatelo entrar subito: ha già aspettato troppo.

Il cappellano si mosse, dicendo tra sé: "non c'è rimedio: tutti questi santi sono ostinati".

Aperto l'uscio, e affacciatosi alla stanza dov'era il signore e la brigata, vide questa ristretta in una parte, a bisbigliare e a guardar di sott'occhio quello, lasciato solo in un canto. S'avviò verso di lui; e intanto squadrandolo, come poteva, con la coda dell'occhio, andava pensando che diavolo d'armeria poteva esser nascosta sotto quella casacca; e che, veramente, prima d'introdurlo, avrebbe dovuto proporgli almeno... ma non si seppe risolvere. Gli s'accostò, e disse: - monsignore aspetta vossignoria. Si contenti di venir con me -. E precedendolo in quella piccola folla, che subito fece ala, dava a destra e a sinistra occhiate, le quali significavano: cosa volete? non lo sapete anche voi altri, che fa sempre a modo suo?

Appena introdotto l'innominato, Federigo gli andò incontro, con un volto premuroso e sereno, e con le braccia aperte, come a una persona desiderata, e fece subito cenno al cappellano che uscisse: il quale ubbidì.

I due rimasti stettero alquanto senza parlare, e diversamente sospesi. L'innominato, ch'era stato come portato lì per forza da una smania inesplicabile, piuttosto che condotto da un determinato disegno, ci stava anche come per forza, straziato da due passioni opposte, quel desiderio e quella speranza confusa di trovare un refrigerio al tormento interno, e dall'altra parte una stizza, una vergogna di venir lì come un pentito, come un sottomesso, come un miserabile, a confessarsi in colpa, a implorare un uomo: e non trovava parole, né quasi ne cercava. Però, alzando gli occhi in viso a quell'uomo, si sentiva sempre più penetrare da un sentimento di venerazione imperioso insieme e soave, che, aumentando la fiducia, mitigava il dispetto, e senza prender l'orgoglio di fronte, l'abbatteva, e, dirò così, gl'imponeva silenzio.

La presenza di Federigo era infatti di quelle che annunziano una superiorità, e la fanno amare. Il portamento era naturalmente composto, e quasi involontariamente maestoso, non incurvato né impigrito punto dagli anni; l'occhio grave e vivace, la fronte serena e penserosa; con la canizie, nel pallore, tra i segni dell'astinenza, della meditazione, della fatica, una specie di floridezza verginale: tutte le forme del volto indicavano che, in altre età, c'era stata quella che più propriamente si chiama bellezza; l'abitudine de' pensieri solenni e benevoli, la pace interna d'una lunga vita, l'amore degli uomini, la gioia continua d'una speranza ineffabile, vi avevano sostituita una, direi quasi, bellezza senile, che spiccava ancor più in quella magnifica semplicità della porpora.

Tenne anche lui, qualche momento, fisso nell'aspetto dell'innominato il suo sguardo penetrante, ed esercitato da lungo tempo a ritrarre dai sembianti i pensieri; e, sotto a quel fosco e a quel turbato, parendogli di scoprire sempre più qualcosa di conforme alla speranza da lui concepita al primo annunzio d'una tal visita, tutt'animato, - oh! - disse: - che preziosa visita è questa! e quanto vi devo esser grato d'una sì buona risoluzione; quantunque per me abbia un po' del rimprovero!

- Rimprovero! - esclamò il signore maravigliato, ma raddolcito da quelle parole e da quel fare, e contento che il cardinale avesse rotto il ghiaccio, e avviato un discorso qualunque.

- Certo, m'è un rimprovero, - riprese questo, - ch'io mi sia lasciato prevenir da voi; quando, da tanto tempo, tante volte, avrei dovuto venir da voi io.

- Da me, voi! Sapete chi sono? V'hanno detto bene il mio nome?

- E questa consolazione ch'io sento, e che, certo, vi si manifesta nel mio aspetto, vi par egli ch'io dovessi provarla all'annuncio, alla vista d'uno sconosciuto? Siete voi che me la fate provare; voi, dico, che avrei dovuto cercare; voi che almeno ho tanto amato e pianto, per cui ho tanto pregato; voi, de' miei figli, che pure amo tutti e di cuore, quello che avrei più desiderato d'accogliere e d'abbracciare, se avessi creduto di poterlo sperare. Ma Dio sa fare Egli solo le meraviglie, e supplisce alla debolezza, alla lentezza de' suoi poveri servi.

L'innominato stava attonito a quel dire così infiammato, a quelle parole, che rispondevano tanto risolutamente a ciò che non aveva ancor detto, né era ben determinato di dire; e commosso ma sbalordito, stava in silenzio. - E che? - riprese, ancor più affettuosamente, Federigo: - voi avete una buona nuova da darmi, e me la fate tanto sospirare?

- Una buona nuova, io? Ho l'inferno nel cuore; e vi darò una buona nuova? Ditemi voi, se lo sapete, qual è questa buona nuova che aspettate da un par mio.

- Che Dio v'ha toccato il cuore, e vuol farvi suo, - rispose pacatamente il cardinale.

- Dio! Dio! Dio! Se lo vedessi! Se lo sentissi! Dov'è questo Dio?

- Voi me lo domandate? voi? E chi più di voi l'ha vicino? Non ve lo sentite in cuore, che v'opprime, che v'agita, che non vi lascia stare, e nello stesso tempo v'attira, vi fa presentire una speranza di quiete, di consolazione, d'una consolazione che sarà piena, immensa, subito che voi lo riconosciate, lo confessiate, l'imploriate?

- Oh, certo! ho qui qualche cosa che m'opprime, che mi rode! Ma Dio! Se c'è questo Dio, se è quello che dicono, cosa volete che faccia di me?

Queste parole furon dette con un accento disperato; ma Federigo, con un tono solenne, come di placida ispirazione, rispose: - cosa può far Dio di voi? cosa vuol farne? Un segno della sua potenza e della sua bontà: vuol cavar da voi una gloria che nessun altro gli potrebbe dare. Che il mondo gridi da tanto tempo contro di voi, che mille e mille voci detestino le vostre opere... - (l'innominato si scosse, e rimase stupefatto un momento nel sentir quel linguaggio così insolito, più stupefatto ancora di non provarne sdegno, anzi quasi un sollievo); - che gloria, - proseguiva Federigo, - ne viene a Dio? Son voci di terrore, son voci d'interesse; voci forse anche di giustizia, ma d'una giustizia così facile, così naturale! alcune forse, pur troppo, d'invidia di codesta vostra sciagurata potenza, di codesta, fino ad oggi, deplorabile sicurezza d'animo. Ma quando voi stesso sorgere a condannare la vostra vita, ad accusar voi stesso, allora! allora Dio sarà glorificato! E voi domandate cosa Dio possa far di voi? Chi son io pover'uomo, che sappia dirvi fin d'ora che profitto possa ricavar da voi un tal Signore? cosa possa fare di codesta volontà impetuosa, di codesta imperturbata costanza, quando l'abbia animata, infiammata d'amore, di speranza, di pentimento? Chi siete voi, pover'uomo, che vi pensiate d'aver saputo da voi immaginare e fare cose più grandi nel male, che Dio non possa farvene volere e operare nel bene? Cosa può Dio far di voi? E perdonarvi? e farvi salvo? e compire in voi l'opera della redenzione? Non son cose magnifiche e degne di Lui? Oh pensate! se io omiciattolo, io miserabile, e pur così pieno di me stesso, io qual mi sono, mi struggo ora tanto della vostra salute, che per essa darei con gaudio (Egli m'è testimonia) questi pochi giorni che mi rimangono; oh pensate! quanta, quale debba essere la carità di Colui che m'infonde questa così imperfetta, ma così viva; come vi ami, come vi voglia Quello che mi comanda e m'ispira un amore per voi che mi divora!

A misura che queste parole uscivan dal suo labbro, il volto, lo sguardo, ogni moto ne spirava il senso. La faccia del suo ascoltatore, di stravolta e convulsa, si fece da principio attonita e intenta; poi si compose a una commozione più profonda e meno angosciosa; i suoi occhi, che dall'infanzia più non conoscevan le lacrime, si gonfiarono; quando le parole furon cessate, si copri il viso con le mani, e diede in un diretto pianto, che fu come l'ultima e più chiara risposta.

- Dio grande e buono! - esclamò Federigo, alzando gli occhi e le mani al cielo: - che ho mai fatto io, servo inutile, pastore sonnolento, perché Voi mi chiamaste a questo convito di grazia, perché mi faceste degno d'assistere a un sì giocondo prodigio! - Così dicendo, stese la mano a prender quella dell'innominato.

- No! - gridò questo, - no! lontano, lontano da me voi: non lordate quella mano innocente e benefica. Non sapete tutto ciò che ha fatto questa che volete stringere.

- Lasciate, - disse Federigo, prendendola con amorevole violenza, - lasciate ch'io stringa codesta mano che riparerà tanti torti, che spargerà tante beneficenze, che solleverà tanti afflitti, che si stenderà disarmata, pacifica, umile a tanti nemici.

- È troppo! - disse, singhiozzando, l'innominato. - Lasciatemi, monsignore; buon Federigo, lasciatemi. Un popolo affollato v'aspetta; tant'anime buone, tant'innocenti, tanti venuti da lontano, per vedervi una volta, per sentirvi: e voi vi trattenete... con chi!

- Lasciamo le novantanove pecorelle, - rispose il cardinale: - sono in sicuro sul monte: io voglio ora stare con quella ch'era smarrita. Quell'anime son forse ora ben più contente, che di vedere questo povero vescovo. Forse Dio, che ha operato in voi il prodigio della misericordia, diffonde in esse una gioia di cui non sentono ancora la cagione. Quel popolo è forse unito a noi senza saperlo: forse lo Spirito mette ne' loro cuori un ardore indistinto di carità, una preghiera ch'esaudisce per voi, un rendimento di grazie di cui voi siete l'oggetto non ancor conosciuto -. Così dicendo, stese le braccia al collo dell'innominato; il quale, dopo aver tentato di sottrarsi, e resistito un momento, cedette, come vinto da quell'impeto di carità, abbracciò anche lui il cardinale, e abbandonò sull'omero di lui il suo volto tremante e mutato. Le sue lacrime ardenti cadevano sulla porpora incontaminata di Federigo; e le mani incolpevoli di questo stringevano affettuosamente quelle membra, premevano quella casacca, avvezza a portar l'armi della violenza e del tradimento.

L'innominato, sciogliendosi da quell'abbraccio, si coprì di nuovo gli occhi con una mano, e, alzando insieme la faccia, esclamò: - Dio veramente grande! Dio veramente buono! io mi conosco ora, comprendo chi sono; le mie iniquità mi stanno davanti; ho ribrezzo di me stesso; eppure...! eppure provo un refrigerio, una gioia, sì una gioia, quale non ho provata mai in tutta questa mia orribile vita!

È un saggio, - disse Federigo, - che Dio vi dà per cattivarvi al suo servizio, per animarvi ad entrar risolutamente nella nuova vita in cui avrete tanto da disfare, tanto da riparare, tanto da piangere! - Me sventurato! - esclamò il signore, - quante, quante... cose, le quali non potrò se non piangere! Ma almeno ne ho d'intraprese, d'appena avviate, che posso, se non altro, rompere a mezzo: una ne ho, che posso romper subito, disfare, riparare.

Federigo si mise in attenzione; e l'innominato raccontò brevemente, ma con parole d'esecrazione anche più forti di quelle che abbiamo adoprato noi, la prepotenza fatta a Lucia, i terrori, i patimenti della poverina, e come aveva implorato, e la smania che quell'implorare aveva messa addosso a lui, e come essa era ancor nel castello...

- Ah, non perdiam tempo! - esclamò Federigo, ansante di pietà e di sollecitudine. - Beato voi! Questo è pegno del perdono di Dio! far che possiate diventare strumento di salvezza a chi volevate esser di rovina. Dio vi benedica! Dio v'ha benedetto! Sapete di dove sia questa povera nostra travagliata?

"Dio! Dio! Dio! Se lo vedessi! Se lo sentissi! Dov'è questo Dio?": questo è il punto di massima drammaticità del racconto, perché è il momento in cui l'altro polo dialogico, ovvero il massimo Protagonista di tutto il racconto e dell'esistenza intera in quanto tale, viene chiamato in causa apertamente dall'uomo. Qui non è più possibile divagare, ma solo entrare in un rapporto con questo Altro e prendere atto della sua manifestazione. Essa passa attraverso la figura umana del santo Federigo, nella quale si rende evidente l'Altro; allo stesso tempo è chiaro che l'Altro non si limita alla figura del santo e non è una creazione di essa, ma è il medesimo che ha agito in Lucia, nel popolo in festa e nell'azione diretta nella coscienza dell'Innominato.

Un nuovo inizio

Tutta la storia tracciata nel romanzo appare dominata da questa misteriosa Presenza che ha portato l'Innominato al traguardo inaspettato dell'incontro con essa, così come porterà l'intera storia, attraverso continui colpi di scena e anche momenti di apparente disperazione, al suo grande compimento, cioè appunto all'incontro con Lui.

Il lettore e lo spettatore sono invitati a osservare come questa Presenza porti chi si affida ad essa alla sicura salvezza, cioè all'incontro con essa. Tutto è guidato dalla sua Provvidenza, anche quando tutto sembra perduto. Così il dramma rivela pian piano il suo principale Protagonista, che è Dio stesso. Ciò non toglie nulla ai protagonisti umani della storia, anzi, li esalta e li porta alla loro pienezza drammatica: perché è proprio la loro umanità che ha l'esigenza continua e inestinguibile che il Protagonista supremo si riveli.

Così Manzoni ha aperto la strada al teatro cristiano della modernità. E mentre la cultura moderna lavorava per l'eliminazione del Protagonista divino al fine di affermare solo quello umano, svuotando così l'uomo della sua stessa umanità, la strada manzoniana mostrava che la scoperta del Protagonista divino portava all'esaltazione di quello umano. Manzoni era destinato a non restare solo su questa strada: tanti altri dopo di lui, avendo sperimentato a loro volta il vuoto della cultura moderna e del suo errore di fondo, si uniranno a lui e proseguiranno il suo cammino.

Quello manzoniano è dunque un nuovo inizio: non di un cammino trionfale, ma di una sofferta e luminosa rinascita, apparentemente lenta e impossibile, bensì inesorabilmente in atto e in sviluppo da quasi due secoli. Essa ha già dato grandi frutti e si mostra molto più forte di quanto non pensino i suoi potentissimi avversari, a cui ormai appartiene un passato senza vita e senza futuro benché ancora dominatore delle coscienze.

Adam MICKIEWICZ

(1798 – 1855)

La profezia

(testo in elaborazione)

"Dziady"

(testo in elaborazione)

"Pan Tadeusz"

(testo in elaborazione)

Fyodor M. DOSTOEVSKIJ
(1821 – 1881)

(testo in elaborazione)

La sfida della fede all'uomo reale

"Memorie dal sottosuolo" (1864)

"Delitto e castigo" (1866)

"L'idiota" (1869)

"I demoni" (1871)

"I fratelli Karamazov" (1878-1880)

Henrik IBSEN

(1828 – 1906)

La caduta delle maschere

Henrik Ibsen nasce a Skien, in Norvegia, nel 1828 e muore ad Oslo nel 1906. A distanza di tre secoli da Shakespeare, anche lui si propone di smascherare l'animo umano con le sue contraddizioni e le sue profondità. Il teatro diventa ancora una volta un tentativo di rappresentare ciò che veramente siamo dietro ai nostri continui nascondimenti. E apre la strada al Novecento.

“Brand”

In questo dramma Ibsen concentra la sua attenzione su un pastore luterano, Brand, animato da un grande fervore religioso; egli sente la grandezza dell'ideale cristiano e vede con quanto poco fervore esso è vissuto dai suoi fedeli:

BRAND: Ah! Vi conosco bene, anime inerti e fiacche; vi conosco con tutti i vostri *Pater noster* scervi da ogni ala di volontà, di ogni fremito che sappia veramente alzare il cantico al cielo! Un solo scopo saprà avere la vostra preghiera, quello di implorare il pane quotidiano [...].¹⁸⁹

A chi vuole seguirlo dice:

BRAND: Sappi che le mie condizioni sono dure: tutto o niente io chiedo. Una debolezza, e tu avrai gettato in mare la tua vita! Non attenderti concessioni nei momenti difficili [...].¹⁹⁰

Si vede qui dove sta il dramma del rigorismo di Brand: esso non consiste nel fervore e nell'integralità con cui vorrebbe vivere la fede, ma nella totale mancanza di misericordia verso la propria e altrui fragilità. Alla radice di questa posizione in realtà non sta un ideale religioso, ma una orgogliosa affermazione di se stessi: la salvezza viene considerata un frutto della propria *volontà*. E' questa infatti la parola centrale del dramma:

BRAND: [...] e ora eccomi potente della mia volontà, pronto a spaccare, a frantumare le rocce.¹⁹¹

BRAND: Nessuna parola è così trascinata nel fango come questa: la *carità*. Con stratagemma diabolico se ne fa un velo per mascherare l'assenza di volontà [...]. Allorchè in questo terribile duello la volontà avrà vinto, allora apparirà l'amore [...].¹⁹²

Proprio in quegli anni (il *Brand* è del 1866) Nietzsche sta iniziando a elaborare la sua filosofia che condurrà lui e molti altri all'ideale del super-uomo, il quale, mediante la forza della propria volontà, può accettare il suo destino a testa alta. L'ideale di Brand non è molto diverso: con la forza della sua volontà può conquistare il cielo. Ma anche chi gli è più fedele comincia a capire che questo non è l'ideale cristiano:

BRAND: Soltanto vivrà colui ch'è senza peccato!

AGNESE: E' condizione questa che Iddio stesso non osa esigere.¹⁹³

AGNESE: Non conosci tu parole di vita e di luce? Il Dio che tu mi hai fatto conoscere è un sovrano nella sua inaccessibile rocca; come dirgli tutto l'umile mio lutto di madre? [...] io mi sento attirare laggiù verso il sole, verso la luce! E' così dolce l'essere portati anziché camminare a capo chino sotto il fardello.¹⁹⁴

La sintesi perfetta del dramma sta proprio nella sua frase finale, pronunciata da Brand un istante prima che una valanga di ghiaccio lo travolga:

BRAND: Rispondimi, o Dio, nell'ora in cui la morte m'inghiotte: non è dunque sufficiente tutta la volontà di un uomo per conseguire una sola parte di salvezza?¹⁹⁵

¹⁸⁹ Henrik Ibsen, *Brand*, ed. BUR, Milano 1995, atto I, p. 42

¹⁹⁰ Ibidem, atto II, p. 83

¹⁹¹ Ibidem, atto III, p. 115

¹⁹² Ibidem, atto III, pp. 94-95

¹⁹³ Ibidem, atto III, p. 101

¹⁹⁴ Ibidem, atto IV, pp. 130-131

¹⁹⁵ Ibidem, atto V, p. 240

In questo quesito è messo chiaramente in crisi il protestantesimo, che, nonostante affermi la gratuità della salvezza, di fatto poi esige dal singolo uno sforzo continuo e decisivo per interpretare e seguire la Parola di Dio e l'ispirazione interiore, senza più la possibilità dell'abbraccio permanente della Chiesa come compagnia, come misericordia, come sacramenti in cui Dio oggettivamente si fa trovare.

Il dramma di Ibsen contiene una certa ambiguità, in quanto in alcune pagine sembra che identifichi questo assolutismo della volontà anche con l'ideale buono dell'integralità della fede e dell'unità tra fede e vita, o che sostenga l'idea del compromesso di cui parla nel testo il Decano. Ma nel complesso quest'opera teatrale coglie nel segno il problema della modernità sopra richiamato: *la riduzione dell'uomo a sforzo (disperato) di affermazione di se stesso*. E' questo in fin dei conti l'atteggiamento di Amleto nel fare giustizia.

IL RUOLO DRAMMATURGICO DELLE VITE DEI SANTI

Mentre la cultura moderna si dibatte tra i due poli dell'esaltazione dell'uomo e della sua disperazione, la cultura popolare trova luce e calore in un fenomeno quasi del tutto ignorato dal mondo, eppure destinato a salvare il mondo: la santità. Essa si manifesta come un prodigio inspiegabile dalla scienza trionfante nel secolo positivista: un prodigio di realizzazione umana, di fecondità storica, di operosità instancabile, di guarigioni fisiche e morali, di vita zampillante, di rapporto con l'Infinito. Ciò che i grandi intellettuali cercano chissà dove senza riuscirvi, si trova annunciato e vissuto qui. Il futuro sognato dai geni in modo contorto è già offerto con chiarezza in queste figure presenti.

Le loro vite costituiscono oggetto di narrazioni di vario genere: da quelle ufficiali e ben circostanziate a quelle divulgative e spesso devozionistiche fino ai racconti popolari. Oltre che con rappresentazioni amatoriali nei teatri parrocchiali e conventuali, queste narrazioni entrano nelle coscienze sotto forma di *episodi particolari influenti sulla vita di ogni giorno, quasi come oggetto di rappresentazioni esistenziali continue*. Ne sono esempi, oltre a tutti i fatti legati alla Vergine Maria, i fioretti di San Francesco e di Sant'Antonio, le storie dei martiri, i racconti di eroici missionari, e via dicendo. Una ricerca accurata porterebbe a scoperte notevoli in questo senso.

Gli episodi più importanti erano quelli legati alle figure dei santi raffigurati scultoreamente nella chiese, nei capitelli, nelle piazze e nelle case domestiche.

Non si può sottovalutare la ricchezza e la profondità di questa drammaturgia popolare agiografica. In essa continuava a tenersi viva la coscienza di verità grandiose, dimenticate dal mondo ma destinate a tornare ad essere un giorno la vera speranza del mondo.

Capitolo 7

IL TEATRO RELIGIOSO E CRISTIANO NEL NOVECENTO

Parte una nuova tragicità: l'angoscia perché si è perduto la novità cristiana.
Ma anche la nascita di un grande teatro cristiano dai convertiti ...

Charles PEGUY

(1873 – 1914)

Convertiti profetici

Con Peguy inizia l'epoca dei grandi intellettuali drammaturghi convertiti (richiamarsi in parte a Newman): è il ritorno del 'figliol prodigo', dell'uomo moderno che comincia a rendersi conto dell'inganno dell'uomo senza Dio. Profetizzano una svolta che richiederà ancora molto tempo per concretizzarsi nella storia.

Charles Peguy nasce a Orleans il 7 gennaio 1873. Studia letteratura e filosofia a Parigi e aderisce al movimento socialista. Fonda nel 1900 la rivista *Les Chaiers de la quinzaine* dove pubblica le sue opere e tenta di lanciare giovani talenti letterari. Nel 1907 si converte al cristianesimo e inizia a scrivere le sue liriche più importanti: *Il mistero della carità di Giovanna d'Arco*, *Il mistero dei Santi Innocenti*, *il Mistero del Portico della Seconda Virtù*. Muore in battaglia durante la prima guerra mondiale il 5 settembre 1914 a Villeroy.

La poetica di Peguy è unica nel suo genere. E' fatta di continue ripetizioni che aggiungono sempre qualcosa di nuovo al concetto fondamentale, fino a portarlo alla sua completezza e alla sua memorizzazione. E' un linguaggio totalmente concentrato sul testo evangelico e insieme sviluppato secondo la sensibilità dell'uomo contemporaneo. Unisce pertanto la forza comunicativa dell'annuncio cristiano con la sensibilità recettiva del nostro tempo, senza per altro cedere alle mode superficiali. E' uno dei punti più alti della letteratura e del teatro cristiano di tutti i tempi.

“Il mistero della carità di Giovanna d'Arco”

Prima della sua conversione Peguy aveva scritto, nel 1897, un dramma dedicato a Giovanna d'Arco. Dopo la sua adesione al cristianesimo, decise di riprendere in mano quel testo e di riscriverlo in forma di “Misteri” da rappresentare ogni anno per celebrare Giovanna d'Arco ad Orleans. Non a caso il neoconvertito scrittore sceglie di ricondursi al genere teatrale del Medioevo, vale a dire i ‘Misteri’: non perché ne ripeta la forma esteriore, evidentemente sublimata, ma perché ne riprende lo spirito evangelico, cioè la riflessione sugli eventi evangelici, resi oggetto di una osservazione intensa e rivissuti dall'interno come fatti viventi, presenti, determinanti l'esistenza oggi. Nella sacra rappresentazione medievale la parola ‘Mistero’ indicava un episodio della vita di Cristo (come nel caso dei ‘misteri’ meditati nel Santo Rosario, che non a caso hanno ereditato questo nome proprio nell'epoca delle sacre rappresentazioni), o della storia biblica o delle vite dei santi. Dunque scegliendo questo termine specifico Peguy dichiara apertamente lo scopo dei suoi testi, che è, come si è detto, la concentrazione totale sul fatto di Cristo, inteso nella sua perenne e vitale attualità e presenza.

E' in questa occasione che nasce lo stile caratteristico, sopra descritto, del giovane autore francese. I personaggi di questo primo Mistero sono tre: Hauviette, Jeanette e Madame Gervaise. Quest'ultima impersona di fatto la Chiesa. Il tema centrale è quello del male nel mondo, che mette a dura prova ogni uomo di buona volontà. Peguy indica come soluzione il fatto che Dio, nel suo Mistero, è infinitamente più grande del male e sa come e dove guidare la storia; non solo, ma, fatto ancora più importante per noi, egli è presente, con una presenza che è infinitamente più grande e più forte del male. E' qui che Peguy scrive quella che rimane forse la più bella e la più importante delle sue sequenze:

(Madama Gervaise):

Egli è qui.

È qui come il primo giorno.

È qui tra di noi come il giorno della sua morte.

In eterno è qui tra di noi proprio come il primo giorno.

In eterno tutti i giorni.

È qui fra di noi in tutti i giorni della sua eternità [...]

È la medesima storia, esattamente la stessa, eternamente la stessa, che è accaduta in quel tempo e in quel paese e che accade tutti i giorni in tutti i giorni di ogni eternità.

In tutte le parrocchie di tutta la cristianità. [...]

Israele, Israele, non consoci la tua grandezza: ma neanche voi, cristiani, conoscete la vostra grandezza; la vostra grandezza presente; che è la medesima grandezza.¹⁹⁶

E' in questo stesso mistero che Peguy svolge la sua meditazione sulla passione di Cristo e su quella ad essa associata della Madonna.

Egli si sofferma sul perché gli uomini lo hanno rifiutato, perseguitato e ucciso. E arriva al punto decisivo: è la rivelazione della sua identità che ha scatenato l'odio, perché rendeva manifesta la necessità di riconoscerlo, di seguirlo, di uscire da noi stessi, di cambiare, di appartenere a Lui.

Era generalmente amato.

Tutti gli volevano bene.

Fino al giorno in cui aveva cominciato la sua missione.

I cittadini trovavano che era un buon cittadino.

Fino al giorno in cui aveva cominciato la sua missione.

Fino al giorno in cui s'era rivelato come un altro cittadino.

Come il fondatore, come il cittadino di un'altra città.

Perché è della Città celeste.

E della Città eterna. [...]

Fino al giorno in cui aveva cominciato il disordine.

Introdotta il disordine.

Il più grande disordine che ci sia stato nel mondo.

Che ci sia mai stato nel mondo.

Il più grande ordine che ci sia stato nel mondo.

Il solo ordine.

Che ci sia mai stato nel mondo. [...]

E in cui apparve a tutti.

In cui gli eguali videro bene.

Che egli non aveva nessun eguale.

Allora il mondo cominciò a trovare che egli era troppo grande.

E a dargli noie.

E fino al giorno in cui incominciò

a rendere a Dio quello che è di Dio.¹⁹⁷

La descrizione della passione di Maria porta Peguy ancora più dentro il fatto che sta contemplando nella sua immortale presenza:

Lei piangeva. Si scioglieva. Il suo cuore si scioglieva.

Il suo corpo si scioglieva.

Lei si scioglieva di bontà.

Di carità.

Non c'era che la sua testa che non si scioglieva.

Camminava come senza volerlo.

Non si riconosceva più.

Non ne voleva più a nessuno.

Lei si scioglieva in bontà.

In carità.

Era una disgrazia troppo grande.

Il suo dolore era troppo grande.

Era un troppo grande dolore.¹⁹⁸

Peguy tenta poi di descrivere il dolore di Cristo per il tradimento di Giuda. E per il rinnegamento di Pietro:

Rinnegato, rinnegato. Si fa presto a dire. Una volta rinnegato Gesù – tre volte. E noi, e noi, quante volte l'abbiamo rinnegato. Il rinnegamento di Pietro, il rinnegamento di Pietro: e il rinnegamento di voi, il rinnegamento di voialtri. Il rinnegamento di noi, il rinnegamento di me. Il rinnegamento di tutti quanti; sempre di tutti quanti; di tutti voialtri e di tutti quanti noialtri. Migliaia e migliaia di volte lo rinneghiamo. Ed è di un rinnegamento peggiore. Centinaia e migliaia di volte lo abbandoniamo, lo tradiamo, lo

¹⁹⁶ Charles Peguy, *Lui è qui – pagine scelte*, a cura di Davide Rondoni e Flora Crescini, BUR, Milano 1997, p. 176; tutte le citazioni di Peguy da qui in avanti sono tratte da questo testo.

¹⁹⁷ Charles Peguy, *Lui è qui*, cit., p. 189-190

¹⁹⁸ Charles Peguy, *Lui è qui*, cit., p. 200

rinneghiamo, lo rinunciamo. Di quale rinnegamento. Di un rinnegamento infinitamente peggiore. Perché c'è una differenza. Loro, erano povera gente che non sapeva niente. [...] Non erano abituati, non erano pronti alla loro grandezza. Non ci erano assolutamente preparati. [...] Non erano avvertiti. Non pensavano, non sapevano che erano venuti al mondo per ciò. [...] Non se lo aspettavano. Si capisce. Era la prima volta. Ma noi.¹⁹⁹

Con questo testo dunque accade qualcosa di sorprendente. Non un pontefice, non un teologo, non un fedele devoto, ma uno scrittore laicissimo della laicissima Parigi nella laicissima *Belle époque* incontra la sconvolgente grandezza e bellezza del fatto cristiano e la descrive, senza mediazioni, senza premesse, senza nascondimenti. Descrive pubblicamente, sulla rivista che lui stesso aveva fondato per il suo mondo laico, il fatto che tutti conoscevano e nessuno voleva guardare, il fatto che persino i cristiani tenevano da parte, come se non fosse il punto decisivo per tutti. *Peguy descrive Cristo: non come idea, non come morale, non come simbolo, ma come fatto, come presenza, come carne vivente, come realtà che opera, come provocazione radicale alla vita e al mondo.* Come ha commentato Hans Urs Von Balthasar: “Non si è mai parlato così cristiano”.

“Il portico del mistero della seconda virtù”

Nel 1911 Peguy pubblica il suo secondo mistero, dedicato alla seconda virtù teologale, la speranza. Si scrive molto sulla fede e sulla carità, ma la speranza è stranamente trascurata da tutti. Eppure la disperazione è una grande tentazione per l'uomo, dice Peguy, perché non è certo contando su se stesso che egli può trovare la forza per vivere: la speranza è dunque un dono divino, una virtù appunto teologale, e oggi più che mai l'uomo ha bisogno di chiederla e di riceverla.

Peguy sa bene questo per la sua singolare e drammatica situazione spirituale: sposato, con due figli, prima della sua conversione, ora che è cristiano non sa come fare con la sua famiglia, che non vuole seguirlo nella Chiesa e lo mette quindi in gravi difficoltà nella sua volontà di essere battezzato senza separarsi da loro. Oltretutto si innamora di un'altra donna, e la lotta contro questo sentimento passionale lo impegna duramente per due anni. In tutto questo egli sente quanto sia grande il dono della speranza, che porta l'uomo finalmente ad uscire dal suo recinto inviolabile e ad obbedire ad un Altro.

Si dimentica troppo, bambina mia, che la speranza è una virtù, che è una virtù teologale, e che di tutte le virtù, e delle tre virtù teologali, è forse quella più gradita a Dio.

Che è certamente la più difficile, che è forse l'unica difficile, e che probabilmente è la più gradita a Dio.

La fede va da sé. La fede cammina da sola. Per credere basta solo lasciarsi andare, basta solo guardare. Per non credere bisognerebbe violentarsi, torturarsi, tormentarsi, contrariarsi. Irrigidirsi. Prendersi a rovescio, mettersi a rovescio, andare all'inverso. La fede è tutta naturale, tutta sciolta, tutta semplice, tutta quieta. Se ne viene pacifica. [...] Per non credere, bambina mia, bisognerebbe tappare gli occhi e le orecchie.

Per non vedere, per non credere.

La carità va purtroppo da sé. La carità cammina da sola. Per amare il proprio prossimo basta solo lasciarsi andare, basta solo guardare una tal miseria. Per non amare il proprio prossimo bisognerebbe violentarsi, torturarsi, tormentarsi, contrariarsi. Irrigidirsi. Farsi male. Snaturarsi, prendersi a rovescio, mettersi a rovescio. [...]

Ma la speranza non va da sé. La speranza non va da sola. Per sperare, bambina mia, bisogna esser molto felici, bisogna aver ottenuto, ricevuto una grande grazia.

È la fede che è facile ed è non credere che sarebbe impossibile. È la carità che è facile ed è non amare che sarebbe impossibile. Ma è sperare che è difficile [...].

E non si fa attenzione, il popolo cristiano non fa attenzione che alle due sorelle maggiori. [...]

E quasi non vede quella ch'è al centro.

La piccola, quella che va ancora a scuola. E che cammina. [...]

E ama credere che sono le due grandi a portarsi dietro la piccola per mano. [...]

Ciechi che sono a non veder invece

Che è lei al centro a spinger le due sorelle maggiori.

E che senza di lei loro non sarebbero nulla. [...]

Perché la Fede non vede se non ciò che è. E lei, lei vede ciò che sarà.

¹⁹⁹ Charles Peguy, *Lui è qui*, cit., p. 208-209

La Carità non ama se non ciò che è. E lei, lei ama ciò che sarà. [...]
E le due grandi camminan solo per la piccola.²⁰⁰

Questa sottolineatura della speranza andrebbe ampiamente meditata. L'esperienza insegna in effetti che senza questa virtù l'uomo vive la fede con una strana sensazione di insoddisfazione, perché mentre la fede stessa gli fa riconoscere l'oggetto vero del suo desiderio, lo stato di *homo viator* gli impedisce di averne la visione beatifica: è dunque necessaria questa forza (virtù) che colma lo iato esistenziale connettendo il presente con il futuro.

La mancanza di questo ponte col futuro è tra l'altro il motivo per cui nessuna cultura laica ha possibilità di reggere alla prova della ragione: infatti, negato in partenza Dio, si nega il compimento dell'uomo e quindi la speranza; per cui l'uomo ragionevole prima o poi comprende che la concezione atea del mondo è la morte stessa dell'uomo, perché senza speranza nel futuro diventa impossibile anche il presente.

Dunque senza fede e senza speranza non si può vivere, se non in uno stato di incoscienza.

Ma la speranza ha anche un altro risvolto esistenziale per Peguy: essa viene mantenuta viva da una continua incarnazione dell'oggetto della fede. Non si potrebbe credere in concetti astratti: le verità della fede devono essere percepite esistenzialmente, come realtà viventi, che si offrono così in modo da colmare almeno in parte la sete di soddisfazione dell'uomo. Se per esempio si parla di resurrezione, questa deve essere percepibile dentro una realtà umana già risorta in questo mondo: vedendo risorgere adesso la mia umanità posso rendermi conto che non si tratta di un concetto astratto, ma di una verità operante, capace di documentarsi con un anticipo di ciò che sarà dato alla fine. Così diventa possibile la speranza. E solo così l'uomo moderno potrà ritrovare la fede: se potrà fare questa esperienza di incarnazione della verità.

Gesù Cristo, bambina, non è venuto per dirci frivolezze, [...]

Ma ci ha dato delle parole vive

Da nutrire.

Ego sum via, veritas et vita,

Io sono la via, la verità e la vita.

Le parole di (della) vita, le parole vive non si possono conservare che vive,

Nutrire vive,

Nutrite, portate, scaldate, calde in un cuore vivo.

Per nulla conservate ammuffite in piccole scatole di legno o di cartone.

Come Gesù ha preso, è stato costretto a prendere corpo, a rivestire la carne

Per pronunciare queste parole (carnali) e per farle intendere,

Per poterle comunicare,

Così noi, ugualmente noi, a imitazione di Gesù,

Così noi, che siamo carne, dobbiamo approfittarne,

Approfittare del fatto che siamo carnali per conservarle, per scaldarle, per nutrirle in noi vive e carnali, [...]

Le Parole eterne, temporalmente, carnalmente pronunciate.

Miracolo dei miracoli, bambina, mistero dei misteri. [...]

È a noi, infermi, che è stato dato,

È da noi che dipende, infermi e carnali,

Di far vivere e di nutrire e di mantenere vive nel tempo

Quelle parole pronunciate vive nel tempo.²⁰¹

“Il mistero dei santi innocenti”

Peguy scrive il terzo Mistero nel 1912, a breve distanza dunque dagli altri due. La sua meditazione si apre ora anche all'Antico Testamento, illuminato dal Nuovo. Anche qui si incontrano pagine importanti sulle tematiche più sensibili per l'uomo moderno.

Anzitutto torna il tema della speranza. Peguy esprime il desiderio che Dio ha di vedere l'uomo abbandonarsi a Lui, mentre invece l'uomo resiste ostinatamente a questa speranza in un Altro; per questo loda la notte, che ottiene un po' di abbandono di sé da parte della creatura ribelle:

Un po' di fiducia, insomma, un po' di distensione.

²⁰⁰ Charles Peguy, *Lui è qui*, cit., p. 288-289

²⁰¹ Charles Peguy, *Lui è qui*, cit., p. 313-314

Un po' di resa, un po' di abbandono nelle mie mani,
 un po' di desistenza. Lui si irrigidisce sempre.
 Ora tu, notte figlia mia, ci riesci, a volte, lo ottieni a volte questo.
 Dall'uomo ribelle.
 Che acconsenta, questo signore, che si arrenda un po' a me.
 Che distenda le sue povere membra stanche su un letto di riposo.
 Che distenda un po' su un letto di riposo il suo cuore indolenzito.
 Che la sua testa soprattutto non funzioni più. Funziona già troppo, la sua testa. E lui crede che sia una cosa seria, che la sua testa funzioni così.
 E i suoi pensieri, no, quel che lui chiama i suoi pensieri. [...]
 Farebbe meglio a dire la sua preghiera. Non ho mai rifiutato il pane del giorno dopo.
 Colui che è nella mia mano come il bastone nella mano del viaggiatore, costui mi è gradito, dice Dio.
 Colui che è nelle mie braccia come un neonato che ride,
 e che non si preoccupa di niente [...]
 costui mi è gradito, dice Dio. [...]
 Colui che si abbandona mi piace. Colui che non si abbandona non mi piace, è così semplice.
 Colui che si abbandona non si abbandona ed è l'unico a non abbandonarsi.²⁰²

E con fine psicologia osserva:

Ma io vi conosco bene, siete sempre gli stessi.
 Siete sempre disposti a farmi grandi sacrifici, purchè li scegliate voi.
 Voi preferite farmi grandi sacrifici, purchè non siano quelli che vi chiedo
 Piuttosto che farmene tra i piccoli che vi avrei chiesto io.
 Siete così, io vi conosco.
 Faresto tutto per me, salvo quel po' di abbandono
 Che è tutto per me.²⁰³

Questa acutissima osservazione permette di capire molte cose della vita personale e della storia dell'umanità, perché i pasticci e i disastri individuali e sociali nascono proprio quando si impongono ai problemi non le soluzioni onestamente richieste dalla verità, ma dalle proprie elaborazioni o paure o fantasie. Così si arriva al grande fattore che spiazzava tutto il materialismo e tutte le ideologie della storia: l'evidenza del *mistero della libertà*.

Peguy si sofferma ora su questo mistero e offre riflessioni sconosciute a tanto pensiero filosofico e anche a tanti teologi:

Come un padre che insegna a suo figlio a nuotare nella corrente del fiume e che è diviso fra due sentimenti.
 Perché da un lato se lo sostiene sempre e lo sostiene troppo il bambino si attaccherà e non imparerà mai a nuotare.
 Ma anche se non lo sostiene al momento giusto questo bambino berrà un sorso cattivo.
 Così sono io quando insegno loro a nuotare nelle loro prove. [...]
 Ora io voglio che siano virili, che siano uomini e che guadagnino da soli i loro speroni di cavaliere.
 Dall'altro non bisogna che bevano un sorso cattivo
 Avendo fatto un'immersione nell'ingratitudine del peccato.
 Tale è il mistero della libertà dell'uomo, dice Dio, e del mio governo su di lui e sulla sua libertà. [...]
 Ma che cosa sarebbe una salvezza che non fosse libera.
 Come potrebbe qualificarsi.
 Noi vogliamo che questa salvezza sia acquisita da lui stesso.
 Da lui stesso uomo.
 Sia procurata da lui stesso.
 Venga in un certo senso da lui stesso. Tale è il segreto,
 Tale è il mistero della libertà dell'uomo
 tale è il prezzo che diamo alla libertà dell'uomo.
 Perché io stesso sono libero, dice Dio, e ho creato l'uomo a mia immagine e somiglianza.
 Tale è il mistero, tale è il segreto, tale è il prezzo
 Di ogni libertà

²⁰² Charles Peguy, *Lui è qui*, cit., p. 348-350

²⁰³ Charles Peguy, *Lui è qui*, cit., p. 354

La libertà di questa creatura è il più bel riflesso che c'è nel mondo
Della libertà del Creatore.²⁰⁴

Da buon francese Peguy fa riferimento ad un esempio di santità del suo popolo cristiano:

Una volta saputo cosa sia essere amato liberamente, le sottomissioni non hanno più nessun gusto.
Una volta saputo cosa sia essere amato da uomini liberi, le prosternazioni di schiavi non vi dicono più niente.
Quando si è visto san Luigi in ginocchio [...].
Essere amato liberamente,
Nulla ha questo peso, nulla ha questo prezzo.
E' sicuramente la mia più grande invenzione.
Una volta gustato di essere amato liberamente
Tutto il resto non è che sottomissioni.²⁰⁵

L'esistenza della libertà dunque rende chiaro il senso della storia: prendere posizione di fronte al Mistero dell'Essere, cioè amarlo o odiarlo. Chi ci ha fatti vuole che emerga la decisione della nostra libertà. Perché una accettazione passiva e forzata non significherebbe nulla. L'uomo con la sua libertà deve poter agire e prendere posizione. Il Mistero ci indica la risposta giusta: amarLo. Ma non ci costringe ad amarLo.

Chiedete a questo padre se il momento migliore
Non è quando i suoi figli incominciano ad amarlo come degli uomini,
Lui stesso come un uomo,
Liberamente,
Gratuitamente,
Chiedete a questo padre i cui figli crescono.
Chiedete a questo padre se non c'è un'ora segreta,
Un momento segreto,
E se non è
Quando i suoi figli incominciano a diventare degli uomini,
Liberi,
Lo amano come un uomo,
Libero,
Chiedete a questo padre i cui figli crescono. [...]
Ora io sono loro padre, dice Dio, e conosco la condizione dell'uomo.
Sono io che l'ho fatta.
Io non domando troppo a loro. Non domando che il loro cuore.
Quando ho il loro cuore, trovo che così va bene. Non sono difficile.
Tutte le sottomissioni di schiavi del mondo non valgono un bello sguardo d'uomo libero.
O meglio, tutte le sottomissioni del mondo mi ripugnano e darei tutto
Per un bello sguardo d'uomo libero,
Per una bella obbedienza e tenerezza e devozione d'uomo libero.
Per uno sguardo di san Luigi [...].
Per ottenere questa libertà, questa gratuità ho sacrificato tutto,
Per creare questa libertà, questa gratuità,
Per fare entrare in gioco questa libertà, questa gratuità.
Per insegnargli la libertà.²⁰⁶

E' questo il grande messaggio di Peguy, che secondo molti dovrebbe essere riconosciuto come uno dei giganti della cultura europea. E' il messaggio del fatto cristiano come sfida alla libertà dell'uomo moderno. La condizione è che questa sfida non sia mutata nel suo oggetto, che è il fatto cristiano nella sua originalità e integralità. E' questa che l'uomo moderno deve incontrare.

²⁰⁴ Charles Peguy, *Lui è qui*, cit., p. 359-360

²⁰⁵ Charles Peguy, *Lui è qui*, cit., p. 361

²⁰⁶ Charles Peguy, *Lui è qui*, cit., p. 373-375

Gilbert Keith CHESTERTON

(1874 - 1936)

(testo in elaborazione)

(Segue un testo provvisorio dal sito web: <https://cburrell.wordpress.com/2009/02/12/chesterton-plays/>)

Chesterton: Plays

February 12, 2009

<http://cburrell.wordpress.com/2009/02/12/chesterton-plays/>

Chesterton is not remembered today as a playwright, but he did, from time to time, try his hand at writing for the stage. Readers of his *Autobiography* will remember that he had, throughout his life, a fascination with the theatre, and especially with toy theatres and puppets. Apparently his friend, the redoubtable Mr. G.B. Shaw, continually admonished him to leave off his political and social controversy and devote himself to the stage, for which Shaw thought he had a serious talent. Chesterton, for whatever reason, did not agree. Even so, **he did leave us about ten plays, of variable length and ambition. They have been gathered together in Volume XI of the *Collected Works* issued by Ignatius Press.** During the past few weeks I have been reading several of them.

The Wild Knight (1900)

15 p. First reading.

The Wild Knight is a short verse drama that was included in — appended to, really — Chesterton's second published volume of poetry. It's a curious piece, being far too short to justify a night at the theatre and rather inconsistent in tone — an awkward mixture of ecstasy and gloom. I'm not sure if it is supposed to be an allegory, but there is enough Speaking in Abstractions to justify that interpretation. The characters float above the stage — not literally, of course. The drama concerns a young woman who is being forced to marry a man she does not love. He holds forth like a Nietzschean Superman. The eponymous Knight makes a belated entrance to confront him, but to little effect. There is an unexpected streak of anti-clericalism in the play as well. In other words, this is not to be counted among Chesterton's great works. Perhaps it is more effective on an actual stage than on my imagined one.

Magic (1913)

47 p. First reading.

As a young man Chesterton experimented, as did many of his fellow Victorians, with spiritualism and séances. He later rejected such things, not because he thought them stupid but because he thought them dangerous, as springing from unsound spiritual instincts. *Magic* is a full-length play that pits modern secular progressivism against hard-headed pragmatism against high-church latitudinarianism against occult spiritualism. Despite his reservations, in this company it is the spiritualist who has the firmest grasp of the truth, and the most to teach. The play is far superior to *The Wild Knight*, with more natural and better delineated characters, engaging dialogue, and some interesting stage effects, but perhaps the final act resolves the drama too abruptly. It enjoyed a respectable six-month run of performances when it was first staged, but has been rarely revived. Ingmar Bergman's film *The Magician* (1958) is a screen adaptation; I have not seen it.

The Temptation of St. Anthony (1925)

9 p. First reading.

This is a minor piece in which Chesterton, in the person of St. Anthony the Hermit, sallies forth against a conglomeration of familiar Chestertonian antagonists. Set at a time "sometime after Flaubert", frankly allegorical characters named Life-Force (a jab at G.B. Shaw's philosophical forays) and Time-Spirit (the Anglo-Saxon *Zeitgeist*) introduce St. Anthony to a group of competing "new religions", "religions of the future", etc. St. Anthony simply observes that these religions are not new, but very old. His final speech is reminiscent of the closing pages of *The Everlasting Man*, which was written at about the same time — to wit: since the coming of Christianity, there has been nothing truly new under the sun.

The Judgement of Dr. Johnson (1927)

65 p. First reading.

This play is a delightful discovery. I have often thought that *Our Lexicographer* would make a good dramatic character for stage or screen, but this is the first time I have seen it done. Chesterton dramatizes the milieu of late eighteenth-century British politics, peopling his stage with notable real-life figures like Edmund Burke, John Wilkes, James Boswell, and, of course, the good Doctor. Few could match Dr. Johnson's capacity for combining wit and wisdom, but Chesterton was certainly a contender, and he brings Johnson wonderfully to life, with plenty of affectionate touches. (Johnson's first line conveys his endearing disdain for Scotland: "No, Sir, I do not think it has a sublime desolation. I observe the desolation but not the sublimity.") The play addresses itself to the relationship between hearth and throne, between the private virtue of citizens and the public affairs of a people, and could be seen as a dramatic elaboration of Johnson's famous couplet: "How small, of all that human hearts endure / That part which Laws or Kings can cause or cure." The theme is fleshed out by Chesterton in quite a rich, witty, and thought-provoking way. In some sections the political incorrectness is delicious.

The Surprise (1932)

45 p. First reading.

Here is a neatly conceived exploration of moral evil and the freedom of the will. It achieves something that the other plays I have discussed do not: it deals with big and serious questions, but not directly. The drama is in the foreground – and even in the foreground of the foreground (a *wink* to those who know the play) – and the ideas emerge from the action of the drama, rather than directly through the dialogue. The structure is ingenious: a dramatic diptyque in which each panel is itself layered with multiple levels of action and interpretation. The play has theological implications, but they are understated and wittily presented. It is a very enjoyable play, though regrettably never performed during Chesterton's lifetime. A recent revival was filmed and is available on DVD, but I have not seen it.

Luigi PIRANDELLO

(1867 – 1936)

“Sei personaggi in cerca di autore”

Luigi Pirandello (1867-1936) è il drammaturgo più recitato al mondo dopo Shakespeare e deve proprio a quest'opera gran parte della sua notorietà. Facendo ricorso all'espedito del 'teatro nel teatro', Pirandello descrive le prove di una compagnia teatrale che, d'improvviso, vengono interrotte dal presentarsi in sala e sul palco di sei misteriose persone: esse dichiarano di essere non degli attori, ma dei 'personaggi' abbandonati dal loro autore e in cerca di qualcun altro che dia loro l'occasione di rivivere su un palco. Inizia così un serrato confronto tra la compagnia degli attori e quella dei personaggi, dove questi ultimi costringono i primi a chiedersi quale sia la loro identità e la loro consistenza come persone, dato che tutta la loro vita è un passaggio continuo, rapido, cangiante. Appare così chiaro che i desideri, le domande e le angosce dei personaggi sono in realtà quelle degli attori: solo infatti nel momento in cui acquistano la fisionomia stabile e perfetta del personaggio diventano *qualcuno*, e solo così non sono più soggetti alle traversie e alle insicurezze del tempo che scorre, mentre nella vita ordinaria e abitudinaria, che sembra quella reale, sono smarriti in esse e senza volto.

In questo geniale gioco di specchi la questione decisiva non è però quella della conquista della propria identità, che ciascuno tenterebbe di trovare in un'interminabile introspezione in se stesso come nel gioco delle scatole cinesi, bensì quella dell'*autore*: solo quest'ultimo può *creare* i personaggi e solo quest'ultimo può *dare a loro vita*. Perciò il vero dramma descritto da Pirandello è *la perdita dell'autore*, che si manifesta sia nella consapevole sofferenza dei personaggi che nell'inconsapevole mancanza di identità degli attori. La metafora a questo punto è scoperta: è il dramma dell'uomo europeo di fine Ottocento e inizio Novecento, che avendo smarrito o rifiutato Dio rincorre disperatamente un'immagine di sé che continua a sfuggire dalle sue mani.

Normalmente quest'opera viene presentata come una riflessione sul mistero della creazione artistica, come se l'intento dell'autore fosse stato quello di interrogarsi sul proprio lavoro e sulla natura dei suoi 'prodotti'. In realtà, benché Pirandello prenda le mosse da questa problematica nella sua celebre prefazione al dramma, finisce nella medesima con lo spostare la sua riflessione ad un livello più profondo ed esistenziale:

Io ho voluto rappresentare sei personaggi che cercano un autore. Il dramma non riesce a rappresentarsi appunto perché manca l'autore che essi cercano; e si rappresenta invece la commedia di questo loro vano tentativo, con tutto quello che essa ha di tragico per il fatto che questi sei personaggi sono stati rifiutati.²⁰⁷

[...] non è possibile credere che l'unica ragione della nostra vita sia tutta in un tormento che ci appare ingiusto e inesplicabile.²⁰⁸

Del resto tutta la ricca produzione pirandelliana dimostra che la sua questione centrale è quella dell'identità o *verità dell'io*, come mostrano soprattutto i romanzi *Il fu Mattia Pascal* o *Uno, nessuno, centomila*, o l'altra grande opera teatrale *Enrico IV*. Che cosa assicura un volto, una consistenza, un destino al nostro io? Come scrive Riccardo Bonacina:

Migliaia e migliaia di pagine per descrivere e raccontare un solo grande dramma del suo tempo: la separazione ferale tra Realtà e Verità. [...] In Pirandello c'è il bisogno quotidiano di buttare all'aria la realtà e le sue rappresentazioni alla ricerca della sostanza prima, c'è il bisogno di smontare l'anima dei personaggi alla ricerca di un nucleo di consistenza [...]. [...] che realtà è la nostra se si è separata dalla verità, e quale verità potrà davvero interessare la nostra vita e cambiarla se non abita più nella realtà?²⁰⁹

Pirandello, che più che filosofo era letterato, non espone con questa essenzialità e sistematicità i termini della questione, ma li *sente* con forza inaudita. E' la potenza di questo *sentire* che egli stesso sottolinea ancora nella prefazione citando e commentando una frase del personaggio Madre:

«No, avviene ora, avviene sempre! Il mio strazio non è finto, signore! Io sono viva e presente, sempre, in ogni momento del mio strazio, che si rinnova vivo e presente sempre». Questo ella sente, senza coscienza, e perciò come cosa inesplicabile: ma lo sente con tanta terribilità che non pensa nemmeno possa essere cosa

²⁰⁷ Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore – Enrico IV*, Oscar Mondadori, Milano 1984, p.17

²⁰⁸ Ibidem, pp. 18-19

²⁰⁹ Riccardo Bonacina, *Luigi Pirandello – In cerca del vero Autore*, in "Tracce", rivista mensile, n. 2, febbraio 2003

da spiegare a se stessa o agli altri. Lo sente e basta. Lo sente come dolore, e questo dolore, immediato, grida.²¹⁰

Questo *grido* accomuna sostanzialmente tutte le sue opere, ma nei *Sei personaggi* giunge fino al punto decisivo che, come si è detto, è quello dell'autore. Lo rileva con acutezza Giovanni Testori:

Incarnandosi e patendo proprio negli atti dei *Sei personaggi* l'Autore fa scendere sulla fosca tregenda, come un lampo redentivo, la sensazione che, per un attimo, tramite il vero e reale Autore, realtà e Verità, possano coincidere e tornare a essere finalmente una cosa sola.²¹¹

Il dramma pirandelliano è cioè un grido, per molti aspetti confuso ma per altri ben chiaro, che dalla nebbia dello smarrimento umano si eleva verso la possibilità che l'Autore ascolti, intervenga, salvi. Non è fuori luogo pensare qui alla celebre parabola del Figliuol Prodigo, il quale nella sua sperdutezza rientra in se stesso e riconosce nel padre la sua consistenza. Si può dire allora che quest'opera teatrale è un'invocazione a Dio, una preghiera? La risposta non può essere che affermativa, se perlomeno si considera il suo contenuto implicito. A confermarlo, benché non necessarie, concorrono anche queste due affermazioni di Pirandello riportate da Bonacina:

Nel 1934 Pirandello stava per venire inserito nell'*Index librorum prohibitorum* della Chiesa cattolica e solo l'iniziativa di Silvio D'Amico e del giovane monsignor Montini scongiurarono la gaffe cattolica. A D'Amico, Pirandello scriverà: «Caro Silvio io sono religiosissimo: sento e penso Dio in tutto ciò che penso e sento. Del resto che altro val la pena di cercare?». E in *La vita che ti diedi* Donn'Anna, una madre, esprime così il proprio cruccio di fronte alla morte del figlio: «Non c'è niente di peggio di non poter pregare e inginocchiare il proprio dolore».²¹²

Diversamente il testo dei *Sei personaggi* cadrebbe in contraddizioni clamorose, che hanno portato il pubblico della prima rappresentazione del 1921 a gridare impietosamente "manicomio! manicomio!". Se infatti da una parte fa benissimo Pirandello ad osservare che un personaggio, una volta ideato,

Non muore più! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento della creazione; la creatura non muore più!²¹³ (42) perchè, osserverebbe Rosmini, si tratta dell'essere ideale, o idea, che per sua natura è eterno e immutabile, dall'altra gli attribuisce autocoscienza, ragione e volontà che sono proprie solo di un soggetto reale, di un 'io' cioè esistente non solo come idea ma come realtà che agisce, pensa, ama, guarda, etc. Questo errore ontologico sarebbe gravissimo se il dramma venisse interpretato come una effettiva affermazione della personalità intelligente e volitiva di un personaggio inventato.

Altra contraddizione clamorosa sarebbe quella di considerare effettivamente l'*io* come privo di identità, di unità e di consistenza, come avviene in questa battuta del personaggio Padre:

IL PADRE: Il dramma per me è tutto qui, signore: nella coscienza che ho, che ciascuno di noi - veda - si crede "uno" ma non è vero: è "tanti", signore, "tanti", secondo tutte le possibilità d'essere che sono in noi: "uno" con questo, "uno" con quello - diversissimi! E con l'illusione, intanto, d'esser sempre "uno per tutti", e sempre "quest'uno" che ci crediamo, in ogni nostro atto. Non è vero! non è vero!²¹⁴

La riflessione sul nostro io infatti, per il solo fatto che presuppone l'io non solo come oggetto della riflessione, ma anzitutto come il soggetto che la compie, ci mette di fronte all'evidenza dell'esistenza di questo punto irriducibile e misterioso che si chiama appunto 'io'. La transitorietà, la precarietà e la continua mutabilità dell'essere contingente non raggiungono questo punto ultimo e misterioso, senza la continua permanenza del quale non esisterebbe alcun soggetto, ma solo reazioni meccaniche-emotive provocate dalla realtà in movimento. Se ne accorge subito lo stesso Pirandello che fa proseguire così la battuta di prima:

IL PADRE: Ce n'accorgiamo bene, quando in qualcuno dei nostri atti, per un caso sciaguratissimo, restiamo all'improvviso come agganciati e sospesi: ci accorgiamo, voglio dire, di non esser tutti in quell'atto, e che dunque una atroce ingiustizia sarebbe giudicarci da quello solo, tenerci agganciati e sospesi, alla gogna, per una intera esistenza, come se questa fosse assommata tutta in quell'atto!²¹⁵

La mutabilità dell'io, insomma, riguarda la sua superficie, la sua espressione in rapporto alle circostanze, ma non l'io profondo, che permane in tutta la sua imponenza e il suo mistero. Dunque, la pirandelliana ricerca continua della consistenza dell'io non è una reale messa in dubbio dell'esistenza di questo io, ma il desiderio

²¹⁰ Luigi Pirandello, *Sei personaggi...*, cit., p. 22

²¹¹ Giovanni Testori, citato in Riccardo Bonacina, cit.

²¹² Riccardo Bonacina, cit.

²¹³ Luigi Pirandello, *Sei personaggi...*, cit., p. 42

²¹⁴ Ibidem, pp. 61-62

²¹⁵ Ibidem, p. 62

di capire chi è veramente e come possono compiersi le sue insopprimibili esigenze di vita, di libertà, di felicità. In questo senso è una ricerca dell'Autore, di colui che ha potuto creare un simile mistero e che può portarlo a compimento.

Liberato dunque il campo da due gravi contraddizioni, che squalificherebbero radicalmente il dramma se questo fosse inteso come una effettiva affermazione della personalità dei personaggi ideali inventati o dell'inesistenza dell'io delle persone reali, il testo dei *Sei personaggi* dischiude tutta la sua forza come provocazione a sfondare la superficie banale dei fenomeni per andare alla ricerca della verità ultima di sé:

IL CAPOCOMICO: Veniamo al fatto, veniamo al fatto, signori miei! Queste son discussioni!

IL PADRE: Ecco, sissignore! Ma un fatto è come un sacco: vuoto, non si regge. Perché si regga, bisogna prima farci entrar dentro la ragione e i sentimenti che lo han determinato.²¹⁶

La spinta ad andare alla sostanza vera delle cose, riconoscendo la transitorietà di quelle apparenti che erroneamente vengono ritenute di solito le più sicure, è contenuta in questo passaggio cruciale del testo:

IL PADRE: Un personaggio, signore, può sempre domandare a un uomo chi è. Perché un personaggio ha veramente una vita sua, segnata di caratteri suoi, per cui è sempre "qualcuno". Mentre un uomo - non dico lei, adesso - un uomo così in genere, può non esser "nessuno".

IL CAPOCOMICO: Già! Ma lei lo domanda a me, che sono il Direttore! il Capocomico! Ha capito?

IL PADRE: Soltanto per sapere, signore, se veramente lei com'è adesso, si vede... come vede per esempio, a distanza di tempo, quel che lei era una volta, con tutte le illusioni che allora si faceva; con tutte le cose, dentro e intorno a lei, come allora le parevano - ed erano, erano realmente per lei! - Ebbene, signore: ripensando a quelle illusioni che adesso lei non si fa più, a tutte quelle cose che ora non le "sembrano" più come per lei "erano" un tempo; non si sente mancare, non dico queste tavole di palcoscenico, ma il terreno, il terreno sotto i piedi, argomentando che ugualmente "questo" come lei ora si sente, tutta la sua realtà d'oggi così com'è, è destinata a parerle illusione domani?

IL CAPOCOMICO: Ebbene? E che vuol concludere con questo?

IL PADRE: Oh, niente, signore. Farle vedere che se noi (*indicherà di nuovo sé e gli altri Personaggi*) oltre la illusione, non abbiamo altra realtà, è bene che anche lei diffidi della realtà sua, di questa che lei oggi respira e tocca in sé, perché - come quella di ieri - è destinata a scoprirlesi illusione domani.²¹⁷

Come in Shakespeare emerge la coscienza del male e della menzogna che sono dentro l'uomo e gli impediscono di riconoscere il proprio bisogno radicale di redenzione, di liberazione, di verità:

IL PADRE: [...] Mah! Signore, ciascuno - fuori, davanti agli altri - è vestito di dignità: ma dentro di sé sa bene tutto ciò che nell'intimità con se stesso si passa, d'inconfessabile. Si cede, si cede alla tentazione; per rialzarcene subito dopo, magari, con una gran fretta di ricomporre intera e solida, come una pietra su una fossa, la nostra dignità, che nasconde e seppellisce ai nostri stessi occhi ogni segno e il ricordo stesso della vergogna. È così di tutti! Manca solo il coraggio di dirle, certe cose!²¹⁸

Ciò che Pirandello tenta di fare è dunque di mettere l'uomo di fronte al suo mistero, alla sua profondità abissale, al suo bisogno di felicità, alla sua misteriosa vocazione alla verità, alla sua esigenza del Padre. E' quello che dichiarano subito i sei personaggi quando si presentano per la prima volta, suscitando lo sconcerto di chi non pensa minimamente alla questione decisiva della vita:

IL PADRE: Siamo qua in cerca d'un autore

IL CAPOCOMICO: (*fra stordito e irato*) D'un autore? Che autore?²¹⁹

La reazione immediata dell'uomo è la beffa, ma chi si rende conto della propria umanità capisce che qui si gioca tutta la vita:

IL PADRE: (*ferito*) Mi dispiace che ridano così, perché portiamo in noi, ripeto, un dramma doloroso [...].²²⁰

“Enrico IV”

E' considerato l'altro capolavoro teatrale di Pirandello dopo i *Sei personaggi in cerca d'autore*. Si tratta di una tragedia, il cui contenuto è piuttosto inquietante: per eliminare il suo rivale in amore, il barone Belcredi gli

²¹⁶ Ibidem, p. 60

²¹⁷ Ibidem, pp. 106-107

²¹⁸ Ibidem, p. 59

²¹⁹ Ibidem, p. 38

²²⁰ Ibidem, p. 41

provoca un incidente durante una mascherata tra amici, facendolo cadere da cavallo; questa caduta, in seguito al trauma cranico, non provoca la morte del rivale ma la sua pazzia, al punto che egli si crede il personaggio che stava molto seriamente raffigurando nella mascherata, cioè Enrico IV; così Belcredi sposa la donna contesa, Matilde, e lascia il folle Enrico IV alle cure del marchese di Nolli, il quale asseconda la follia del malato per farlo vivere in pace: gli procura una casa e della servitù, come fossero la sua vera reggia; dopo 12 anni il malato ritorna in se stesso e si rende conto di tutto quello che gli è successo, ma continua a fingere di essere pazzo per non dover affrontare la realtà; passano altri 8 anni, e uno psichiatra suggerisce di ripetere la scena che a suo tempo diede origine alla pazzia di Enrico IV per studiarne le cause: Belcredi e Matilde accettano, insieme con la loro figlia Frida; Enrico IV rivela la sua guarigione e smaschera l'ipocrisia di Belcredi accusandolo di aver provocato l'incidente per possedere Matilde; Belcredi reagisce e Enrico IV lo ferisce a morte con la spada; infine, per evitare le conseguenze del suo assassinio, si finge nuovamente pazzo e questa volta per sempre.

Sembra difficile vedere in questa tragedia qualcosa che abbia a che fare con il senso religioso. Essa anzi sembra prestarsi ad una interpretazione opposta, di orientamento relativistico, come se tutto alla fin fine si risolvesse in finzione e non fosse possibile riconoscere la verità e la realtà. E lo stesso Pirandello sembra assecondare questa lettura, quando, per esempio, fa dire al protagonista:

ENRICO IV: Ma lo vedete? Lo sentite che può diventare anche terrore, codesto sgomento, come per qualche cosa che vi faccia mancare il terreno sotto i piedi e vi tolga l'aria da respirare? Per forza, signori miei! Perché trovarsi davanti a un pazzo sapete che significa? trovarsi davanti a uno che vi scrolla dalle fondamenta tutto quanto avete costruito in voi, attorno a voi, la logica, la logica di tutte le vostre costruzioni! - Eh! che volete? Costruiscono senza logica, beati loro, i pazzi! O con una loro logica che vola come una piuma! Volubili! Volubili! Oggi così e domani chi sa come! - Voi vi tenete forte, ed essi non si tengono più. Volubili! Volubili! - Voi dite: «questo non può essere!» - e per loro può essere tutto. - Ma voi dite che non è vero. E perché? - Perché non par vero a te, a te, a te, (*indica tre di loro*) e centomila altri. Eh, cari miei! Bisognerebbe vedere poi che cosa invece par vero a questi centomila altri che non sono detti pazzi, e che spettacolo danno dei loro accordi, fiori di logica! Io so che a me, bambino, appariva vera la luna nel pozzo. E quante cose mi parevano vere! E credevo a tutte quelle che mi dicevano gli altri, ed ero beato! Perché guai, guai se non vi tenete più forte a ciò che vi par vero oggi, a ciò che vi parrà vero domani, anche se sia l'opposto di ciò che vi pareva vero ieri! Guai se vi affondaste come me a considerare questa cosa orribile, che fa veramente impazzire: che se siete accanto a un altro, e gli guardate gli occhi - come io guardavo un giorno certi occhi - potete figurarvi come un mendico davanti a una porta in cui non potrà mai entrare: chi vi entra, non sarete mai voi, col vostro mondo dentro, come lo vedete e lo toccate; ma uno ignoto a voi, come quell'altro nel suo mondo impenetrabile vi vede e vi tocca...²²¹

Tuttavia l'interpretazione relativistica non regge: Pirandello evidenzia fin troppo bene la *realtà* dell'infelicità di Enrico IV, della sua consapevolezza e rassegnazione a stare nella finzione della follia alla fine del dramma, dell'ingiustizia compiuta da Belcredi e della sua ipocrisia e di quella degli altri che lo circondano, e persino della caduta finale nella malvagità dell'omicidio da parte del protagonista, che pure si presentava nella commedia come maestro di giustizia. Ciò che emerge dunque è la denuncia della malizia della finzione, non la sua difesa, e lo smascheramento dell'ipocrisia, non la sua giustificazione. Ciò traspare in modo chiaro nelle parole che Pirandello scrive come descrizione scenica subito l'intervento di Enrico IV sopra riportato:

*Pausa lungamente tenuta. L'ombra, nella sala, comincia ad addensarsi, accrescendo quel senso di smarrimento e di più profonda costernazione da cui quei quattro mascherati sono compresi e sempre più allontanati dal grande Mascherato, rimasto assorto a contemplare una spaventosa miseria che non è di lui solo, ma di tutti.*²²²

Ecco, in questa espressione: “*contemplare una spaventosa miseria che non è di lui solo, ma di tutti*” c'è il vero significato di questo testo teatrale. Certo, Pirandello si ferma a questo: non indica dove stia la via d'uscita; ma fa capire che da tutto questo bisogna uscire o, meglio, bisogna sperare di essere fatti uscire. Non è infatti anzitutto un problema ‘morale’, ma ‘ontologico’: una miseria oggettiva, una dipendenza reale dalla menzogna, una *schiavitù* di tutti. E' qui che Pirandello incontra, forse inconsapevolmente, una grande verità antropologica cristiana, insegnata da Cristo stesso in un drammatico dialogo riportato dall'evangelista Giovanni:

In verità, in verità vi dico: chiunque commette il peccato è schiavo del peccato. Ora lo schiavo non resta per sempre nella casa, ma il figlio vi resta sempre; se dunque il Figlio vi farà liberi, sarete liberi davvero.

²²¹ Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore – Enrico IV*, cit., atto secondo, pp. 198-199

²²² *Ibidem*, p. 199

[...] Perché non comprendete il mio linguaggio? Perché non potete dare ascolto alle mie parole, voi che avete per padre il diavolo, e volete compiere i desideri del padre vostro. Egli è stato omicida fin da principio e non ha perseverato nella verità, perché non vi è verità in lui. Quando dice il falso, parla del suo, perché è menzognero e padre della menzogna. A me, invece, voi non credete, perché dico la verità. Chi di voi può convincermi di peccato? Se dico la verità, perché non mi credete? Chi è da Dio ascolta le parole di Dio: per questo voi non le ascoltate, perché non siete da Dio.²²³

Tutta la tradizione antico testamentaria era in sintonia con questa dottrina, in particolare un celebre passo del Salmo 14:

Il Signore dal cielo si china sugli uomini per vedere se esista un saggio: se c'è uno che cerchi Dio. Tutti hanno traviato, sono tutti corrotti; più nessuno fa il bene, neppure uno.²²⁴

S.Paolo riprende e spiega molto chiaramente il concetto di schiavitù affermato da Gesù:

[...] come schiavo del peccato. Io non riesco a capire neppure ciò che faccio: infatti non quello che voglio io faccio, ma quello che detesto. Ora, se faccio quello che non voglio, io riconosco che la legge è buona; quindi non sono più io a farlo, ma il peccato che abita in me. Io so infatti che in me, cioè nella mia carne, non abita il bene; c'è in me il desiderio del bene, ma non la capacità di attuarlo; infatti io non compio il bene che voglio, ma il male che non voglio. Ora, se faccio quello che non voglio, non sono più io a farlo, ma il peccato che abita in me. Io trovo dunque in me questa legge: quando voglio fare il bene, il male è accanto a me. Infatti acconsento nel mio intimo alla legge di Dio, ma nelle mie membra vedo un'altra legge, che muove guerra alla legge della mia mente e mi rende schiavo della legge del peccato che è nelle mie membra. Sono uno sventurato! Chi mi libererà da questo corpo votato alla morte? Siano rese grazie a Dio per mezzo di Gesù Cristo nostro Signore!²²⁵

Riconoscere questa sua condizione di schiavitù non è facile per l'uomo: occorre un'umiltà e un'onestà che sono state ferite e semidistrutte proprio da quel peccato che si dovrebbe riconoscere... Nell'immaginazione letteraria Pirandello riesce a ottenere qualcosa di simile a questo riconoscimento grazie alla singolare e specialissima esperienza vissuta dal protagonista:

ENRICO IV: Sono guarito, signori: perché so perfettamente di fare il pazzo, qua; e lo faccio, quieto! -Il guaio è per voi che la vivete agitatamente, senza saperla e senza vederla la vostra pazzia.

BELCREDI: Siamo arrivati, guarda! alla conclusione, che i pazzi adesso siamo noi!²²⁶

L'esperienza di molti psichiatri conferma che spesso le persone malate di mente hanno una particolare sensibilità per ciò che va oltre le apparenze. Quella di Pirandello è dunque una denuncia che va ben oltre il caso 'poliziesco' in oggetto: non è un romanzo giallo che ha lo scopo di scoprire il misfatto e il suo autore, in questo caso Belcredi; la sua è invece la constatazione di una condizione generale con cui si affronta la vita, cioè l'ipocrisia, la finzione, la menzogna. Il finale, poi, con l'imprevisto gesto dell'omicidio, sigilla per sempre l'impossibilità dell'uomo di liberarsi da solo del suo male:

MATILDE: È pazzo! È pazzo!

DI NOLLI: Tenetelo!

BELCREDI: (*mentre lo trasportano di là, per l'uscio a sinistra protesta feroce*): No! Non sei pazzo! Non è pazzo! Non è pazzo!

Escono per l'uscio a sinistra, gridando, e seguitano di là a gridare finché sugli altri gridi se ne sente uno più acuto di Donna Matilde, a cui segue un silenzio.

ENRICO IV: (*rimasto sulla scena tra Landolfo, Arialdo e Ordulfo, con gli occhi sbarrati, esterrefatto dalla vita della sua stessa finzione che in un momento lo ha forzato al delitto*). Ora sì... per forza...

*li chiama attorno a sé, come a ripararsi, qua insieme, qua insieme... e per sempre!*²²⁷

Il cristianesimo, come si è visto, conferma l'impossibilità per l'uomo di liberarsi dalla menzogna e dalla malvagità con le sue sole forze: è necessaria la *grazia*, cioè l'intervento di Dio stesso. Come spiega ancora S.Paolo:

[...] eravamo come schiavi degli elementi del mondo. Ma quando venne la pienezza del tempo, Dio mandò il suo Figlio, nato da donna, nato sotto la legge, per riscattare coloro che erano sotto la legge, perché

²²³ Gv 8,34-36.43-47

²²⁴ Salmo 14 (13), 2-3

²²⁵ Rom 7,14-25

²²⁶ Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore – Enrico IV*, cit., atto terzo, p. 216

²²⁷ *Ibidem*, p.219

ricevessimo l'adozione a figli. E che voi siete figli ne è prova il fatto che Dio ha mandato nei nostri cuori lo Spirito del suo Figlio che grida: Abbà, Padre! Quindi non sei più schiavo, ma figlio; e se figlio, sei anche erede per volontà di Dio.²²⁸

Questa soluzione non è contenuta nel dramma pirandelliano, il quale si ferma all'espressione del problema cruciale dell'uomo cui solo la grazia può rispondere. Il grande drammaturgo si rende conto che né la scaltrezza umana, né la solidarietà degli amici, né infine la scienza psichiatrica, potranno risolvere il soverchiante problema del cuore e della ragione dell'uomo.

Dunque, come per i *Sei personaggi*, dietro alla fabula di superficie c'è una storia ben più profonda e universale. E' qui che si rivela il genio di Pirandello: creare una storia che sembra fine a se stessa o che può persino depistare lo spettatore superficiale, mentre, guardata con onestà, conduce ad un'altra storia, molto più importante, che sta dietro la crosta dei fenomeni.

²²⁸ Gal 4,3-7

Oscar V. MILOSZ

(1877 – 1939)

“Miguel Manara”

Oscar Vladislav de Lubicz Milosz nasce in Lituania il 28 maggio 1877 e muore a Parigi il 2 marzo 1939. Poliglotta, studiò la letteratura internazionale europea. Lavorò anche come diplomatico per la Francia dopo che la Lituania finì sotto il controllo sovietico. Si convertì al cattolicesimo nel 1925. Scrisse vari poemi e storie lituane.

Il *Miguel Manara* è la storia del personaggio storico che ha dato origine alla figura del Don Giovanni di cui narrano le gesta Tirso de Molina, Moliere, Mozart e tanti altri. Si è trattato in realtà di un nobile spagnolo che ha cambiato la sua vita dissoluta nell'incontro con una giovane fanciulla, Girolama Carillo De Mendoza, divenuta sua moglie e morta però prematuramente pochi mesi dopo il matrimonio. Questo fatto ha condotto Manara a farsi monaco e a condurre una vita conclusasi con fama di santità e di miracoli.

Il testo di Milosz mette in risalto anzitutto il senso religioso dell'uomo nella drammatica confessione iniziale di Miguel Manara durante una cena con i suoi compagni e compagne di ventura. E' uno dei passi lirici più potenti di tutta la letteratura moderna nella descrizione del desiderio di infinito dell'uomo, colto non in astratto, ma dentro il dramma dell'esistenza e dentro anche le circostanze più contraddittorie:

DON MIGUEL: [...] il tempo è lento a passare, signori, terribilmente lento, e sono stranamente stanco di questa cagna di vita. Non raggiungere Dio è senz'altro un'inezia, ma perdere satana è grande dolore e noia immensa, in fede mia. Ho trascinato l'Amore nel piacere, e nel fango, e nella morte; fui traditore, bestemmiatore, carnefice; ho compiuto tutto quello che può fare un povero diavolo d'uomo, e vedete! Ho perduto satana. Mangio l'erba amara dello scoglio della noia. Ho servito Venere con rabbia, poi con malizia e disgusto. Oggi le torcerei il collo sbadigliando. E non è la vanità che parla per bocca mia. Non mi atteggio a carnefice insensibile. Ho sofferto, ho sofferto molto. L'angoscia mi ha fatto cenno, la gelosia mi ha parlato all'orecchio, la pietà mi ha preso alla gola. Anzi, furono questi i meno bugiardi dei miei piaceri.

Allora! La mia confessione vi sorprende; sento ridere tra di voi. Sappiate dunque che non ha mai commesso un atto veramente ignobile chi non ha pianto sulla sua vittima. Certo, nella mia giovinezza, ho cercato anch'io, proprio come voi, la miserevole gioia, l'inquieta straniera che vi dona la sua vita e non vi dice il suo nome. Ma in me nacque presto il desiderio di inseguire ciò che voi non conoscerete mai: l'amore immenso, tenebroso e dolce. Più di una volta credetti di averlo afferrato: e non era che un fantasma di fiamma. L'abbracciavo, gli giuravo eterna tenerezza, esso mi bruciava le labbra e mi copriva il capo con la mia stessa cenere, e, quando riaprivo gli occhi, c'era il giorno orrendo della solitudine, il lungo, così lungo giorno della solitudine, con un povero cuore tra le mani, un povero, povero, dolce cuore leggero come il passerotto d'inverno. E una sera la lussuria dall'occhio vile, dalla fronte bassa, sedette sul mio giaciglio, e mi contemplò in silenzio, come si guardano i morti.

Una bellezza nuova, un nuovo dolore, un nuovo bene di cui presto ci si sazi, per meglio assaporare il vino di un male nuovo, una nuova vita, un infinito di vite nuove, ecco quello di cui ho bisogno, signori: semplicemente questo, è nulla di più. Ah! Come colmarlo, quest'abisso della vita? Che fare? Perché il desiderio è sempre lì, più forte, più folle che mai: è come un incendio marino che avventi la sua fiamma nel più profondo del nero nulla universale! È un desiderio di abbracciare le infinite possibilità! Ah, signori! Che facciamo mai qui? Cosa guadagniamo? Ahimè! Com'è breve questa vita per la scienza! E quanto alle armi, questo povero mondo non avrebbe di che nutrire gli oscuri appetiti di un padrone come me; e quanto alle opere buone, voi sapete che cani rognosi, che puzzolente verminaio notturno siano gli uomini; e certo sapete anche voi che un Re è ben povera cosa quando Dio se ne è andato.²²⁹

“Un desiderio di abbracciare le infinite possibilità”: cioè di abbracciare l'essere in tutta la sua infinita estensione quantitativa e qualitativa. Questo desiderio è insieme la grandezza e la ‘croce’ dell'uomo, perché egli non potrà mai accontentarsi di qualcosa di meno. Per questo non occorre che ci sia un documento che attesti o che dimostri che noi uomini siamo fatti per questo scopo infinito: è un fatto sperimentato continuamente da ciascuno, anche quando si cerca di negarlo. Non occorre convincere un tappo di sughero che è fatto per galleggiare: più infatti tenta di sprofondare nell'acqua, e più ne viene buttato fuori.

²²⁹ Oscar Vladislav Milosz, *Miguel Manara*, Jaca Book, Milano 2010, primo quaderno, pp. 27-29

La confessione di Miguel però mette in evidenza anche un altro fatto: il senso religioso da solo non basta. Esso è un desiderio, non la sua soddisfazione. E' una domanda, non la sua risposta. Fermarsi al senso religioso significa bruciare, logorarsi. Esso non è fatto perché uno vi ci si fermi. E' fatto invece per far camminare uno *verso* qualcosa d'altro, che gli corrisponda. Miguel con quella domanda è come sospeso, in attesa che *da altro* gli arrivi la salvezza. Ed è proprio questo ciò che accade: attraverso l'incontro con Girolama.

Questo incontro avviene davanti alla chiesa della Caridad. Tre mesi dopo Miguel è cambiato radicalmente e decidono di sposarsi. Milosz fa descrivere a Miguel cosa è accaduto nella sua vita:

DON MIGUEL Silenzio! la vostra voce mi fa paura, Girolama! è come se un raggio dell'estate penetrasse di colpo in un luogo protetto dalle ali della notte, pieno di forme striscianti, di cose sognate dalla malattia delle tenebre. Così avanza la vostra voce, terribile d'innocenza, così avanza la vostra voce, Girolama, nel mio cuore cattivo.

GIROLAMA. [...] Non ho paura di voi. Qualcosa nel cuore mi dice che sono vostra sorella. Non temo il vostro sguardo su di me. No, Miguel, non temo il vostro sguardo su di me. So bene che a volte mi guardate di nascosto come si guarda un animaletto che si vorrebbe acchiappare, e questo mi fa sempre ridere quando ci penso. Dite che la donna è debole; tutti gli uomini lo dicono, credo, perché lo dice mio padre, e lo dice l'abate, e don Fernando. E lo dicono anche i libri. E la donna è debole, in effetti, ma come l'uccello dell'aria e il topolino dei campi: non basta volerlo acchiappare per prenderlo! E le donne sanno bene quello che fanno, via, e non si lasciano prendere che quando Dio non è più nel loro cuore, e allora non vale più la pena di prenderle. So bene quello che dico e quello che faccio: se fosse altrimenti sarei venuta qui, da sola? Mi importava molto farmi conoscere da voi, don Miguel. Perché voi, vi conosco. Sono passati tre mesi dal giorno del nostro incontro (alla Caridad, don Miguel); e certo non eravate allora come ora siete.

DON MIGUEL. Sì, Girolama, dite il vero; non sono come ero. Vedo meglio: e pure non ero cieco; ma era la luce, forse, che mancava; perché la luce esterna è cosa da poco; non è essa che ci illumina la vita. Voi avete acceso una lampada nel mio cuore; ed eccomi come il malato che s'addormenta nelle tenebre con la brace della febbre sulla fronte e il gelo dell'abbandono nel cuore, che poi si risveglia di soprassalto in una bella camera in cui ogni cosa è immersa nella musica discreta della luce; ed ecco, l'amico che piangeva da lunghi anni, l'amico tornato dalle terre oltre l'oceano è lì che gli sorride con gli occhi più calmi, più saggi di un tempo, e c'è tutta la famiglia, i vecchi dalla testa bianca e i bimbi vestiti di un chiarore di grano maturo, e c'è il vecchio grosso cane, con i suoi occhi rotondi colmi di una tenera risata, e le fauci spalancate e piene di rumori di gioia per far festa all'uomo salvato dal diluvio delle tenebre! Ecco che luogo di pace avete fatto del mio cuore, Girolama. E grazie, grazie, infinite a voi, Girolama! Sorella dolcissima!²³⁰

L'immagine del malato che si risveglia guarito circondato di luce e di amici e di serenità fa capire benissimo la portata di quello che è accaduto a Miguel: un cambiamento radicale, reso possibile da un fatto nuovo, imprevedibile, insostituibile, intervenuto nella sua vita. La storia della conversione di Miguel è la storia di questo fatto nuovo entrato nella sua esistenza. Esso è passato attraverso il volto di Girolama. Ma è stato solo l'inizio.

Girolama è stata segno vivente di qualcosa di più grande di sé. Miguel inizialmente non capisce questo e si ferma al segno; ma quando questo segno gli viene tolto, Miguel è costretto ad andare nella direzione che esso indicava (e solo là ritroverà anche il segno apparentemente perduto).

Dopo la morte di Girolama, Miguel cade in una crisi profonda. Si presenta all'abate del monastero per trovare conforto. Si confessa. Sente il peso incancellabile di tutto il suo male. L'abate per tutta risposta dice qual è l'esito della misericordia di Dio nella confessione: il male non esiste più, esiste solo Colui che ti ha ricreato.

DON MIGUEL. Non vi ho detto tutto, padre.

L'ABATE. Non bisogna più parlare di queste povere cose, di queste sciocchezze, mio bimbo grande, capite? Sono storie da lasciare a quelli che il grande orgoglio dei peccatucci tormenta ancora. [...] Ascoltatevi; vi ho lasciato piangere in grembo a me, e avete pianto e gridato come un neonato. E adesso alzo il dito; e vedete come sono pieno di collera, e ascoltate come grido: silenzio! Che sai tu del tuo dolore, figlio mio? Che sai tu del tuo dolore in me, figlio mio? Sei venuto qui per essere rimproverato ben bene, e ora rimproveri alla Penitenza la sua dolce voce. Sono tutti così; sono terribili, questi figlioli! [...] Tu non hai il volto di un uomo che ascolta, Miguel. Pensi troppo al tuo dolore. Perché cerchi il dolore? Perché temi di perdere ciò che ha saputo trovarti? Penitenza non è dolore, è amore.²³¹

Qui si è vicini ormai al punto culminante del dramma, che è il mistero infinito di Dio come Misericordia. Il termine oggi ha spesso un sapore pietistico, mentre in realtà è la questione ontologicamente più decisiva per

²³⁰ Ibidem, secondo quadro, pp. 36-38

²³¹ Ibidem, quarto quadro, pp. 48 e 52

l'esistenza umana. Come si è visto, tutta la cultura moderna ruota attorno allo sforzo disperato di autoaffermazione dell'uomo: da questa contraddizione logorante e disperante l'uomo non può uscire se non accettando l'abbraccio di un Altro. L'uomo si completa solo aprendosi all'essere infinito inteso come misericordia e non come conquista. Non può essere infatti il piccolissimo uomo che conquista l'infinito, ma solo l'infinito che porta a sé l'uomo. Accettare questa misericordia dell'essere è la questione delle questioni per la vita dell'uomo.

Manara capisce definitivamente questo al termine della sua vita. Poco prima di morire pronuncia le parole più grandi del dramma:

MANARA: Io sono Manara. E colui che amo mi dice: queste cose non sono state. Se ha rubato, se ha ucciso: che queste cose non siano state! Lui solo è.²³²

Solo questo miracolo fa ripartire l'uomo: il male non esiste più, è come se non fosse mai stato, perché Lui solo è. Si può dire che in questo passaggio del dramma riceve risposta la tremenda angoscia dell'uomo moderno descritta da Shakespeare nell'Amleto: solo l'incontro con la misericordia, cioè con Cristo, libera l'uomo dalla sua nullità e dal suo male. Così la conclusione del frate giardiniere dopo la morte di Miguel è il coronamento di tutto:

IL FRATE GIARDINIERE: Frate Miguel! dormite? (*Lo tocca leggermente. Silenzio. Recita una breve preghiera e ala un largo segno di croce abbracciando i quattro orizzonti*). Adesso sono solo. Adesso, sono in mezzo ai vivi come il ramo nudo il cui secco rumore fa paura al vento della sera. Ma il mio cuore è gioioso come il nido che ricorda e come la terra che spera sotto la neve. Perché so che tutto è dove deve essere e va dove deve andare: al luogo assegnato da una sapienza che (il Cielo ne sia lodato!) non è la nostra.²³³

²³² Ibidem, sesto quadro, p. 63

²³³ Ibidem, sesto quadro, p. 68

Paul CLAUDEL

(1868 – 1955)

“L’annuncio a Maria”

Paul Claudel nasce in Francia a Villeneuve-sur-Fère il 6 agosto 1868 e muore a Parigi il 23 febbraio 1955. Aderisce da giovane al movimento anarchico ottocentesco e studia letteratura europea. Si converte al cattolicesimo nel 1886, ascoltando il Magnificat cantato in Notre Dame nella notte di Natale. Segue la carriera diplomatica come console in molti paesi del mondo. Nel 1946 viene eletto Accademico di Francia. La sua opera poetica principale è *L’annuncio a Maria*, che ha rivisto numerose volte tra il 1892 e il 1948 e che è considerata un classico del teatro francese.

L’opera è ambientata verso la fine del Medioevo ed ha per tema centrale l’amore. Presenta lo scontro tra due concezioni radicalmente diverse della vita e dell’amore: la prima, impersonata da Violaine, da suo padre Anna Vercore e dal costruttore di cattedrali Pietro di Craon, è intesa come dono di sé, dentro l’abbraccio del Mistero di Dio; la seconda, impersonata da Giacomo (promesso sposo di Violaine), Mara (sorella di Violaine) ed Elisabetta (madre di Violaine), è intesa come calcolo e come possesso di sé e degli altri.

C’è un antifatto. Pietro di Craon, il genio che costruisce le grandi cattedrali francesi, che sono il segno dell’Ideale Ultimo per la vita di tutti, cede alla tentazione e cerca di violentare Violaine, figlia del suo grande amico Anna Vercore, proprietario di una fattoria e di un piccolo monastero. Il fatto rimane segreto e Violaine lo perdona. Pietro poco dopo diventa lebbroso e vive appartato. Torna a visitare Anna Vercore di nascosto, ma Violaine lo vede e si ferma a parlare con lui. Durante il drammatico dialogo, in cui Pietro confessa la sua angoscia per la malattia che lo ha colpito come castigo per il suo gesto di follia, entrambi riflettono sull’orizzonte ultimo delle loro vite, del loro popolo e dell’umanità. Emerge l’idea chiave della vita, che è l’obbedienza al compito ricevuto da un Altro:

PIETRO DI CRAON: Non alla pietra tocca fissare il suo posto, ma al Maestro dell’Opera che l’ha scelta [...]. Sii benedetta nel tuo casto cuore! Santità non è farsi lapidare in terra di Paganía o baciare un lebbroso sulla bocca, ma fare la volontà di Dio, con prontezza, si tratti di restare al nostro posto, o di salire più alto.

234

Al termine del dialogo Violaine, mossa a compassione, bacia Pietro, sapendo con ciò di contrarre la lebbra. Questo suo sconcertante gesto di carità diventa ora il centro della vicenda del dramma.

Anna Vercore, all’oscuro di tutto, decide di partire pellegrino per la Terra Santa per pregare per la cristianità divisa. E’ la donazione di sé a Dio per il bene di tutti. E’ lo stesso gesto sconcertante di Violaine.

Secondo l’usanza del tempo, Anna Vercore lascia tutto il suo patrimonio in mano a Giacomo, promesso sposo di Violaine. E dopo aver benedetto tutti i suoi familiari, parte.

Giacomo e Violaine si incontrano per il loro fidanzamento ufficiale. La fanciulla, che porta con sé il tremendo segreto della lebbra, non sa come convincere Giacomo a rinunciare a lei. Con il suo abito da fidanzata, carico di significati religiosi che alludono alla sacralità del matrimonio, si trova protagonista insieme col suo promesso sposo di uno dei dialoghi di amore più belli di tutta la storia del teatro.

GIACOMO: Come siete bella, Violaine! E come è bello questo mondo in cui la parte a me serbata siete voi!

VIOLAINE: Voi, Giacomo, siete quel che v’è di migliore al mondo.

G: [...]Ditemi che sarete sempre la stessa, quest’angelo che mi è mandato.

V: Ciò che è mio sarà sempre vostro.

G: [...] mio bel giglio, non mi sazio di ammirarti nella tua gloria.

V: O Giacomo! dite ancora che mi trovate bella!

G: Sì, Violaine.

V: La più bella fra tutte le donne, e le altre non sono nulla per voi?

G: Sì, Violaine.

V: E che me sola amate, come lo sposo più tenero ama il povero essere che s’è dato a lui?

G: Sì, Violaine.

V: Che si dà a lui con tutto il cuore, Giacomo, credetelo, e che nulla riserva.

G: E voi, Violaine, non credete dunque a me?

V: Vi credo, Giacomo!, vi credo. Credo in voi. Confido in voi, mio diletto. [...] Considerate quel che fate prendendomi per moglie vostra. Lasciate che vi parli con tutta umiltà, Giacomo, signor mio, voi che state per ricevere la mia anima e il mio corpo in custodia dalle mani di Dio e di mio padre, che li hanno fatti. [...] E testimoni delle nostre nozze non uomini, ma Dio stesso, Dio di cui teniam feudo, lui ch'è l'Onnipotente, il Dio degli Eserciti. Non il sole di luglio ci illumina, ma il lume del Suo volto. Ai santi le cose sante! Chi sa se il nostro cuore è puro?²³⁵

In esso le dichiarazioni infuocate e estatiche di Romeo e Giulietta vengono sublimite nella prospettiva sconfinata della *carità*, che Violaine presenta come il nucleo, insieme con la fede, che unisce le loro vite in modo perfetto.

V: Non può trattarsi di giustizia fra noi due; ma di fede, di fede soltanto e carità.²³⁶

Giacomo però si mostra incapace di salire a tanta altezza: la sua concezione dell'amore è pratica e materiale e non comprende il linguaggio di Violaine. Per lui la vita deve essere sempre ben calcolata:

G: No, Violaine; non uom di le lettere, né monaco, né santo son io. [...] Non bisogna chiedermi di capire ciò ch'è più su di me [...]. Agli spiriti il cielo, e la terra agli umani. Ché senza la fatica del buon lavoratore non danno grano i campi. E questo, senza vantarmi, posso dire che io lo faccio, e nessuno m'insegnerà nulla, forse nemmeno vostro padre, d'altro tempo, lui, e fisso nelle sue idee. A ciascuno il suo posto: questa è giustizia. Vostro padre dandovi a me, e in una Montevergine, ha saputo quel che faceva, ed era secondo giustizia.²³⁷

A questo punto Violaine è costretta a rivelare a Giacomo il suo segreto e gli mostra la macchia nera che sul suo corpo segna l'inizio della devastante e inesorabile malattia infettiva. La reazione del fidanzato, che aveva ricevuto notizia del bacio a Pietro di Craon tramite Mara, la sorella invidiosa di Violaine, è terribile:

G: Infame, reprobà; dannata nella tua anima e nella tua carne.

V: Così, non chiedete più di sposarmi, Giacomo?

G: Non canzonare, figlia del diavolo! [...] O dannata! le fiamme dell'inferno han dunque tanto gusto, che già da viva ne foste ghiotta?

V: *Con voce bassissima* - Non dannata. Ma dolce, dolce Violaine! dolce, dolce Violaine!²³⁸

Violaine finisce nel lebbrosario lontano dal centro abitato. Giacomo sposa Mara.

Passano otto anni. Violaine si rende protagonista di un miracolo, durante la notte di Natale (singolare coincidenza con il giorno della conversione di Claudel). Ciò non impedisce che venga ridotta in fin di vita da chi la odia.

In quel mentre il padre ritorna dalla Terra Santa. E si ritrova davanti, a casa sua, il corpo senza vita della sua figlia prediletta, portato con gesto pietoso da Pietro di Craon, guarito dalla malattia e dunque immune dal contagio. Qui il dramma raggiunge il suo vertice con le sublimi parole di Anna Vercore, a cui Claudel affida il compito di sintetizzare tutto il contenuto del dramma:

ANNA VERCORE: Forse che fine della vita è vivere? Forse che i figli di Dio resteranno con fermi piedi su questa miserabile terra? Non vivere, ma morire, e non digrossar la croce ma salirvi, e dare in letizia ciò che abbiamo. Qui sta la gioia, la libertà, la grazia, la giovinezza eterna! e viva Dio se il sangue del vecchio sul lino del sacrificio non fa presso quello del giovane una macchia così rossa, così fresca, come il sangue dell'agnello d'un anno! O Violaine! fanciulla di grazia! Carne della mia carne! [...] Che vale il mondo rispetto alla vita? E che vale la vita se non per esser data? E perché tormentarsi quando è così semplice obbedire? Così Violaine, tutta pronta, segue la mano che prende la sua.²³⁹

Con ciò Claudel rompe l'angusto guscio del naturalismo e del razionalismo per collocare l'amore dentro l'orizzonte infinito di Dio, che è essere infinito, ragione infinita e amore infinito. Questo può accadere non in forza di un pensiero filosofico, ma dell'evento in cui Dio si è presentato all'uomo facendosi Uomo e portando dentro la storia il suo orizzonte illimitato. Per questo il dramma si intitola *L'annuncio a Maria* ed è incentrato sulla preghiera dell'*Angelus*, perché celebra l'istante straordinario dell'Incarnazione, senza il quale la vicenda umana resterebbe sospesa in uno iato insuperabile.

²³⁵ Ibidem, secondo atto, scena terza, p.

²³⁶ Ibidem, p.

²³⁷ Ibidem, p.

²³⁸ Ibidem, p.

²³⁹ Ibidem, quarto atto, scena quinta, p.

Claudiel ha dedicato l'intera sua vita alla meditazione e al perfezionamento di questo testo: era consapevole della grande portata che poteva avere per una cultura contemporanea smarrita nei propri pensieri e incapace di ritrovare da sola la ragione per cui vivere e amare.

“La città”

Claudiel, nato nel 1968, scrisse la prima versione di questo dramma nel 1890, a soli 22 anni, e la seconda nel 1898, all'età di 30 anni; in seguito confermò questa seconda stesura. Dunque è stata scritta in piena *Belle époque*, negli anni in cui nasceva la grande città moderna, con le luci elettriche, i tram, le prime metropolitane, la torre Eiffel a Parigi e i primi grattacieli a New York. Sono gli anni del positivismo euforico, del culto comitiano della scienza e delle capacità umane, dell'evoluzionismo darwiniano, delle pretese matematiche delle teorie politiche marxiste, dell'ateismo ‘doveroso’ degli intellettuali.

Sono però anche gli anni di E.Munch con il suo *Grido*, o del nichilismo lancinante di F.Nietzsche, o degli ultimi grandi musicisti del romanticismo come J.Brahms. Lo stesso Claudiel, da poco convertito dall'ateismo alla fede cristiana cattolica, porta con sé la drammatica riflessione sulla morte che lo aveva portato, in anticipo sui tempi, a considerare l'assurdità e la stupidità delle utopie antropocentriche. Simbolo di queste ultime era proprio la scintillante grandezza dei maggiori agglomerati urbani, dove si concentrava il meglio dello sviluppo della specie umana, foriero di promesse di perfezione futura.

Guardando la neonata città moderna, il poeta francese ne subisce il fascino, ma ne coglie subito la tragica contraddizione interna:

LAMBERT: La Città. (*Mostra la Città davanti a loro. Tutte le luci sono accese. Silenzio.*)

AVARE: Si muove! Vive! Queste lunghe strisce di luce in lungo e in largo indicano i canali in cui scorre la materia umana. Tutto parla! Formicolano insieme, anime e membra, confondendo fiati ed escrementi. O Città! O Città!²⁴⁰

BESME: Sappi che talvolta scendo da qui la notte e me ne vado in città, e per le vie deserte, in mezzo a un popolo che dorme, erro come un uomo smarrito. O pietre! O abitazione funebre e derisoria! O luogo umano in cui l'uomo si è organizzato per essere solo con se stesso! O tomba, come mi appaiono inestricabili le tue vie! L'uomo non uscirà dal sepolcro che si è costruito.²⁴¹

La causa di questa tragedia, che sfocerà lungo il dramma nell'autodistruzione della città stessa a causa dell'incontenibile violenza umana, non è certo il desiderio di vita, di comunione e di felicità degli uomini, ma il loro rifiuto del Padre divino, il quale solo può rispondere all'attesa di tutti:

BESME: Non ci sono più dèi e il vento traversa la loro bocca; nessun prete, all'altare, onora più la notte stellata e la doppia porta del sole. Al posto dell'idolo [...] l'uomo stesso è salito sul piedistallo. E il mondo gli è stato consegnato nell'immensità della sua erba, e noi vi abbiamo costruito le ferrovie. E ognuno, al momento del pasto, si siede come davanti al proprio altare.²⁴²

Abbandonata, derisa e rifiutata la comunione spirituale tra gli uomini in Dio, rimane la necessità di rispondere all'esigenza di relazioni profonde tra le persone:

LALA: Besme, le carni più succulente, i vini più generosi, il possesso delle gemme, non sono adatti ad alimentare o accendere nello spirito la luce interna della sapienza. Ma come il corpo scopre e prende nella materia gli elementi che gli sono adatti, così la persona umana non trova che nel suo smile l'adeguata misura del suo godimento. Ma l'unione e l'imeneo che un uomo conclude con una donna sono insufficienti, e l'amore si esaurisce come l'amicizia.²⁴³

E' qui che subentra l'utopia, il sogno di una unità emozionante tra gli esseri umani, in cui, escluse le anticaglie soprannaturali, tutti diventano parte dell'“umanità integrale” che realizza ogni aspirazione:

LALA: La Città è la forma dell'umanità. Oh! Quali saranno l'ordine e la pace meravigliosa della città umana, quando, avendo il simbolo recuperato il suo valore, l'uomo sarà messo in relazione immediata con tutti gli uomini [...]. La scienza ha consegnato il mondo all'uomo e ora ecco che a ogni uomo sono dati tutti gli uomini e che l'umanità integrale è costituita come un corpo nella struttura delle sue membra e nella

²⁴⁰ Paul Claudel, *La città*, traduz. di Ida Rampolla Del Tindaro, ed. Città Armoniosa, Reggio Emilia, 1980; primo atto, p. 21

²⁴¹ Ibidem, pp. 37-38

²⁴² Ibidem, pp. 33-34

²⁴³ Ibidem, secondo atto, p. 88

funzione dei suoi organi, nella pienezza della giustizia, nella potenza della vita e nella solidarietà incrollabile.²⁴⁴

Claudél descrive questi passaggi mantenendosi ad un livello poetico assai elevato ed utilizzando una strana e insolita psicologia nei suoi personaggi, per cui essi manifestano senza filtri tutti i loro pensieri e percorrono fino in fondo le loro posizioni filosofiche sulla vita. Il risultato, seppur sconcertante e sbalordente in alcuni punti del dramma, è quello di portare allo scoperto le effettive visioni del mondo che gli uomini assumono e le loro inevitabili conseguenze.

Per il poeta francese, che aveva la fortuna di scorgere tutto questo osservando la più avanzata città del mondo di quell'epoca, vale a dire Parigi, solo la riscoperta di Dio e della sua Incarnazione cristiana può realizzare una vera società e città tra gli uomini:

COEUVRE: Nessun uomo avrebbe potuto offrire a Dio se non quell'uomo che egli è, con la sua imperfezione, e non ciò per cui è uomo, cioè l'immagine di Dio, che vive in lui. Dio solo poteva restituire Dio a Dio, e per questo tu leggi che egli si è fatto uomo.²⁴⁵

Come si deve dunque strutturare la città umana al cospetto e con l'aiuto di Dio? La risposta di Claudél, pur non avendo ancora la maturità ecclesiologica che raggiungerà nell'*Annuncio a Maria*, si fonda sulla necessità di riconoscere la Chiesa come l'anima profonda della società, capace di orientare ogni attività umana alla sua vera e sacra finalità che fa di tutto il mondo un tempio:

COEUVRE: E tu domandi che io ti dipinga la forma di questa Città nuova sulla terra nel sole di Dio, ti dirò semplicemente: oggi è simile a ieri, tutte le cose sono davanti a noi, e nessuno mai in questo tempio che è il mondo potrebbe sfuggire alla necessità dell'ampia cerimonia. Che aprano semplicemente gli occhi su ciò che fanno e che acconsentano a questo mistero a cui partecipano. E infatti, se la società è un corpo, affinché viva, occorre che sia già completo con tutti i suoi organi. E a questo servono questi uomini e queste donne disprezzati dalla gente brutale, aperti allo spirito, come la profonda cavità del petto, questo coro della chiesa corporale, come le narici che si allargano sull'incenso. E altri uomini sono come i piedi diligenti, e le mani, e come gli occhi che cercano e esaminano, e come il cervello. E l'universo intero è oggetto della loro operosità.²⁴⁶

Gli uomini non potranno trovare vera unità, vera amicizia, vero amore, se non entrando nel livello più proprio di questi ideali che si realizza solo nella profondità spirituale ed esistenziale della comunione ecclesiale con il Dio fatto uomo.

Del resto, come Claudél ha scoperto avvicinandosi alla sua conversione, non esiste nulla nella vita dell'uomo e del cosmo che non rimandi a Dio e non si connetta in modo determinante a lui. Anzi, l'insufficienza delle cose è il più formidabile rimando a Dio contenuto nella realtà. Come scrive con chiarezza I.Rampolla Del Tindaro:

[...] la visione che Claudél ha dell'universo, visione della quale è necessario tenere conto per comprendere la sua poesia. Egli si pone di fronte all'enorme cerimonia dell'universo domandandosene il senso, la direzione e il fine. Scopre così un tutto mirabilmente finito e perfetto, di cui Dio è il centro. Gli esseri da Lui creati aspirano a tornare a Lui come in un immenso circuito. [...] Anche per il semplice volo di una farfalla, dice Claudél, è necessario tutto il cielo, e non si può prendere una margherita tra l'erba se non si pensa contemporaneamente al sole e alle stelle. Ma in tale solidarietà è nascosta una insufficienza, giacché se niente può esistere senza tutto il resto, niente esiste per se stesso. In tal caso, se non si ponesse dietro le cose un essere necessario e autosufficiente, non si avrebbe che il nulla dietro vane apparenze. Ma, si chiede Claudél, se il nulla è ciò che non esiste, come può essere il solo che esiste? E, scrivendo questo in una lettera a Riviere, aggiungeva di avere ben conosciuto, a suo tempo, l'*ossessione del nulla*. Per questo Besme, col suo sconsolato *rien n'est* [niente esiste], ricorda uno degli stati d'animo di Claudél prima della conversione. Dopo la scoperta di Dio, egli era invece giunto alla conclusione che l'insufficienza delle cose presuppone una sufficienza, e costituisce la prova dell'esistenza divina.²⁴⁷

²⁴⁴ Ibidem, secondo atto, pp. 89-90

²⁴⁵ Ibidem, terzo atto, p. 124

²⁴⁶ Ibidem, terzo atto, p. 130

²⁴⁷ Ibidem, "Notizia" di Ida Rampolla Del Tindaro, pp. 139-140

Thomas Stearns ELIOT

(1888 – 1965)

La “pars costruens”

Thomas Stearn Eliot nasce il 26 settembre 1888 a St Louis, Missouri, USA. Dopo vasti studi ad Harvard e ad Oxford su tutta la letteratura occidentale, diviene famoso per le sue riflessioni sulla solitudine dell'uomo moderno (*The Waste Land*, La terra desolata, 1922) sviluppate con genio poetico. Nel 1927 si converte al cristianesimo e inizia a scrivere opere cariche di una nuova luce: *I Cori da La Rocca*, *Assassinio nella cattedrale*, *I quattro quartetti*. Dal 1939 è cittadino inglese. Nel 1948 riceve il Nobel per la letteratura. Muore a Londra il 4 gennaio 1965.

Mentre Shakespeare ha la capacità di mettere a nudo la miseria e l'abisso interiore degli uomini moderni, Eliot ha invece quella di elevare lo sguardo di questi uomini verso la luce chiara e liberante della verità ultima. La sua forza non sta nelle intuizioni graffianti dell'autore dell'Amleto, ma in un grande pensiero universale e nell'uso di profonde metafore. Si potrebbe dire che mentre il genio di Stratford si è assunto la *pars destruens* nell'analisi interiore dell'uomo moderno *faber fortunae suae*, il Nobel statunitense ha svolto dopo la sua conversione la *pars costruens* nella rappresentazione della verità che può far ritrovare all'uomo se stesso. E' considerato il più grande poeta inglese del novecento.

“Cori da ‘La Rocca’”

I *Choruses of The Rock* (Cori da La Rocca) nacquero nel 1933, in seguito ad una richiesta dell'Arcivescovo di Londra: occorreva raccogliere denaro tra la popolazione per la costruzione di 45 nuove chiese nella New London, i sobborghi della metropoli britannica, e si era pensato di farlo con un'opera teatrale che avesse per tema proprio la costruzione di una chiesa. Eliot accettò volentieri, perché si sentiva in debito verso la Chiesa. Il risultato fu però imbarazzante, perché egli non poté fare a meno di mettere a tema il dramma di un'umanità che si stava allontanando dalla Chiesa. Così pose la questione cruciale: “E' l'umanità che ha abbandonato la Chiesa o è la Chiesa che ha abbandonato l'umanità?”. E rispose affermativamente ad entrambe le domande: l'umanità, rifiutandosi di seguire l'avvenimento di Cristo, annaspa nel nulla; i cristiani, rifiutandosi di rendere presente questo avvenimento nel mondo e tenendolo nascosto nelle sagrestie, impediscono agli uomini di riconoscerlo.

L'opera è divisa in dieci cori. Nel primo Eliot descrive la contraddittoria conoscenza raggiunta dall'uomo moderno: ricca di tanti dettagli, ma cieca rispetto alla totalità e al livello ultimo dell'essere. Così la conoscenza conduce paradossalmente all'ignoranza:

Conoscenza delle parole, e ignoranza del Verbo.

Tutta la nostra conoscenza ci porta più vicini alla nostra ignoranza,

Tutta la nostra ignoranza ci porta più vicino alla morte.

Ma più vicino alla morte, non più vicini a Dio.²⁴⁸

Eliot procede descrivendo Londra, la città “che è preda del tempo”, e i suoi sobborghi:

E sembra che la Chiesa non sia desiderata

Nelle campagne, e nemmeno nei sobborghi; in città

Solo per importanti matrimoni.²⁴⁹

In questa situazione si presenta la Chiesa, carica del suo Mistero, invisibile agli uomini ma da tutti in qualche modo percepito. Così la descrive Eliot:

La Rocca. Coi che veglia. La Straniera.

Coi che ha visto cosa è accaduto.

Coi che vede ciò che accadrà.

La Testimone. Coi che critica. La Straniera.

²⁴⁸ Thomas Stearns Eliot, *Cori da “La Rocca”*, BUR, Milano 1994, Coro I, p. 37

²⁴⁹ Ibidem, p. 39

La visitata da Dio, e nella quale è innata la verità.²⁵⁰

Di fronte a lei l'umanità appare distinta in due cori. Il primo è costituito da coloro che hanno riconosciuto il valore di questa presenza e di ciò che porta nel mondo; è il coro degli operai, che si mettono al lavoro insieme per l'opera di Dio:

In luoghi abbandonati
 Noi costruiremo con mattoni nuovi
 [...] Dove le travi sono marcite
 Costruiremo con nuovo legname
 Dove parole non sono pronunciate
 Costruiremo con nuovo linguaggio
 C'è un lavoro comune
 Una Chiesa per tutti
 E un impiego per ciascuno
 Ognuno al suo lavoro.²⁵¹

Il secondo coro è costituito da coloro che non hanno più un significato e un'opera grande per la loro vita, ma solo la routine senza senso e senza compimento del mondo, per il quale la vita della singola persona non conta sostanzialmente nulla:

Nessuno ci ha offerto un lavoro
 Con le mani in tasca
 E il viso basso
 Stiamo in piedi all'aperto
 E tremiamo nelle stanze senza fuoco. [...]
 La nostra vita non è bene accetta, la nostra morte
 Non è citata dal "Times".²⁵²

Gli operai commentano queste parole dei disoccupati:

Se gli uomini non edificano come vivranno?
 [...] In questa strada
 Non c'è principio, non movimento, né pace né fine
 Solo rumore senza parole, e cibo senza gusto.²⁵³

Eliot descrive la città moderna non solo con l'acutezza del suo genio poetico, ma soprattutto con la forza di uno che ha sperimentato per anni la sofferenza del non senso e della solitudine a cui inesorabilmente conduce la concezione laicista della vita. E proprio sulla solitudine si sofferma nel secondo coro:

Che vita è la vostra se non avete vita in comune?
 Non esiste vita se non nella comunità,
 e non esiste comunità se non è vissuta in lode di Dio.
 [...] E ora vivete dispersi su strade che si snodano come nastri,
 e nessuno conosce il suo vicino o si interessa a lui
 a meno che il suo vicino non gli arrechi troppo disturbo [...].²⁵⁴

Nel sesto coro Eliot fa un'osservazione molto penetrante sull'indirizzo totalitario di tanta programmazione sociale centralizzata:

Essi cercano sempre d'evadere dal buio esterno e interiore sognando sistemi talmente perfetti che più nessuno avrebbe bisogno d'essere buono.²⁵⁵

E ricorda il primato dell'essere su qualsiasi manipolazione ideologica:

Ma l'uomo che è adombrerà l'uomo che pretende di essere.²⁵⁶

Il vertice del dramma viene raggiunto nel settimo coro, dove il poeta cerca di ripercorrere letteralmente tutta la storia umana dalle origini sino ad oggi tentando di coglierne il filo conduttore. Descrive il cosmo come

²⁵⁰ Ibidem, p. 39

²⁵¹ Ibidem, p. 43

²⁵² Ibidem, p. 43

²⁵³ Ibidem, p. 45

²⁵⁴ Ibidem, Coro II, p. 57

²⁵⁵ Ibidem, Coro VI, p. 89

²⁵⁶ Ibidem, p. 89

deserto e vuoto fino alla comparsa dell'essere umano, in cui il cosmo stesso ha un punto di consapevolezza e un vero protagonista. E così sintetizza tutta l'attività umana:

E quando vi furono uomini, nei loro vari modi lottarono in tormento alla ricerca di DIO.²⁵⁷

Questa osservazione si riconduce al celebre discorso di S.Paolo all'Areopago di Atene:

Per essi ha stabilito l'ordine dei tempi e i confini del loro spazio perché cerchino Dio, se mai, tastando qua e là come ciechi, arrivino a trovarlo, benché non sia lontano da ciascuno di noi. In lui infatti viviamo, ci muoviamo ed esistiamo, come hanno detto anche alcuni dei vostri poeti: "Perché di lui anche noi siamo stirpe".²⁵⁸

Tutta la storia umana dunque mostra questo *leitmotiv* fondamentale che è la ricerca dell'infinito, dell'assoluto, di Dio, del Padre. Spesso inconscia o poco chiara, questa ricerca viene vissuta dagli uomini anche come tentativo assurdo di impossessarsi dell'assoluto o di sostituirsi ad esso:

Essi seguirono la luce e l'ombra, e la luce li condusse verso la luce e l'ombra li condusse verso la tenebra [...].²⁵⁹

In ogni caso è una ricerca che non può metter le mani sulla sua mèta, perché giunge inesorabilmente ad un punto invalicabile:

Ma la loro luce era sempre circondata e colpita dalle tenebre [...] e giunsero a un limite, a un limite estremo mosso da un guizzo di vita [...].²⁶⁰

La storia umana si è mossa così, entro questo alveo di luci e tenebre, fino al giorno in cui qualcosa di radicalmente nuovo è accaduto:

Quindi giunsero, in un momento predeterminato, un momento nel tempo e del tempo, un momento non fuori del tempo, ma nel tempo, in ciò che noi chiamiamo storia: sezionando, bisecando il mondo del tempo, un momento nel tempo ma non come un momento di tempo, un momento nel tempo ma il tempo fu creato attraverso quel momento: poiché senza significato non c'è tempo, e quel momento di tempo diede il significato.²⁶¹

E' la descrizione dell'avvenimento dell'incarnazione di Dio, del Dio fatto Uomo, di Gesù Cristo: un fatto preciso, un momento preciso, portatore del significato del mondo. Da esso è scaturita una nuova storia in cui l'umanità, con tutta la sua povertà e meschinità, è stata coinvolta e fatta crescere verso il suo destino:

Quindi sembrò come se gli uomini dovessero procedere dalla luce alla luce, nella luce del Verbo, attraverso la Passione e il Sacrificio salvati a dispetto del loro essere negativo; Bestiali come sempre, carnali, egoisti come sempre, interessati e ottusi come sempre lo furono prima, eppure sempre in lotta, sempre a riaffermare, sempre a riprendere la loro marcia sulla via illuminata dalla luce; spesso sostando, perdendo tempo, sviandosi, attardandosi, tornando, eppure mai seguendo un'altra via.²⁶²

Infine, qualcosa è avvenuto nell'umanità per cui essa ha cominciato a contrapporsi all'avvenimento cristiano e a idolatrare se stessa:

Ma sembra che qualcosa sia accaduto che non è mai accaduto prima: sebbene non si sappia quando, o perché, o come, o dove.

Gli uomini hanno abbandonato DIO non per altri dei, dicono, ma per nessun dio; e questo non era mai accaduto prima.

Che gli uomini negassero gli dèi e adorassero gli dèi, professando innanzitutto la Ragione.

E poi il Denaro, il Potere, e ciò che chiamano Vita, o Razza, o Dialettica.²⁶³

Questa idolatria si concentra su tre dei: il denaro, la sensualità, il potere; e la Chiesa viene abbandonata come inutile. E' l'umanità che ha voluto questo? I cristiani stessi hanno tolto agli uomini l'aiuto necessario perché questo non accadesse?

Deserto e vuoto. Deserto e vuoto. E tenebre sopra la faccia dell'abisso.

E' la Chiesa che ha abbandonato l'umanità, o è l'umanità che ha abbandonato la Chiesa?

²⁵⁷ Ibidem, Coro VII, p. 97

²⁵⁸ Atti 17,26-28

²⁵⁹ Thomas Stearns Eliot, *Cori da "La Rocca"*, cit., Coro VII, p. 97

²⁶⁰ Ibidem, pp. 97-99

²⁶¹ Ibidem, p. 99

²⁶² Ibidem, p. 99

²⁶³ Ibidem, pp. 99-101

Quando la Chiesa non è più considerata, e neanche contrastata, e gli uomini hanno dimenticato tutti gli dei salvo l'Usura, la Lussuria e il Potere.²⁶⁴

“Assassinio nella cattedrale”

Tommaso Becket nasce a Londra il 21 dicembre 1118. Nel 1154 divenne Lord Cancelliere del Regno di Inghilterra, esperto di diritto romano e fautore per il Re di una vasta riforma contro il sistema feudale. Nel 1162 viene eletto Arcivescovo di Canterbury e primate di Inghilterra. Si scontra con il Re il quale vorrebbe che Tommaso firmasse un accordo che riconosce al Re stesso il diritto di nominare i vescovi. Tommaso sente minacciata la libertà fondamentale della Chiesa e si oppone. E' costretto all'esilio in Francia per avere salva la vita. Con l'appoggio del Papa Alessandro III il 1 dicembre 1170 torna in Inghilterra dopo aver raggiunto una sorta di riconciliazione col Re (decidono di affidare ad un Concilio la soluzione del problema). Ma appena rientrato, sentendo che gli altri vescovi, disobbedendo a lui e al Papa, hanno effettuato l'incoronazione di Enrico il Giovane, li sospende e li denuncia apertamente nell'omelia di Natale. Pochi giorni dopo, il 29 dicembre 1170, quattro cavalieri del Re lo uccidono nella Cattedrale di Canterbury durante la liturgia. I vescovi ribelli vengono scomunicati dal Papa e al re viene proibito l'ingresso nelle chiese. Nel 1172 il Re Enrico II, pentito, riceve il perdono papale. Tommaso Becket viene proclamato santo e martire nel 1173 da papa Alessandro III.

Eliot scrive il suo componimento teatrale nel 1935, un anno dopo i Cori da La Rocca. Tutto il dramma mette in evidenza la progressiva contrapposizione tra tre posizioni:

- il Potere, impersonato dal Re, dai Cavalieri, dai Tentatori: esso vorrebbe la sottomissione degli uomini alla menzogna e alla logica dell'interesse nazionalistico o dei partiti;
- gli uomini che vivono nella paura e che chiedono di poter fare una esistenza tranquilla e nascosta (l'ideale del quieto vivere), cedendo alla violenza e alla menzogna (“vivendo e quasi vivendo”) pur di non essere introdotti in una novità di vita;
- S. Tommaso Becket che vorrebbe vivere e far vivere nella verità che rende liberi.

Il dramma perciò è di grande attualità, in un momento storico in cui la cultura dominante vorrebbe che la Chiesa si sottomettesse ai suoi dettami, e molti cattolici preferirebbero che la Chiesa acconsentisse per poter vivere indisturbati e riveriti, e i nuovi martiri – in senso fisico o anche morale – richiamano tutti alla fedeltà alla verità.

In apertura il coro delle donne da voce al popolo che vive duramente sottomesso al potere, ma che allo stesso tempo teme il ritorno liberante di Becket per la tempesta che esso susciterebbe:

CORO: Cerchiamo di tenere le nostre case in ordine

[...] E il contadino [...]

Si curva sul suo piccolo campo

Sperando che nessuno si accorga di lui.

Ma desso ho paura, ho paura che le tranquille

Stagioni stiano per essere sconvolte.²⁶⁵

CORO: Tommaso, torna indietro.

Torna indietro, Arcivescovo, Va' in Francia.

Torna indietro, fa' presto. Va' in pace.

E lasciaci morire nella pace. [...]

Noi non vogliamo che accada nient'altro.

Siamo vissute in pace per sette anni,

siamo riuscite a non farci notare,

vivendo e quasi vivendo.

Abbiamo visto l'oppressione e lo sfarzo,

abbiamo visto povertà e licenza,

abbiamo visto meschine ingiustizie.

Ma siamo riuscite a vivere

vivendo e quasi vivendo. [...]

Siamo invase da una paura

²⁶⁴ Ibidem, p. 101

²⁶⁵ Thomas, Stearns Eliot, *Assassinio nella cattedrale*, BUR, Milano 2003, Prima Parte, p. 7

che non possiamo conoscere,
 che non possiamo affrontare,
 che nessuno può capire.
 [...] O Tommaso Arcivescovo,
 Tommaso nostro Signore, lasciaci e lasciaci vivere
 nell'umile e opaca cornice della nostra esistenza.
 Allontanati. Non chiederci di assistere
 Alla rovina della casa, alla rovina dell'Arcivescovo,
 alla rovina del mondo.²⁶⁶

Tommaso si rende conto che non può più stare lontano dalla sua sede episcopale: sette anni di esilio hanno creato uno smarrimento profondo nel popolo cristiano, dominato dallo strapotere del re. Comprende che è meglio affrontare il martirio che lasciare che questa situazione continui a degenerare, soffocando l'anima stessa dei suoi fedeli. Eliot mette in evidenza questa ragione che spinge Becket a tornare: si tratta di un giudizio importante sulla necessità di non accettare compromessi con la menzogna; la pazienza pure è necessaria, ma non come pretesto per abbandonare il proprio posto. Vengono in mente le parole di un altro martire, morto in tempi molto recenti in circostanze analoghe a quelle di Becket per la difesa della verità e della libertà del suo popolo cristiano, padre J.Popieluszko:

Per rimanere persone spiritualmente libere, bisogna vivere nella verità. Vivere nella verità significa darne esteriormente testimonianza, dichiararla e rivendicarla in qualunque situazione. La verità è immutabile. Non si può distruggere la verità con delibere o decreti. In questo consiste in linea di massima la nostra schiavitù: che ci arrendiamo al dominio della menzogna, che non la smascheriamo e non protestiamo contro di essa ogni giorno [...] la testimonianza coraggiosa della verità è la via maestra verso la libertà.²⁶⁷

Eliot si concentra sul significato sostanziale degli eventi. Appena rientrato, Tommaso viene avvicinato da quattro tentatori, che, uno alla volta, cercano di rovesciare le sue intenzioni.

Il primo gli chiede di accomodare le cose in nome dell'antica amicizia, in cui si stava tanto bene, accettando con buon senso i silenzi necessari. Il secondo gli chiede di accettare una posizione di grande potere venendo a compromessi e assensi con il Re. Il terzo gli chiede di unirsi ad un potente partito che potrebbe rovesciare il Re. Il quarto, il peggiore, gli chiede di cedere all'orgoglio di ritenersi un Santo e di ambire alla fama che questo gli porterà grazie al martirio.

Nell'omelia di Natale, Tommaso riflette sul concetto di 'pace': essa non coincide con l'idea del quieto vivere espressa dal coro delle donne e messa da Eliot al centro della sua visione dei fatti; la pace piuttosto è l'unità decisa tra il cuore e la verità:

TOMMASO: Riflettete ora su come parlò della Pace il Nostro Signore. Lui disse ai suoi discepoli: "Vi lascio la pace, Vi dò la mia pace". Voleva Egli dire pace così come noi la intendiamo? Il Regno d'Inghilterra in pace con i suoi vicini, i baroni in pace con il Re, il capofamiglia che conta i suoi pacifici guadagni, il focolare ben tenuto, il miglior vino sulla tavola per l'amico, la moglie che canta ai bambini? Gli uomini che erano Suoi discepoli nulla sapevano di queste cose: essi partirono per viaggi lontani, per soffrire sulla terra e sul mare, per conoscere la tortura, la prigionia, la disillusione, per soffrire la morte con il martirio. Che cosa intendeva dunque Egli dire? Se volete saperlo, ricordatevi che Egli disse anche "La mia pace non è quella che dà il mondo ed è la mia pace che io dò a Voi". Perciò egli diede la pace ai suoi discepoli, ma non la pace come la dà il mondo.²⁶⁸

Solo questo tipo di pace, come determinazione a vivere e seguire la verità, rende libero un popolo: il cedimento alla menzogna può creare una momentanea apparenza di 'pace', ma si tratta in realtà di uno stato di morte dell'anima.

L'ultimo giorno del dramma, entrano in cattedrale quattro cavalieri del re e affrontano Tommaso:

PRIMO CAVALIERE: Comunque sia, ecco qual è l'ordine del Re:
 che tu e i tuoi servi lasciate questa terra.
 TOMMASO: [...] sette anni il mio popolo rimase
 Privato di me: sette anni di miseria e dolore
 [...] e mai più, ci potete giurare,
 tra il pastore e il suo gregge ci sarà il mare.

²⁶⁶ Ibidem, pp. 19-20

²⁶⁷ J.Popieluszko, omelia per la patria del 31 ottobre 1982. Cfr dello stesso autore *Omellerie per la Patria*, Ed. Centro Studi Europa Orientale (CSEO), Bologna, 1985, pp. 66-73.

²⁶⁸ Thomas, Stearns Eliot, *Assassinio nella cattedrale*, cit., Intermezzo, pp. 75-77

PRIMO CAVALIERE. [...] pazzo insolente che sai trattenere
 Le tue minacce ai ministri e servi del Re.
 TOMMASO: [...] C'è qualcuno più in alto di me e del Re.
 [...] non è contro di me, Becket, che voi lottate.
 Né è Becket che lancia anatemi,
 ma la legge della Chiesa di Cristo
 e il giudizio di Roma.²⁶⁹

Qui il giudizio di Eliot si fa essenziale: il mare tra il pastore e il gregge è chiaramente una metafora che si riferisce non solo all'esilio, ma ad ogni forma di lontananza e disunità tra la comunità cristiana e il suo vescovo. Si sente qui l'eco del pensiero di Antonio Rosmini, che ne *Le cinque piaghe della Santa Chiesa* indicava proprio in questa lontananza tra vescovo e popolo cristiano una delle fondamentali piaghe della cristianità.²⁷⁰ I quattro cavalieri escono. Il coro da voce ora ad un sincero sguardo su di sé, al riconoscimento della propria morte interiore:

CORO: Io ho acconsentito, mio signore Arcivescovo, io sono
 Tra coloro che hanno acconsentito.
 Sono stata afferrata con la forza [...]
 Posseduta dalla lussuria dell'auto-annientamento,
 dell'estrema, totale morte dello spirito [...].²⁷¹

Ma nella voce dei preti torna ancora la grande tentazione del quieto vivere, di fronte alla quale Tommaso reagisce con la decisione sconvolgente di affrontare apertamente la realtà con la forza di Cristo:

PRETI: Sbarrata la porta. Sbarrate la porta.
 La porta è sbarrata, siamo salvi, siamo salvi.
 TOMMASO: Togliete le sbarre dalla porta!
 Spalancate la porta! Non voglio
 che la casa della preghiera, la Chiesa di Cristo,
 il santuario diventi una fortezza.
 [...] Ora è il trionfo della Croce, ora
 Aprite la porta. Ve lo ordino.
 APRITE LA PORTA!²⁷²

Questo grido di Tommaso, scritto da Eliot significativamente con le lettere maiuscole, indica un'urgenza, una necessità cruciale che è il centro e il culmine di tutto il dramma: i cristiani devono affrontare il mondo, apertamente, proclamando ciò di cui sono portatori, offrendolo a tutti. La suprema tentazione è la rinuncia, il silenzio, l'accettazione del mondo per non dover affrontare il mondo, il credersi incapaci di portare la verità ricevuta, il ritenerla irricevibile dal mondo o perdente in partenza. Questa è la suprema tentazione, contro cui si erge il pastore santo, il martire, il testimone di Cristo. Il grido "aprite la porta!", che sembra così irragionevole nella condizione in cui viene pronunciato, è in realtà il messaggio decisivo di tutto il dramma di Eliot e ancor più di tutta la vita di Becket. Il drammaturgo fa leva sulla apparente irragionevolezza di questo sconcertante ordine di Tommaso per far riflettere il suo spettatore: Eliot infatti non lo spiega, lo sottolinea, e costringe così l'uditore a chiedersi drammaticamente il perché di quel gesto. Qui sta senza dubbio un grande punto di forza insieme artistico e contenutistico del testo.

La porta dunque viene aperta. I cavalieri rientrano nella cattedrale, si avventano su Tommaso e, dopo un ultimo diverbio, lo uccidono vicino all'altare.

I quattro cavalieri, con un singolare e inaspettato colpo di scena, si rivolgono al pubblico, una alla volta, cercando di giustificare quello che hanno fatto. Si dichiarano dispiaciuti per una cosa che, a loro dire, era necessario fare per la ragion di Stato. E concludono dichiarando che quello di Becket in realtà è stato un suicidio, perché sarebbe stato lui a mettere gli altri nella condizione di doverlo uccidere.

Il dramma si conclude con le parole del coro:

CORO: Noi ti lodiamo, Dio, per la tua gloria che si dispiega in tutte le creature della terra [...]
 Perché tutte le cose esistono solo in quanto tu le vedi, solo in quanto tu le conosci, tutte le cose esistono solo nella tua luce e la tua gloria è proclamata anche da colui che ti nega; le tenebre proclamano la gloria della luce.

²⁶⁹ Ibidem, Seconda Parte, pp. 105-107

²⁷⁰ A:Rosmini, *Delle cinque piaghe della Santa Chiesa*, ed. BUR, xxxxxxxxxxxx

²⁷¹ Thomas, Stearns Eliot, *Assassinio nella cattedrale*, cit., Seconda Parte, p. 113

²⁷² Ibidem, pp. 121-123

Coloro che negano te non ti potrebbero negare, se tu non esistessi; e la loro negazione non potrà mai essere completa, perché se fosse tale essi non esisterebbero.

Essi ti affermano in quanto vivono; tutte le cose ti affermano vivendo [...].

Per questi motivi l'uomo, che tu hai fatto perché abbia coscienza di te, deve lodarti in piena coscienza, con il pensiero, con la parola e con l'opera.²⁷³

Questa riflessione filosofico-teologica sembra fuori luogo dopo una scena di martirio; eppure con essa Eliot indica la ragione per cui il martire vince sempre, ed è il fatto che la negazione di Dio è impossibile. Come ha detto un altro vescovo ucciso sull'altare, Oscar Romero, di cui è in corso la causa di beatificazione:

[...] mi è arrivato un avviso che sto nella lista di coloro che stanno per essere eliminati la prossima settimana. Ma rimanga il punto fermo che la voce della giustizia nessuno mai potrà ammazzarla.²⁷⁴

La Chiesa predica la sua liberazione come l'abbiamo studiata oggi nella Sacra Bibbia. Una liberazione che mette, al di sopra di tutto, il rispetto alla dignità della persona, la salvezza del bene comune della gente e la trascendenza che guarda innanzitutto a Dio e solo da Dio ricava la sua speranza e la sua forza.²⁷⁵

La voce della giustizia, così come quella della verità, è Dio stesso, è l'Essere, e come tale non può essere spenta da nessuno; anzi, chi la contrasta, la fa brillare maggiormente. Per questo dunque il martire è sempre vincitore, e il popolo che vuole vivere nella verità è sempre vincitore, e la Chiesa che affronta il mondo per portare Cristo è sempre vincitrice, anche quando sembra soverchiata dalla cultura che la rifiuta. Così con questo dramma Eliot completa la riflessione de *I Cori da La Rocca*.

²⁷³ Ibidem, pp. 143-145

²⁷⁴ Oscar Romero, omelia del 24 febbraio 1980, in G.R.Chavez, *L'eredità di Monsignor Romero: la Chiesa della Pasqua*, Caritas Italiana, Seminario del 3-4 marzo 2005, p. 2/7

²⁷⁵ Oscar Romero, omelia del 23 marzo 1980, in G.R.Chavez, cit., p. 2/7

Gertrud VON LE FORT – Georges BERNANOS

(1876 – 1971) – (1888 – 1945)

“L’ultima al patibolo” (“Dialoghi delle Carmelitane”)

Gertrud von Le Fort (1876-1971) è una delle maggiori scrittrici tedesche del Novecento. Nel 1925 si è convertita al cattolicesimo dopo aver pubblicato l’anno prima una raccolta di “Inni alla Chiesa”: questo fatto ha pesato non poco sull’emarginazione che molti suoi scritti hanno subito nella cultura europea.

L’ultima al patibolo è forse la sua opera più famosa; narra la vicenda delle sedici suore Carmelitane del monastero di Compiègne uccise con la ghigliottina a Parigi il 17 luglio 1794 durante la Rivoluzione Francese con l’accusa di macchinazioni contro la Repubblica: esse in sostanza erano state condannate a morte per aver rifiutato di rinunciare al loro voto monastico, come imposto dalle nuove leggi rivoluzionarie. Pochi giorni prima esse avevano fatto ‘voto di martirio’ a Dio per la salvezza della Chiesa e della Francia. Dieci giorni dopo la loro esecuzione i francesi si ribellarono a Robespierre e il 28 luglio lo giustiziarono insieme agli altri capi del periodo del Terrore, con la stessa ghigliottina con cui essi avevano fatto uccidere in nome della libertà, fraternità e uguaglianza più di 30.000 persone.

La vicenda delle sedici monache impressionò molto i parigini per la testimonianza che esse diedero durante l’esecuzione: lungo tutto l’umiliante trasferimento sul famigerato carro dei condannati e fino alla decapitazione dell’ultima tra di loro, cioè la superiora Madre Thérèse de Saint-Augustin (Madeleine-Claudine Lidoine), esse, tra il silenzio singolare della folla e degli stessi rivoluzionari, cantarono gli inni latini della liturgia della Chiesa, cominciando dal *Laudate Dominum* fino al *Veni Creator Spiritus*, e rinnovarono una alla volta il loro voto nelle mani della stessa madre superiora quando giungeva il loro turno. L’odio contro la Chiesa Cattolica, precedentemente manifestato dai rivoluzionari con i cortei di scherno e di profanazione dei sacramenti e della liturgia e con tante esecuzioni capitali, trovò in questa testimonianza la risposta più sorprendente e disarmante. Papa Pio X le proclamò beate e martiri il 27 maggio 1906. Una ricca documentazione di lettere e di altri scritti delle monache conferma la coscienza con cui vissero il loro sacrificio.

Gertrud von Le Fort introduce nella vicenda documentata la storia immaginaria di una novizia il cui nome, Bianca de La Force, altro non è che la traduzione in francese del cognome della scrittrice. Ella in questo modo si inserisce idealmente nel gruppo delle martiri, presentandosi nei panni di una ragazza debolissima, impaurita da tutto ciò che accade nella vita in seguito alle circostanze traumatiche della sua nascita. Il tema del racconto è dunque quello della debolezza umana, che rende la persona incapace di raggiungere la salvezza, sua e degli altri, con le proprie forze; ma allo stesso tempo è quello della potenza di Dio, che trasforma questa stessa debolezza in una occasione di abbandono totale a Lui e alla sua forza. Come testimoniano le parole di una delle suore protagoniste:

O mio Dio, può essere mai vero che Tu, che levi le buone qualità naturali degli uomini al di sopra della natura, ritenga degno della stessa elevazione anche uno dei nostri difetti naturali? E’ così grande la Tua misericordia da seguire una povera anima, che non riesce a vincere la propria debolezza, giù in basso, fin proprio in questa debolezza, per ricongiungerla lì col Tuo amore?²⁷⁶

In uno dei dialoghi tra una monaca e la madre superiora la questione viene ripresa in questo suo livello decisivo, quello del rapporto con Cristo, chiamato tradizionalmente dalle monache “Sua Maestà”:

- Ma se si arriva davvero a queste persecuzioni, possiamo dire in coscienza che saremo tutte abbastanza forti?

- No, figliola mia; questo non lo possiamo proprio dire [...] ma la cosa che importa non è l’essere felici, e se le persecuzioni cominceranno “Sua Maestà” accoglierà, di noi, le forti come le deboli.

- Soprattutto le deboli, non è vero?

[...] tutte sbirciarono Bianca.²⁷⁷

La giovane Bianca in effetti era la preoccupazione di tutta la comunità monastica, perché la sua paura della vita era così forte da renderle impossibile ogni serenità. La madre superiora si rese conto che quella fragilità

²⁷⁶ Gertrud von Le Fort, *L’ultima al patibolo*, ed. BUR, 1993, pp. 59-60

²⁷⁷ Ibidem, p. 62

non era umanamente superabile e che piuttosto era una circostanza voluta da Dio in cui stare ad un singolare e profondo rapporto con Lui:

Ho consigliato alla povera figliola di insistere nel cercare la sua pace perfino nell'angoscia, dalla quale come sembra, Dio non pare abbia intenzione di liberarla [...] fino al consiglio "*mantenersi fedele all'angoscia*".²⁷⁸

La riflessione su questa debolezza umana domina tutto il racconto, intrecciandosi con gli eventi della Rivoluzione e quelli delle monache:

[...] il pensiero sbagliato scateni passioni e delitto; ma la singolare e paurosa tragedia del genere umano è che anche i suoi più nobili ideali (e non erano tali libertà e fraternità?) in un determinato momento diventino ciancie e si mutino nel loro assoluto opposto. Con questo non intendo affatto dire, si capisce, che tutti i nostri ideali fossero falsi, ma che da soli non bastavano.²⁷⁹

La conclusione ribadisce il concetto in modo chiarissimo:

Ma tutto ciò non è proprio il simbolo di una speranza infinita? L'umano da solo non basta, e neppure il 'bello umano', l'ideale per cui una volta, prima della Rivoluzione, ci si entusiasmava. In sostanza, amica mia, l'insegnamento che traiamo da tutto questo imponente movimento è lo stesso che ci viene dalla povera, piccola Bianca! No, l'umano solo non basta! Non basta da solo nemmeno al sacrificio dell'uomo.²⁸⁰

La speranza infinita è la grazia, che ha reso le monache capaci del martirio e ha assunto in modo commovente anche la debolezza della più sperduta. Se dunque va osservato che la vicenda storica delle sedici martiri è stata foriera di insegnamenti essenziali ed eroici, va riconosciuto che anche la parallela riflessione della scrittrice sul tema della debolezza e della grazia porta a chi legge il racconto una indicazione decisiva per la vita.

In questi due aspetti del testo e nel loro incrocio sta dunque la grandezza di questa piccola opera letteraria, che ha ispirato successivamente la trasposizione teatrale del racconto fatta da Bernanos con il dramma *Dialoghi delle Carmelitane* e dall'opera lirica e dal film che successivamente ne sono stati tratti²⁸¹.

²⁷⁸ Ibidem, pp. 62-63

²⁷⁹ Ibidem, pp. 67-68

²⁸⁰ Ibidem, p. 103

²⁸¹ Nel 1957 Francis Poulenc presentò la versione lirica musicale del dramma di Bernanos alla Scala di Milano; nel 1959 uscì il film omonimo per la regia di Philippe Agostini in coproduzione italo-francese.

Diego FABBRI

(1911 – 1980)

“Processo a Gesù”

Diego Fabbri, drammaturgo italiano nato nel 1911 e morto nel 1980, ha scritto nel 1954 un'opera teatrale dal titolo *Processo a Gesù* che ha avuto un notevole successo internazionale. L'idea fondamentale è quella di rappresentare una riedizione moderna del processo che fu svolto duemila anni fa contro Cristo a Gerusalemme, nella convinzione che i secoli trascorsi possano documentare la verità o meno della pretesa messianica di Gesù di Nazareth.

Se da una parte Fabbri ha avuto il merito di rimettere al centro del dibattito culturale l'essenziale importanza della persona di Cristo, dall'altra non è riuscito a evitare che proprio questa persona vivente venisse sostituita dalla sua controfigura moralistica. In questo si manifesta ancora una volta il limite intellettuale in cui ristagna da molti decenni la cultura europea, che è appunto quello moralistico: essa infatti si dimostra incapace di ragionare di ontologia, ossessionata com'è dall'idea che il criterio di verità, intesa sempre più in termini relativistici, sia il comportamento e il divenire degli uomini. Ciò significa che non si sta più di fronte a Cristo cercando di osservare e riconoscere la sua identità divina – come ha fatto Peguy -, ma, dando per scontato che questo punto non è verificabile, misurando l'utilità sociale di Cristo stesso in base all'effetto che egli ha prodotto nel comportamento degli uomini. Il problema si aggrava per il fatto che i criteri di valutazione di questo effetto non sono affatto universali, ma sono quelli imposti da una certa ideologia, verso la quale non si ha una adeguata volontà critica.

Fabbri si muove all'interno di questo perimetro culturale, dal quale in Italia ben pochi pensatori e anche teologi hanno saputo uscire. Ci sono riusciti solo coloro che per un verso hanno potuto o saputo avvalersi dell'opera dei grandi autori internazionali sopra citati, cristiani (dalla Patristica fino ai recenti scrittori come, per esempio, quelli del movimento di Oxford o quelli orientali denominati slavofili) e paradossalmente anche in alcuni casi laici (come nei casi di Leopardi, di Pavese o di Camus), o per un altro verso hanno avuto la grazia di affrontare la vita partendo dai criteri originali del senso religioso e di un autentica esperienza cristiana incontrata in uomini di vera fede.

Il moralismo imperante ha dunque tenuto prigioniero anche il testo di Fabbri, impedendogli di percorrere i sentieri dell'ontologia in cui pure, come si avverte da molti cenni del dramma, l'autore avrebbe voluto addentrarsi. Però, e qui sta la rivincita di questa ambigua ma valente opera teatrale, egli ha saputo, stando dentro gli angusti spazi del moralismo, dimostrare l'opposto di quello che attraverso di esso solitamente si afferma: mentre infatti normalmente si conclude che il cristianesimo non ha cambiato il mondo e che ora deve riuscirci qualcun altro, Fabbri fa confessare all'umanità peccatrice che il suo vero cambiamento sta nel riconoscimento del proprio male e del fatto che solo Cristo ha avuto pietà di lei ed è perciò la sua unica speranza.

La dimostrazione di questa tesi è lasciata ad un livello povero di ragioni e di dati oggettivi, ma ciò nonostante non è perdente, perché richiama fattori evidenti nell'esperienza elementare di ogni uomo.

Ecco alcuni passaggi significativi del testo:

Intellettuale: [...] Nemmeno l'intenzione buona io riesco a trovare. Non trovo l'uomo nuovo, non trovo il cristiano! È proprio l'uomo che non è cambiato nonostante il passaggio di Cristo! È l'uomo che non cambia! È questo il fatto spaventoso, disperante che rende questo "processo" perduto per la causa di Cristo, perduto senza possibilità di appello. [...] Non si può, non si deve proporre come possibile un messaggio, una dottrina che non ha più alcuna possibilità di essere attuata! È un'ostinazione colpevole! Meglio che ognuno viva per quello che è, seguendo la sua immutabile sorte... illudendosi, se vuole, in speranze messianiche, ma sapendo almeno d'illudersi.

Sacerdote: E i santi?²⁸²

Sacerdote: Lei dunque intende difendere Gesù?

Bionda: Sì... Io non ho ragioni speciali. È lui (*l'intellettuale che le siede accanto a testa china*) che ne ha, io no.

Sacerdote: Avrà per lo meno le ragioni del cuore.

²⁸² Diego Fabbri, *Processo a Gesù*, Firenze, Vallecchi, (1956) 1963; pp. 124-125

Bionda: Le ragioni... del cuore... Sì... c'è una ragione... intima, mia... - La gente come me - ce n'è tanta di gente come me - se non avesse la certezza... che Gesù è venuto in terra per capire e per perdonare e per salvare anche noi... sarebbe disperata! Più niente da fare! C'è sempre un momento nella nostra vita che rimane soltanto lui a difenderci, a prendere le nostre parti - proprio quando non abbiamo più difese, e la vita, tutt'intera, ci sputa addosso. Come faremmo a continuare a vivere con un po' di speranza nella bontà della gente, se anche lui, parlo di Cristo, viene condannato? Non voglio che lo condanniate - nemmeno per gioco, qui stasera - non provateci nemmeno! Io dico di no, di no, di noooooo! ²⁸³

Provinciale: E allora? Dove trovarlo, allora, il padre che vedendomi [...] corre fuori di casa e mi viene incontro e mi abbraccia e mi bacia? Dove trovarlo più, o signori, se questi qua - tutti - vogliono continuare a discutere per convincerci che Gesù detto il Nazareno non era altro che un imbroglione... o per lo meno era uno che s'era sbagliato? Per carità, fermatevi con le vostre discussioni! Perché io ne ho bisogno d'un padre che un bel giorno mi perdoni e mi accetti in casa sua... così come sono! Non toccatelo! Gesù detto il Nazareno... non toccatelo! ²⁸⁴

Intellettuale: Troppo poco! Si doveva fare ben altro! Dopo tutto, oggi, nel mondo ci sono gli stessi peccati, gli stessi peccatori di quei secoli lontani...

Sacerdote: No. È qui, mi scusi, che lei sbaglia.

Intellettuale: Vorrei proprio sbagliarmi. Mi creda. Vorrei.

Sacerdote: Si sbaglia perché non ci sono gli stessi peccati, non ci sono gli stessi peccatori, ma, da allora, sono nati dei peccatori nuovi, dei peccatori cristiani... Lo stesso per i peccati! Lei mi capisce! Questa nuova consapevolezza di fare il male, questa sofferenza, questo rimorso, questo strazio, questo bisogno di perdono prima non c'era... L'ha fatto germogliare lui, nel mondo, bagnandolo del suo sangue! È nato, mi creda, un uomo nuovo, che non è santo, d'accordo, purtroppo, ma che è, anche senza saperlo, anche senza volerlo, cristiano! Ora io le dico che questo fatto è immenso! ²⁸⁵

Elia: Ora pronunceremo la nuova sentenza, ma vorrei chiedervi, prima: chi era... chi è per voi Gesù di Nazareth?

Sacerdote: E' certamente il Figlio di Dio!

Intellettuale: E' il Figlio dell'Uomo.

Bionda: Sei il primo e l'ultimo amore - sei il vero amore!

Un infelice: "Non sono venuto a giudicare il mondo, ma a salvarlo".

Provinciale: Se vedrò che uno mi viene incontro, e mi butta le braccia al collo, e mi dà un bacio, io saprò che è lui! Può essere soltanto lui, Gesù detto il Nazareno!

La donnetta: Mi consola, sapeste, tutti i giorni... quando pulisco e spazzo qui, sola, in questo teatro vuoto... Lui c'è, e mi dice: coraggio; ti porterò con me in paradiso.

Davide: E' lui che mi ha perseguitato per anni interi... mi ha accecato... finché ha vinto!

Sara: Gesù di Nazareth, dopo tutto anche tu sei un ebreo morto anche per noi. Ormai siamo tutti eguali.

Elia: Perché non lo gridate forte, dovunque e sempre, quel che avete detto stasera? Tutti dovete gridarlo! Tutti! Perché altrimenti si ripete, anche per voi, quel che accadde per noi, allora, di rinnegare... di condannare... di crocifiggere Gesù... Io debbo ormai proclamare... alto... e al cospetto di tutti... che non so ancora se Gesù di Nazareth sia stato veramente quel Messia che noi aspettavamo... non lo so... ma è certo che Lui, Lui solo, alimenta e sostiene da quel giorno tutte le speranze del mondo! E io lo proclamo innocente... e martire... e guida...

Sacerdote: Salvatore del mondo! Risorto da morte!

Provinciale: Talvolta hai l'impressione che sia in mezzo alla gente... Ti rivolti e lo cerchi! Ti sei sentito come chiamare...[...]

Quattro voci (provinciale - bionda - rebecca - sara): Dunque è ancora - tra noi - vivo!

Pietro: L'aveva detto!

Giovanni: Io sono con voi tutti i giorni, fino alla fine del mondo!

Maddalena: se due o tre di voi si riuniscono nel nome mio, anch'io vengo, e resto in mezzo a voi!

Tutti: Resta - in mezzo a noi - fino alla fine - del mondo! ²⁸⁶

La rappresentazione di questo testo può essere di vero aiuto al percorso di espressione culturale del senso religioso e del fatto cristiano a condizione che, presentandola al pubblico, si faccia ben notare i limiti in cui

²⁸³ Ibidem, pp. 133-134

²⁸⁴ Ibidem, pp. 140-141

²⁸⁵ Ibidem, pp. 147-148

²⁸⁶ Ibidem, pp. 155-157

essa si muove e si lanci così la provocazione ad approfondire ciò che, mancando in quest'opera, solo può dare vero fondamento alla sua bella conclusione.

Albert CAMUS

(1913 – 1960)

“Caligola”

Albert Camus (1913-1960, Nobel per la letteratura nel 1957) è considerato uno dei principali esponenti dell'esistenzialismo ateo. Tuttavia, come in tanti altri casi, questa classificazione non rende conto dello sviluppo del suo pensiero. L'impatto fin dall'infanzia con le dure sofferenze degli uomini (perde il padre in guerra nel 1914) hanno fatto sorgere in lui l'idea dell'assurdità della vita e della necessità di contrastare questo non senso esistenziale con la maggiore solidarietà possibile tra gli uomini e l'impegno per il miglioramento delle loro condizioni. Si fa strada però in lui anche l'idea che l'uomo non è fatto per sopravvivere alla meglio ai drammi della vita, ma porta dentro di sé la chiamata verso la misteriosa pienezza infinita dell'essere. Nel 1944 trova modo di esprimere questa idea in un dramma teatrale dal titolo *Caligola*, dedicato al noto imperatore romano ucciso in una congiura dopo un periodo di stranezze e di presunta pazzia nel 41 dopo Cristo. Camus interpreta le follie di Caligola come conseguenze di uno shock esistenziale subito dall'imperatore alla morte della giovane sorella di cui era innamorato: in conseguenza di questo fatto egli si sarebbe reso conto del dramma della morte e della necessità di uscire da questa situazione cercando ciò che tutti ritengono impossibile, e cioè la felicità. Ecco le parole centrali del dramma:

Caligola: La luna. Sì, volevo la luna.

Elicone: Ah, e per fare cosa?

Caligola: E' una delle cose che non ho. [...] Ma non sono pazzo e posso dire perfino di non essere mai stato così ragionevole come ora. Semplicemente mi sono sentito all'improvviso un bisogno di impossibile. Le cose così come sono non mi sembrano soddisfacenti.

Elicone: E' un'opinione abbastanza diffusa.

Caligola: E' vero, ma non lo sapevo prima. Adesso lo so. Questo mondo così com'è fatto non è sopportabile. Ho bisogno della luna, o della felicità o dell'immortalità, di qualcosa che sia demente forse, ma che non sia di questo mondo.

Elicone: E' un ragionamento che sta in piedi. Ma, in generale, non lo si può sostenere fino in fondo, non lo sai?

Caligola: E' perchè nessuno osa essere logico e andare fino in fondo alla sue conclusioni che niente è mai raggiunto. (*silenzio*). Posso vedere a cosa stai pensando: “Che sconvolgimento per la morte di una donna!”. No, non è questo. Io certo ricordo che pochi giorni fa una donna che amavo è morta. Ma l'amore è una questione marginale. La sua morte non è nient'altro che il simbolo di una verità che rende la luna necessaria per me. Una verità fanciullescamente semplice e ovvia, un pò stupida anche, ma dura da scoprire e da portare.

Elicone: E qual è questa verità che hai scoperto, Caio?

Caligola: La gente muore. E non è felice.

Elicone: E' una verità con cui dobbiamo vivere Caligola. Essa non impedisce a molti romani di godersi il loro pranzo.

Caligola: (*gettando a terra violentemente Elicone*). Questa è la ragione per cui la gente attorno a me vive nella menzogna, e io voglio che la gente viva nella verità. Ricorda, Elicone, io ho i mezzi per costringerli a vivere nella verità. Essi sono privati della conoscenza e hanno bisogno di un maestro che sappia di cosa sta parlando.

Elicone: Non offenderti, Caio, ... ma dovresti prenderti un pò di riposo. Tutto il resto può attendere.

Caligola: Non posso riposare, Elicone.

Elicone: Perchè no?

Caligola: Se dormo, chi mi darà la luna?

Elicone: Questo è vero.

Caligola: Non dire una parola, Elicone, e dimentica di avermi visto.

Elicone: Capisco.

Caligola: E potresti aiutarmi d'ora in poi.

Elicone: Non ho ragioni per non farlo, Caio. Ma io so veramente poche cose, e poche cose mi interessano. In cosa posso aiutarti?

Caligola: Nel raggiungere l'impossibile.²⁸⁷

Caligola non vuole più vivere nella menzogna, cioè non accetta più di cercare come tutti le illusioni che rendono piacevole questa vita che in realtà non dura. Egli capisce che essa non è fatta per accamparsi e mettere radici nel mondo delle apparenti e transitorie sicurezze, ma per lanciarsi verso la mèta impossibile che compie veramente il desiderio di felicità.

Caligola però decide di utilizzare il suo potere assoluto per scardinare le false speranze degli uomini in modo brutale e sanguinario, cioè cominciando ad uccidere: la sua domanda di felicità viene contraddetta dalla sua violenza che solo la congiura dei pretoriani potrà fermare. L'imperatore muore con sarcasmo, lasciando agli illusi questo mondo di menzogne.

Non si può certo condividere la logica della violenza, né quella dell'imperatore né quella dei guardiani dell'ordine stabilito, entrambe spietate. Ciò nonostante il dramma di Camus fa capire che ci deve essere un'altra strada per vivere autenticamente, cioè per raggiungere quell'*impossibile*, quell'immortalità, quel mondo trascendente, senza il quale in realtà è *impossibile* vivere. E' dunque il senso religioso, cioè la domanda di infinito, che Camus non può non registrare e sentire in tutta la sua insopprimibile forza.

²⁸⁷ Albert Camus, *Caligula*, 1944, Scena quarta; la traduzione è nostra.

Gilbert CHESBRON

(1913 – 1979)

“E’ mezzanotte dottor Schweitzer”

Gilbert Cesbron (1913-1979), scrittore e drammaturgo francese, pubblicò nel 1954 questa piece teatrale dedicata alla figura di Albert Schweitzer (1875-1965) e, indirettamente, a quella di Charles De Foucauld (1858-1916). Il primo, premio Nobel per la pace del 1952, è stato insieme un grande teologo protestante, un famoso musicista (concertista d’organo) e un ancor più famoso medico filantropo, fondatore in Africa di un lebbrosario cui ha dedicato la maggior parte della sua vita. Il secondo è stato un esploratore francese che, dopo una profonda conversione religiosa, è diventato sacerdote cattolico e missionario tra i Tuareg del deserto del Sahara, fondatore di comunità di missionari e di contemplativi, proclamato beato nel 2005.

Il dramma propone un confronto, non polemico ma profondamente fraterno, tra queste due figure nel contesto di una loro immaginaria amicizia e collaborazione nell’ospedale appena fondato da Schweitzer alla vigilia della prima guerra mondiale. Il filantropo tedesco, famosissimo in Occidente negli anni ’50 e ’60, è diventato il simbolo dell’uomo che si dedica totalmente ad un ideale di altruismo e di progresso dei popoli. Egli arrivò a questo partendo dalla sua fede cristiana protestante, sviluppata nel corso degli anni nella direzione di un’etica universale di tipo filantropico a cui l’uomo si dedica con tutta la sua generosità e le sue capacità. Il secondo, impersonato nel dramma dalla figura di un missionario cattolico di nome padre Carlo, ha vissuto la sua missione in povertà assoluta, con l’intento di evangelizzare le popolazioni del deserto ed aiutarle così ad elevarsi culturalmente e socialmente, facendo questo con il metodo della testimonianza della propria appartenenza totale a Cristo e con lo scopo di far incontrare la fede e la carità in Cristo come vero progresso dell’umanità.

SCHWEITZER: Che sconfitta padre Carlo! Da due anni siamo installati qui, lei ed io, e si sacrificano ancora dei bimbi malati... Che sconfitta!

PADRE CARLO: Due anni, certo! Ma quanti secoli e quanti uomini prima di noi!...

SCHW.: No, padre Carlo, non mi basta che il regno di Dio sia in cammino, voglio che avvenga presto, molto più presto! A che cosa servo io? [...] Ho messo insieme trenta baracche, trecento letti, cento cuccette... ecco tutto! [...] Solo il presente mi interessa. Uno di quei tremendi protestanti... vero? Ecco, quello che lei pensa di me!

P.CARLO: No! Mi stavo chiedendo come mi giudica, Schweitzer, lei che abbatte, costruisce, cura notte e giorno! Io che passo le mie ore coricato ai piedi del Santissimo Sacramento...

SCHW.: Bisogna avere molto coraggio, quando i corpi sono così miserabili, per pensare prima alle anime che lo sono ancora di più. Io, non lo potrei...

P.CARLO: Lei è troppo generoso.

SCHW.: [...] Eccomi qua davanti a questa carta dell’Africa che tengo per umiltà e dove noi figuriamo con questo spillo piantato...

P.CARLO: Uno spillo piantato in questo corpo immenso, selvaggio del quale un giorno avrà ragione!

SCHW.: Ma quando, padre Carlo? Quando? I nostri nipoti lo vedranno?

P.CARLO: Vedranno i corpi... ma noi, Schweitzer, da lassù, dai balconi della Casa del Padre, vedremo anche le anime!²⁸⁸

La differenza tra i due sta fondamentalmente nell’idea della *grazia*: mentre per l’eroe protestante Cristo è una presenza esclusivamente interiore che ispira l’azione dell’uomo, per il missionario cattolico la grazia di Cristo è un fatto presente nella Chiesa; così mentre nel primo è decisiva la generosità dell’uomo e la sua forza di volontà, per il secondo è la presenza reale di Cristo nella comunione ecclesiale il punto a cui guardare e a cui appartenere. Si tratta di una differenza di non poco conto. Il dramma infatti mostra come la prima posizione è sostenuta dallo sforzo dell’uomo che confida nel successo della sua costruzione (richeggia qui il Brand di Ibsen); la seconda invece riposa su un Altro, permettendo all’uomo di donarsi con pace ad un disegno misterioso che lo supera e lo abbraccia.

Anche nel dialogo con l’infermiera, di nome Maria, fuggita dall’Europa per una delusione amorosa, emerge la grande questione:

²⁸⁸ Gilbert Cesbron, *E’ mezzanotte dottor Schweitzer*, traduzione di Susanne Rochat, ed. BUR, 1993, pp. 28-30

MARIA: Andiamo! Tutta la sua religione è contro! Contro l'amore, contro la libertà, contro la donna, contro la vita!

P.CARLO: Che abisso! ... Anche un bambino di sei anni pensa che la vita non è che una sequenza d'interdizioni! Lei ha sei anni quando parla così...

MARIA: Cos'è la perfezione se non la privazione di tutto?

P.CARLO: Cos'è la perfezione di fronte alla santità? ... E la santità se non la sete di tutto? ... Tutto l'orgoglio è di pretendere di essere perfetto e non di essere santo...²⁸⁹

Due battute fotografano ancora la differenza di cui parliamo. La prima è rivolta da padre Carlo ad uno dei personaggi del dramma:

P.CARLO: Ricordi il Vangelo? Quando uno ha sentito distintamente il 'Vieni' uscito dalla bocca di Dio, basta camminare... senza un'ombra di inquietudine... anche se può sembrare una follia...²⁹⁰

La seconda emerge nel momento in cui Schweitzer manifesta il suo sconforto all'infermiera Maria vedendo la sua opera rovinata dai disordini pre-bellici:

SCHWEITZER: E già sognavo di ingrandire ancora in questo paese ostile dove tutto è sempre da ricominciare!

MARIA: E' la Terra intera, questo paese ostile dove tutto è sempre da ricominciare!²⁹¹

Mentre dunque il missionario si abbandona fiducioso ad una presenza più grande che realizza il miracolo, il dottore, di fronte al crollo della propria opera, è preso dallo sconforto e da un grande senso di inutilità. Padre Carlo non teme di abbandonarsi fino al sacrificio della vita, come è avvenuto effettivamente per padre De Foucauld che è stato ucciso da un assalto di predoni contro la sua gente.

Si tratta dunque di un testo di grande attualità, in una situazione culturale che tende ad esaltare il progresso come frutto del progetto e delle capacità umane (*homo faber fortunae suae*) e a sentire la presenza del cattolicesimo come un'entità obsoleta e ostacolante, mentre invece la realtà dei fatti mostra come solo la conoscenza del significato totale e l'esperienza della *caritas* dell'Essere può realizzare un progresso autenticamente umano.

²⁸⁹ Ibidem, p. 39

²⁹⁰ Ibidem, p. 62

²⁹¹ Ibidem, p. 106

Graham GREEN

(1904-1991)

(testo in elaborazione)

“Il potere e la gloria”

“Il capanno degli attrezzi”

Per il cinema

Giovanni TESTORI

(1923 – 1993)

“Conversazione con la morte”

Giovanni Testori (1923-1993) è considerato da molti il più grande drammaturgo italiano dopo Pirandello. Dopo la sua conversione, prima della quale è stato uno dei maggiori esponenti della cultura laica, è diventato uno dei principali autori teatrali cattolici della seconda metà del Novecento.

L’abbraccio della fede cristiana, avvenuto grazie all’amicizia di un gruppo di giovani universitari cattolici, lo porta alla fondazione con loro a Milano di una compagnia teatrale che ha rappresentato i suoi nuovi drammi in molte città italiane, *Il teatro degli incamminati*. La sua prima opera cristiana, pubblicata nel 1978, è *Conversazione con la morte*, scritta un anno dopo la perdita della madre: un lungo monologo in cui l’autore ripercorre certi momenti della sua esistenza – l’incontro con la fanciulla sconosciuta e incantevole fino alle ultime ore della vita della madre - riconoscendo il disegno buono che abbraccia la nascita e la morte dentro l’infinito presente di Dio. Rispetto alle sue opere precedenti, segnate dalla ribellione e da una domanda senza risposta, questo dramma è l’annuncio di una pacificazione luminosa e solenne con il Mistero buono che avvolge tutte le cose e che si è fatto conoscere nell’amore sconfinato di Cristo.

Come ha scritto Davide Rondoni la novità più grande di questa e delle altre opere del Testori cristiano è *la scelta di Dio come interlocutore del dramma*:

Testori attua una cosa scandalosa nell’arte contemporanea. Prende Dio come interlocutore. Prende Dio come se Dio ci fosse. Il Dio incarnato, Cristo presente fisicamente [...]. Avere Dio come interlocutore significa riportare di schianto l’arte e il suo gesto fuori della dimensione mondana dell’arte [...] verso il palco infinito del mistero, il palco esposto del destino. E portare con sé gli spettatori [...]”²⁹²

Così, quando Testori pronuncia la parola “Dio” durante il dramma, si ferma per rendere consapevole il pubblico di quello che quella parola significa:

Ho detto Dio,
anzi l’ho gridato
E qui, che è accaduto?
Che avete visto voi?
Di colpo le dimensioni attorno a me
Si sono rotte, frantumate;
un lampo ha lacerato i muri, le quinte,
il teatro... [...]
Tutto sembra percorso ancora
Da un interminabile sussulto...
Crepe si sono aperte sotto i nostri piedi
E anche là, lungo le pareti...
Spade di luce continuano ad uscire...²⁹³

Il grande drammaturgo si rende conto della necessità di recuperare il significato delle parole più semplici e più grandi della nostra esperienza umana, obliato o censurato o distrutto da una mentalità dominante cieca e invasiva. Egli guida il pubblico a riprendere coscienza di un’altra presenza fondamentale nella vita, quella della madre, oggi ridotta a pura funzionalità biologica:

E dite, piano, con me,
più piano,
madre, mamma, agnello,
piccolo latte della mia infanzia,
scudo e carezza della mia adolescenza;
madre;
sussurratelo ancora,

²⁹² In Giovanni Testori, *Conversazione con la morte – Interrogatorio a Maria – Factum est, La seconda trilogia*, ed. BUR., 2003, pp. VII-VIII.

²⁹³ Ibidem, pp. 48-49

appropriatevi della parola,
 di questa, almeno,
 di quella che è lei,
 dato che Dio abita troppo lontano,
 troppo lontano l'abbiamo cacciato
 o troppo indietro l'abbiamo abbandonato
 perché la parola che lo significa
 ridicendola qui riacquisti la sua immensità,
 la sua infinitezza [...].²⁹⁴

Egli stesso, come racconta, ha dovuto recuperare il valore immenso della madre, perduto da una cultura disumana che aveva fatto sua. Narra il dolore di aver scoperto questa verità solo alla fine, quando ella stava morendo. E in quel momento capiva cosa significa anche "paradiso", parola ridotta scioccamente a significare sentimenti e piaceri che passano:

Si diceva il paradiso
 Una volta;
 o che altro?
 Io stesso lo sussurravo
 Mentre baciavo le trecce bionde,
 brune o nere;
 m'illudevo che dirlo così
 significasse conoscerlo, entrarvi;
 non era che il suo desiderio,
 la sua tentazione,
 certo una sua povera, seppure amata ombra.
 Quando l'ho conosciuto veramente
 Là, nella pace in cui mia madre moriva,
 non aveva più limiti,
 neppure quelli degli affetti,
 neppure quelli dei baci,
 era il disfarsi stesso dei limiti e dei confini, [...]
 mia infinita coscienza del nulla che ero,
 che sono
 e del tutto che m'attende [...].²⁹⁵

Ecco ciò che la cultura dell'errore non vuole riconoscere:

[...] che tutti, qui, siamo un continuo
 provvisorio passaggio; [...]
 [...] transito che è la vita
 e anche la storia [...].²⁹⁶

Riconoscere questo significherebbe infatti riconoscere l'appartenenza di sé ad un Altro, ad un Mistero, ad una Presenza. Questo riconoscimento permette di vedere cosa è veramente la morte:

Tu non sei morte
 O sei sì, morte,
 morte che non spegne,
 che non sopprime,
 che non annulla;
 chiudi, ecco, una porta
 e altre se ne aprono, innumeri,
 infinite...²⁹⁷

E l'artista può, come san Francesco, guidare il pubblico a fargli comprendere che in questa appartenenza a Dio la nostra grande nemica diventa sorella:

²⁹⁴ Ibidem, pp. 31-32

²⁹⁵ Ibidem, p. 42

²⁹⁶ Ibidem, p. 44

²⁹⁷ Ibidem, p. 54

La paura non esiste più.
 Guardate:
 non esiste più il tremore.
 Morte,
 caro e solenne abbraccio,
 sacro e dolcissimo rito,
 inizio della fine,
 termine del passaggio,
 ingresso nel segno, nella parola,
 nel significato...
 Ripetetele senza ostilità;
 ripetetele senza dolore:
 morte...²⁹⁸

Alla fine del dramma si rivolge al pubblico con sguardo profetico, osservando la devastazione che avanza nei cuori e nelle coscienze, provocata da una mentalità e una forma di vita che nega la verità e nega l'umano più elementare:

La Bestia muta e cieca
 Vi creerà, vi fabbricherà,
 vi nutrirà, vi educerà...
 Non avrete più occhi,
 non avrete più sangue,
 un liquido incolore correrà
 dentro di voi;
 non avrete più sorrisi,
 non avrete più pianti;
 tutto vi sarà preparato, scelto,
 deciso, ordinato... [...]
 la cosa in cui state per essere imprigionati,
 legati, incarnati, trasformati: [...]
 Sconfiggetela,
 distruggetela.
 Giorno per giorno,
 ora per ora!²⁹⁹

E lascia un'ultima esortazione:

A me è stato possibile solo dirvi questo:
 riunite la morte alla vita,
 riunitele,
 o su di voi scenderà solo e per sempre lei,
 la morte fattasi oggetto,
 la morte fattasi cosa... [...]
 riunitele.
 Allora il cerchio si ricomporrà
 E con il cerchio il senso,
 l'infinita pazienza dell'essere,
 la sua giustizia, il suo significato.³⁰⁰

Non si può negare l'originalità e la levatura artistica e contenutistica di quest'opera teatrale e di quelle che seguiranno nella produzione di questo grande drammaturgo del Novecento. Pochi hanno avuto il coraggio di portare sul palcoscenico le questioni più grandi della vita, senza la preoccupazione di ricondurle in certe forme o in certe misure. E nello stesso tempo ha cercato di portare questo *teatro* ovunque: non solo nei 'teatri', ma anche nelle chiese, nelle sale, nelle piazze, persino nelle stazioni ferroviarie, perché fosse d'aiuto a tutti, dentro la vita quotidiana, ad avere coscienza della verità di sé.

²⁹⁸ Ibidem, p. 56

²⁹⁹ Ibidem, p. 59

³⁰⁰ Ibidem, p. 60

Testori ha fatto così del teatro una vera e propria comunicazione di sé, diretta, da uomo a uomini, su ciò che è vitale per tutti: ha rappresentato sul palco la sua anima, sapendo che questo interroga tutti e fa scoprire a tutti di possedere lo stesso mistero, la stessa esperienza, la stessa evidenza. Il teatro così torna a vivere e a vibrare per tutti.

“Interrogatorio a Maria”

Un anno dopo *Conversazione con la morte*, Testori pubblica *Interrogatorio a Maria* e, con la compagnia del *Teatro dell'Arca* di Forlì, lo porta in molte città italiane, sempre con grande successo di pubblico. Il testo propone un dialogo tra un gruppo di attori e la Madonna, impersonata da una di loro. L'autore unisce una singolare competenza teologica, non comune anche in scrittori da lungo tempo cristiani, con una originale serie di quesiti posti alla Madre di Cristo, riguardanti soprattutto il senso della nascita dell'uomo e il destino della sua esistenza. Le risposte si rivelano così in sintonia con la dottrina cristiana e con il suo linguaggio che ad un certo punto lo spettatore avverte che la finzione è molto prossima alla realtà e quasi si sposa con essa: il risultato è infatti la scoperta che il dialogo di una comunità cristiana con Maria è una possibilità reale, è un incontro semplice, concreto, continuo, in cui tutta la vita viene accolta, rivista, abbracciata.

Quest'opera è dunque una sfida all'idea sbagliata, eppure radicata anche tra i credenti, di una grande lontananza tra il divino e l'umano; viene in un certo senso smascherata l'irragionevolezza di una concezione del mondo in cui il rapporto con il Cielo sia escluso e dichiarato impossibile, mentre invece esso è il dato più sicuro e importante della nostra esistenza.

Testori si muove così nell'ambito della concezione biblica del rapporto continuo Dio-uomo che in modo particolare si esprime nelle parole dei salmi. In essi si afferma anzitutto il fatto che l'uomo è chiamato a invocare Dio, a cercarlo, a rivolgere a lui la sua interpellazione diretta:

Porgi l'orecchio, Signore, alle mie parole:
intendi il mio lamento.
Sii attento alla voce del mio grido,
o mio re e mio Dio,
perché a te, Signore, rivolgo la mia preghiera.
Al mattino ascolta la mia voce;
al mattino ti espongo la mia richiesta
e resto in attesa.³⁰¹

Questa domanda è resa possibile dalla certezza che essa verrà ascoltata:

Io t'invoco poiché tu mi rispondi, o Dio;
tendi a me l'orecchio, ascolta le mie parole [...]
Ma io nella giustizia contemplerò il tuo volto,
al risveglio mi sazierò della tua immagine.³⁰²

Nell'angoscia invocai il Signore,
nell'angoscia gridai al mio Dio:
dal suo tempio ascoltò la mia voce,
a lui, ai suoi orecchi, giunse il mio grido.³⁰³

Per questo la domanda può e deve diventare appassionata e audace:

Svegliati! Perché dormi, Signore?
Déstati, non respingerci per sempre!
Perché nascondi il tuo volto,
dimentichi la nostra miseria e oppressione?
La nostra gola è immersa nella polvere,
il nostro ventre è incollato al suolo.
Àlzati, vieni in nostro aiuto!
Salvaci per la tua misericordia!³⁰⁴

³⁰¹ Salmo 5,2-4

³⁰² Salmo 17,6.15

³⁰³ Salmo 18,7

³⁰⁴ Salmo 44,24-27

Sempre Dio risponde a coloro che lo invocano con cuore sincero:

Questo povero grida e il Signore lo ascolta,
 lo salva da tutte le sue angosce.
 L'angelo del Signore si accampa
 attorno a quelli che lo temono, e li libera.
 Gustate e vedete com'è buono il Signore;
 beato l'uomo che in lui si rifugia.
 Temete il Signore, suoi santi:
 nulla manca a coloro che lo temono.
 Gridano e il Signore li ascolta,
 li libera da tutte le loro angosce.
 Il Signore è vicino a chi ha il cuore spezzato,
 egli salva gli spiriti affranti.³⁰⁵

Dio stesso cerca qualcuno che lo cerchi, che lo invochi:

Il Signore dal cielo si china sui figli dell'uomo
 per vedere se c'è un uomo saggio,
 uno che cerchi Dio.³⁰⁶

Ciò che si cerca nella domanda non è una risposta teorica, ma un incontro reale con Dio, un contemplare il suo volto e un entrare nella sua stessa casa:

Beato chi abita nella tua casa:
 senza fine canta le tue lodi.
 Beato l'uomo che trova in te il suo rifugio
 e ha le tue vie nel suo cuore.³⁰⁷
 Una cosa ho chiesto al Signore,
 questa sola io cerco:
 abitare nella casa del Signore
 tutti i giorni della mia vita,
 per contemplare la bellezza del Signore
 e ammirare il suo santuario.
 Nella sua dimora mi offre riparo
 nel giorno della sventura.
 Mi nasconde nel segreto della sua tenda,
 sopra una roccia mi innalza.
 E ora rialzo la testa
 sui nemici che mi circondano.
 Immolerò nella sua tenda sacrifici di vittoria,
 inni di gioia canterò al Signore.
 Ascolta, Signore, la mia voce.
 Io grido: abbi pietà di me, rispondimi!
 Il mio cuore ripete il tuo invito:
 "Cercate il mio volto!".
 Il tuo volto, Signore, io cerco.
 Non nascondermi il tuo volto,
 non respingere con ira il tuo servo.
 Sei tu il mio aiuto, non lasciarmi,
 non abbandonarmi, Dio della mia salvezza.
 Mio padre e mia madre mi hanno abbandonato,
 ma il Signore mi ha raccolto.³⁰⁸

Questa domanda non è solo del singolo uomo, ma di tutto un popolo:

Ecco la generazione che lo cerca,

³⁰⁵ Salmo 34,7-10.18-19

³⁰⁶ Salmo 14,2

³⁰⁷ Salmo 84,5-6

³⁰⁸ Salmo 27,4-10

che cerca il tuo volto, Dio di Giacobbe.³⁰⁹

Beata la nazione che ha il Signore come Dio,
il popolo che egli ha scelto come sua eredità.³¹⁰

E' Dio stesso che chiama gli uomini nella sua città:

Un fiume e i suoi canali rallegrano la città di Dio,
la più santa delle dimore dell'Altissimo.

Dio è in mezzo ad essa: non potrà vacillare.

Dio la soccorre allo spuntare dell'alba.

Fermatevi! Sappiate che io sono Dio,
eccelso tra le genti, eccelso sulla terra.

Il Signore degli eserciti è con noi,
nostro baluardo è il Dio di Giacobbe.³¹¹

Se il mio popolo mi ascoltasse!

Se Israele camminasse per le mie vie!

Lo nutrirei con fiore di frumento,
lo sazierei con miele dalla roccia".³¹²

Quando il popolo è consapevole di questa chiamata eleva un'invocazione comune accorata:

Signore, Dio degli eserciti, fa' che ritorniamo,
fa' splendere il tuo volto e noi saremo salvi.³¹³

Venite, cantiamo al Signore,
acclamiamo la roccia della nostra salvezza.

Accostiamoci a lui per rendergli grazie,
a lui acclamiamo con canti di gioia.

È lui il nostro Dio
e noi il popolo del suo pascolo,
il gregge che egli conduce.³¹⁴

Pertanto la felicità del popolo è questo rapporto con Dio presente:

Beato il popolo che ti sa acclamare:
camminerà, Signore, alla luce del tuo volto;
esulta tutto il giorno nel tuo nome,
si esalta nella tua giustizia.

Perché tu sei lo splendore della sua forza
e con il tuo favore innalzi la nostra fronte.³¹⁵

Questa verità biblica fa dunque da sfondo all'idea testoriana di una comunità di amici che si raduna realmente attorno a Maria, perché questo è ciò che avviene nella realtà ogni volta che i cristiani si radunano per pregare insieme, anche se non sempre sono consapevoli della presenza che è in mezzo a loro e che li ascolta. In fin dei conti il messaggio di Testori potrebbe essere così espresso: "rendetevi conto di quello che accade veramente ogni volta che vi radunate a pregare insieme con sincerità". Il problema infatti dei credenti è quello di non prendere sul serio ciò che dicono, ciò che fanno, ciò che ascoltano. Il drammaturgo milanese ha voluto far osservare su un palco quello che accade veramente nella realtà, benché non adeguatamente osservato nella vita quotidiana.

Ed ecco che con le sue parole riprende lo spirito biblico sopra esposto nei salmi:

CORO: Cristo non vuole una preghiera sola,
d'ogni momento vuole la fedeltà,
l'ardore, l'acconsentimento. [...]
Vieni, Madre nostra amata, [...]
Noi Ti chiamiamo.

³⁰⁹ Salmo 24,6

³¹⁰ Salmo 33,12

³¹¹ Salmo 46,5-6.11-12

³¹² Salmo 81,14.17

³¹³ Salmo 80,20

³¹⁴ Salmo 95,1-2.7

³¹⁵ Salmo 89,16-18

Di Te sete, fame,
bisogno abbiamo.³¹⁶

Siamo attori di Dio:
stringici nel Tuo e nel Suo
immenso Io.³¹⁷

MARIA: Dentro di Lui,
dentro di me,
vi stringo tutti.
Tutti vi stringo,
uno per uno,
nella famiglia immensa e intera [...].³¹⁸

E' la consapevolezza di una presenza che ama ogni singola e irripetibile persona umana. Testori mette al centro del dialogo questo amore, sulla cui importanza solitamente purtroppo non ci si sofferma:

CORO: Lo Spirito,
l'Essere che è l'essenza,
la Scrittura apparsa senz'essere mai scritta,
trema per me?

MARIA: Sì, per te,
e d'infinito amore.³¹⁹

CORO: Quando chi fu mia madre,
quando chi fu mio padre
nel silenzio e nella pace
si sono prima cauti sfiorati,
poi stretti ed abbracciati,
ero carne...

MARIA: Amata e cara carne, credilo,
credilo e dillo.

Gridalo, anzi,
gridalo con gioia,
gridalo senza più timore,
gridalo senza più terrore.
Così cara, carissima anzi,
così amata, amatissima anzi,
che l'ha scelta, l'ha voluta,
l'ha cercata, l'ha abbracciata. [...]

Mio Figlio è un infinito stormo,
un furibondo volo,
un vento.

Soffia spinto dall'essere
La sua stessa ragione,
il suo stesso movimento
e feconda di sé la misera nostra creta
di cenere e sgomento.³²⁰

Mio Figlio la tua carne,
tua, guardami, proprio tua,
come la carne d'ogni tuo fratello
apparso nel giro dei secoli,
ha in sé assunto.³²¹

³¹⁶ In Giovanni Testori, *Conversazione con la morte – Interrogatorio a Maria – Factum est, La seconda trilogia*, ed. BUR., 2003, p. 63.

³¹⁷ Ibidem, p. 65.

³¹⁸ Ibidem, p. 66.

³¹⁹ Ibidem, p. 69.

³²⁰ Ibidem, p. 71.

³²¹ Ibidem, p. 75.

Testori supera la difficoltà di attribuire parole sue alla Madonna non tanto ricorrendo a formule sicure predefinite, ma dando una sua espressione poetica alle verità teologiche più grandi e importanti:

MARIA. Io sono là, con Lui;
siedo nella Sua casa,
dentro la Trinità.
E' immensa e insieme chiara,
non si comprende ed è di già compresa.

La mia maternità
Fu di tutte le vite
Somma, fusione ed unità.

CORO. Dunque una parte,
pur piccola e minuta,
nel Bambino di te
è anche mia, di quest'essere qui,
di me?

MARIA. Oh, non piccola,
immensa,
perché Lui, in quell'attimo,
volle in me anche te,
il tuo respiro,
il tuo accettare,
il tuo credere, sperare, faticare.

CORO. Nel presepe dunque ero là,
tra il bue, l'asino,
Giuseppe e te?

MARIA. Sì, eri là, proprio come sei qui con me.

CORO. E lui era anche in me?

MARIA. Era sì in te,
era, sarà ed è. (pp. 78-79)³²²

Il tema della passione di Cristo è centrale in tutte le opere di Testori dopo la sua conversione. Egli è consapevole che solo questa passione rende ragione dell'immensa sofferenza che c'è nel mondo e che lui stesso ha sperimentato nella sua travagliata vita:

MARIA. Muore in ogni vita
Che prima che nasca voi spegnete,
muore in ogni vita cui nata
di vivere voi non permettete.
La fame, la miseria,
l'arsura della sete, la non casa,
il mai avuto,
l'ingiustizia del sapere cieco,
disumano
questa è la Sua spada,
questo è il Suo veleno.
Muore ogni volta che i figli vostri
E Suoi
Strappate dall'ordine Suo ardito, dal Suo seno.
Muore nei giovani traditi,
nei giovani accecati,
nei dannati all'eccidio, alla demenza
per vostra improvvidenza
o per guadagno di forza e di potere.
Muore nell'umano non essere,
muore nell'avere
affinché uno s'eriga sopra gli altri

³²² Ibidem, pp. 78-79

e possa e abbia e sia.
 Nel dolore d'una sola, giusta,
 difficile, santissima uguaglianza
 vuole che tutti siano d'amore consistenza,
 del sapere di Lui umile carità e sapienza;
 vuole che tutti amarlo
 possano in terra, qui,
 e glorificarlo;
 avere la vita avendo Lui,
 non da altri fratelli essere avuti,
 scherniti, usati, posseduti.
 Muore nel togliere che si fa
 La nostra vita dal Suo viso
 E dalla legge Sua,
 dal Suo centro e cuore
 ed intelletto e santo riso.
 Muore nell'edificare che compiono i figli Suoi
 Contro di Lui e contro loro
 Questa nuova, terribile Babele.³²³

Il testo torna sul grande tema dell'amore come origine, significato e destino dell'essere. Il grande disegno di Dio è il coinvolgimento dell'uomo nel suo amore infinito:

MARIA. [...]
 È arso dalla sete;
 come un amante vi cerca
 vi vuole,
 ha fame,
 è cieco, è vinto,
 perduto è,
 innamorato.³²⁴

Ma a Lui bisogna darsi;
 in Lui, di Lui vivere e fidarsi;
 e con forza, preghiera e carità
 decidere, volere e in ogni ora amare
 di Dio e Cristo il disegno,
 l'entità.³²⁵

CORO. E alla nostra cenere
 Che accadrà?

MARIA. Lui a riprenderla
 Verrà.
 Nel Suo grembo
 Che è vita fuori della vita
 Tutti ci riporterà,
 là dove già fummo
 come disegno del Suo infinito amore,
 della Sua grazia
 e della sua dolcissima, illimitata bontà.
 Anche nella distruzione,
 il cerchio in Lui si salderà.³²⁶

Essere sarà così avere Lui
 O venire da Lui così avuti.³²⁷

³²³ Ibidem, pp. 92-93

³²⁴ Ibidem, p. 95.

³²⁵ Ibidem, p. 99.

³²⁶ Ibidem, p. 101.

³²⁷ Ibidem, p. 103.

La conclusione è un invito ad entrare in questo disegno di amore assoluto che rende vera e grande la compagnia dei credenti già su questa terra, in quanto la fa diventare segno della compagnia celeste:

MARIA: Stringiamoci, abbracciamoci,
 baciamoci così in Lui,
 in Cristo,
 dentro il Padre,
 dentro la Santa Trinità.
 Abbracciamoci qui così
 Nella Chiesa che sulla terra,
 qui,
 formate. [...]
 Insieme tutti così preghiamo:
 Cristo Signore
 Tu che sei solo amore
 Fa' che sia solo ardore
 Nella tua fede
 La nostra intelligenza
 E il nostro cuore.³²⁸

Il livello poetico e teologico e la forza esistenziale di questo testo ne fanno sicuramente uno dei più singolari, innovativi e potenti di tutta la storia del teatro. In esso si attua anche un superamento della lontananza tra *fabula* e realtà: ciò che accade sul palco non è solo una chiarificazione di ciò che accade nella realtà, ma è allo stesso tempo un far accadere la realtà. Questo è ciò che caratterizza la *liturgia*: essa è una forma di teatro in cui ciò che viene rappresentato accade realmente; in essa cioè non è reale solo l'insegnamento che la *fabula* trasmette, ma la stessa *fabula* e il suo accadere in quel momento davanti a chi la osserva. Infatti, come si è visto in precedenza parlando della drammaticità liturgica, mentre osservando un dramma come *Edipo Re* o come *L'annuncio a Maria* lo spettatore capisce alcune cose importanti e *reali* della sua vita, ma non accade una vicenda *reale* sul palco, nella S.Messa la passione e morte di Cristo e la sua presenza nell'eucarestia accadono realmente, si ripresentano continuamente nella loro storicità, fisicità, spiritualità.

Nel dramma di Testori si realizza qualcosa di simile alla liturgia: da una parte si differenzia da essa in quanto l'attrice che fa la parte di Maria non è Maria, dall'altra si avvicina ad essa perchè il pubblico attraverso l'attrice si rende conto che Maria è realmente presente e che le parole del dramma sono vere, attribuibili veramente alla presenza amata, nel senso che esprimono ciò che ella dice continuamente. Dunque questo tipo di dramma illumina non solo la consapevolezza di alcune verità, ma anche la coscienza della loro presenza reale. Si può parlare quindi di una nuova forma di teatro, simile a quello medievale dei misteri evangelici, che attende di svilupparsi in nuove produzioni di sicuro contenuto teologico e di forte aggancio con la condizione storica.

“Factum est”

La terza opera della trilogia che Testori ha scritto dopo la sua conversione ha per tema il dramma dell'aborto. Pubblicata nel 1981, tre anni dopo la promulgazione in Italia della legalizzazione di questo omicidio – definito “abominevole delitto” dal Concilio Vaticano II³²⁹ -, questa *piece* teatrale si proponeva di mettere il pubblico dei teatri di fronte alla tremenda realtà e responsabilità della strage legale degli innocenti che aveva già raggiunto cifre sconvolgenti e che era destinata a raggiungere milioni e milioni di vittime.

Per risvegliare le coscienze degli italiani, incapaci di riconoscere la portata non solo demografica ma anche spirituale di questa inimmaginabile complicità con il male, Testori ricorre ad una difficile e ardita idea: mettere in scena la vita interiore dell'uomo appena concepito nel grembo della madre e seguirla passo passo nella prima fase della sua vita, stroncata dall'aborto. Ad aiutarlo c'era la sua poetica innovativa, in grado di utilizzare in modo creativo suoni, parole e sintassi elaborate dallo scrittore. Non si tratta però mai in Testori di un linguaggio arbitrario, quanto piuttosto di un movimento dato alle parole in funzione di un contenuto ben preciso: si può dire infatti che in questo autore il contenuto non è mai sacrificato alle parole, ma sono sempre queste ultime ad essere plasmate in funzione della massima espressione del contenuto. In questo senso il

³²⁸ Ibidem, pp. 104-105

³²⁹ Concilio Vaticano II, Cost. past. *Gaudium et spes*, 51

drammaturgo milanese non ama le regole formali prestabilite, ma le riformula o ne crea di nuove in funzione della verità da esprimere: la verità è sacra e il linguaggio deve servirla e protendersi verso di essa.

Testori entra nel mistero della coscienza del concepito ben sapendo che si tratta appunto di un mistero, non solo perché è assai arduo ritornare col nostro pensiero a quello stadio originario e senza concetti – se non quello generalissimo dell'essere, come sostiene Rosmini -, ma soprattutto perché il presentarsi di questo nuovo 'io' è letteralmente una nuova creazione che si inserisce direttamente nell'azione divina trascendente. La coscienza di questo nuovo io è dunque immersa nel mistero di Dio, che si presenta all'io stesso come o attraverso l'essere totale che lo circonda e che si manifesta all'io gradualmente nel comparire dei particolari dell'essere contingente.

Testori dunque vede questa coscienza primordiale dell'io muoversi dentro il rapporto con Dio e con la madre. Le prime pagine del dramma, che si divide in 14 parti come una *via crucis*, sono un tentativo goffo ma intenso del neoconcepito di pronunciare la parola 'Tu' che si mescola con le parole 'Cristo' e 'Padre':

Pater me!
Te qui me...
Cristo re! Padre re! Carne Te!
Figlio me! [...]
Ho qui Te, Verbo me...
Parla qui, parla Te,
parla me...
ParlinTè! Qui di Te! [...]
Casa, carne,
ventre, Te.³³⁰

Nella seconda parte il piccolo uomo si rivolge alla madre:

Me e te?
Senti, madre?
Sono in te...³³¹

E si rivolge anche al padre, ripercorrendo l'atto di amore tra l'uomo e la donna attraverso cui lui, il piccolo, è stato generato, grazie all'atto creatore di Dio al quale il piccolo appartiene:

Son di Lui,
son di voi,
madre, padre,
sono io!
Sono Lui
E lei e te!
Siamo tre!³³²

La terza, quarta e quinta parte è la descrizione angosciosa del rifiuto del nascituro da parte del padre, che cerca di convincere la madre ad andare ad abortire. La sesta espone il tentativo del neoconcepito di far sentire al padre che lui c'è e vorrebbe vivere. Nella settima si rivolge alla madre:

Annullarmi
Non potrai!
Sono,
esisto,
porto in me
croce di Cristo.³³³

E a lei rivolge le parole profetiche che puntualmente si realizzano per chi sopprime il proprio figlio:

Senza pace,
senza senso,
ombra sempre,
tu vivrai,
sempre vuoto,

³³⁰ In Giovanni Testori, *Conversazione con la morte – Interrogatorio a Maria – Factum est, La seconda trilogia*, ed. BUR., 2003, pp. 111-112

³³¹ Ibidem, p. 113

³³² Ibidem, p. 116

³³³ Ibidem, p. 128

in te sterminio.
 Correrai,
 mi cercherai.
 Sarà lui
 a urlare in me:
 “è mio figlio!”
 Già comincia.
 Senti?
 E’ Dio
 Di Lui sono
 miele io.
 Ma se tu
 mi spegnerai [...]

Assassini voi sarete
 da voi stessi
 assassinati.
 Voi strozzate?
 E voi stessi strozzerete.
 Solo morte
 Intorno avrete.³³⁴

Quindi chiarisce ciò che tanti non vogliono ammettere, cioè che salvare il nascituro vuol dire salvare anche la madre e il padre:

Madre,
 ascolta, mia mamma:
 salva lui,
 salva te,
 salva vita,
 salva Dio,
 salva me.³³⁵

Nell’ottava parte la supplica del piccolo si fa straziante. Ma nella nona si annuncia la decisione della madre di abortire, in nome della libertà. E suo figlio risponde:

Libertà
 di spegner vita?
 Libertà
 di violar Dio?
 Libertà per te
 è finita.³³⁶

La madre si alza dal letto, prende il crocifisso e lo getta via...

Nella decima il piccolo feto si prepara a morire, mentre la madre sale sul tram per andare all’ospedale. Il morituro si rivolge ancora a lei:

Albe, sere,
 notti, rose,
 monti, laghi,
 boschi, piane
 voi li avete
 a me vietati,
 voi li avete
 a me negati.³³⁷

Sempre più politicamente scorretto Testori aggiunge:

Ti dirigi

³³⁴ Ibidem, p. 130

³³⁵ Ibidem, p. 130-131

³³⁶ Ibidem, p. 139

³³⁷ Ibidem, p. 142

al mattatoio.³³⁸

L'undicesima parte è la terribile descrizione del massacro del feto da parte degli strumenti chirurgici. Il feto alza la sua inaudita voce:

- “assassini!” –
 È Dio a urlare
 nell'aprirsi
 del mio cranio. [...]
 “Figlio è
 - vi grida Lui
 mio Dio creante –
 non nessuno,
 lui per sempre,
 lui è uno”.³³⁹

Nell'istante della morte il condannato trova l'unico che lo ama davvero:

Gesù mio:
 dalle mani d'assassini
 Tu mi prendi
 in Te mi porti.
 Ti ringrazio,
 mia salvezza,
 mia arditezza,
 mia bellezza,
 mia carezza:
 la Tua eterna incarnazione
 salva in me
 la negazione.
 Tu mi prendi
 Nelle braccia,
 al Tuo cuore
 Tu mi stringi.³⁴⁰

Nella dodicesima e tredicesima parte l'anima dell'ucciso riceve da Dio una missione, quella di gridare dentro il mondo l'ingiustizia spaventosa subita e il castigo che inevitabilmente colpirà chi l'ha voluta e realizzata:

Cadrai tu,
 rovinerai
 terra che
 rifiuti vita,
 vita spegni
 dentro ventre. [...]
 Stai andando
 In negazione. [...]
 Cieca andrai,
 sarai assente.
 Morte avvalli?
 E morte avvalla.
 Impazzita,
 tu, cavalla,
 correrai
 dentro il tuo fango. [...]
 nel seguire
 che di Satana
 tu fai

³³⁸ Ibidem

³³⁹ Ibidem, p. 146

³⁴⁰ Ibidem, p. 151

il disegno dissennato. [...]
 Terra belva,
 terra jena
 minacciata,
 d'anticristo la ragione
 t'ha imbrigliata.
 Tu a lei
 Ti sei già data [...].³⁴¹

Le parole della maledizione si fanno sempre più dure. Testori vede il numero enorme dei nascituri uccisi e vede l'inevitabile condanna della terra, che nel frattempo si prepara a programmare nuovi figli con la coscienza già spianata e asservita al potere. Ma lascia ancora una chance prima che la rovina sia definitiva:

Lui ti ama,
 Lui ti vuole,
 Lui t'attende.
 Guarda, terra:
 per salvarti
 muore ancora
 dentro di te. [...]
 Urla, sì
 A Lui,
 a Cristo!³⁴²

Nella quattordicesima e ultima parte il piccolo ucciso si commiata, invocando la pietà di Cristo. Con questo testo la trilogia di Testori si completa e si configura come l'opera più anticonformista di tutto il teatro novecentesco: essa sfida la cultura dominante nelle sue radici, che sono il rifiuto di Cristo, e nella sua espressione più tragica, che è l'uccisione dei nascituri. Nessun altro drammaturgo di grande livello aveva osato o pensato tanto.

³⁴¹ Ibidem, pp. 155-157

³⁴² Ibidem, pp. 166-167

IL FENOMENO POLACCO

Il Teatro Rapsodico o della Parola di Mieczysław Kotlarczyk

L'occupazione nazista della Polonia, avvenuta nel 1939, ebbe tra i suoi scopi principali quello di distruggere la cultura polacca attraverso la chiusura di università, scuole (ad eccezione delle elementari), musei, case editrici, teatri. La gran parte degli intellettuali, compresi moltissimi sacerdoti, vennero deportati e uccisi. Gli scampati diedero vita a scuole clandestine e anche ad alcuni teatri clandestini. Tra costoro spicca il nome di Mieczysław Kotlarczyk, nato a Waowice nel 1908 e morto a Cracovia nel 1978. Attore, direttore teatrale e critico letterario, fu il fondatore del "Teatro Rapsodico" o "Teatro della Parola". Compaesano di Karol Wojtyła, divenne suo maestro nell'arte drammaturgica, come racconta lo stesso futuro pontefice:

In quel periodo rimasi in contatto con il teatro della parola viva, che Mieczysław Kotlarczyk aveva fondato e continuava ad animare nella clandestinità. L'impegno nel teatro fu all'inizio favorito dall'aver ospiti in casa mia Kotlarczyk e sua moglie Sofia, che erano riusciti a passare da Wadowice a Cracovia entro il territorio del "Governatorato Generale". Abitavamo insieme. Io lavoravo come operaio, lui inizialmente come tramviere e, in seguito, come impiegato in un ufficio. Condividendo la stessa casa, potevamo non solo continuare i nostri discorsi sul teatro, ma anche tentarne attuazioni concrete, che assumevano appunto il carattere di teatro della parola. Era un teatro molto semplice. La parte scenica e decorativa era ridotta al minimo; l'impegno si concentrava essenzialmente nella recitazione del testo poetico. Le recite avvenivano davanti ad un ristretto gruppo di conoscenti e di invitati, i quali avevano uno specifico interesse per la letteratura ed erano, in qualche modo, degli "iniziati". Mantenere il segreto intorno a questi incontri teatrali era indispensabile; si rischiavano altrimenti gravi punizioni da parte delle autorità d'occupazione, non esclusa la deportazione nei campi di concentramento. Devo ammettere che tutta quella esperienza teatrale mi si è impressa profondamente nell'animo, anche se ad un certo momento mi resi conto che in realtà non era questa la mia vocazione.³⁴³

Scriva il letterato polacco J. Pomianowski a proposito dell'attività del Teatro Rapsodico:

In cartellone si trovavano soprattutto le opere non teatrali, specie quelle dei poeti romantici polacchi. La compagnia iniziò la sua attività con la riduzione scenica del poema "Re Spirito" di Słowacki, più tardi arrivò "Il signor Taddeo" di Mickiewicz. Finita la guerra il teatro uscì dalla clandestinità e poté allargare il suo repertorio nel quale troviamo non solo le opere di Norwid e di Wyspiański, ma anche quelle di Dante, dell'Ariosto, di Omero, di Shakespeare, di Puskin. Apparvero il coro e gli elementi scenografici, ma sopravvisse il culto per la parola. Kotlarczyk aveva instillato nei suoi attori la convinzione che la parola potesse avere una forma magica. [...] Kotlarczyk e i suoi seguaci furono affascinati soprattutto dal Verbo, dal logos, così come l'intendeva San Giovanni evangelista.³⁴⁴

Quella di Kotlarczyk non può essere considerata solo come una delle tante forme di sperimentazione teatrale del Novecento. Essa è piuttosto lo sviluppo di quella che è la dimensione fondamentale del teatro stesso, vale a dire la parola, espressione suprema del pensiero dell'uomo. Non esiste nessuna azione umana, specialmente tra quelle considerate degne di una rappresentazione artistica, che non sia determinata, plasmata e motivata dal pensiero: la parola, dunque, che lo esprime, è l'elemento centrale e basilare della rappresentazione drammaturgica. Essa si colloca al livello più alto quando è frutto non della normale spontaneità quotidiana, ma di una profonda e meditata riflessione sulla vita: è ciò che accade nei migliori testi della letteratura umana. Dunque la rappresentazione di questi testi è la più alta forma di teatro, quella in cui viene rappresentato il pensiero più profondo dell'uomo, la visione più acuta dell'esperienza esistenziale, la consapevolezza più elevata della natura e delle dimensioni del mistero del proprio io. Non si tratta pertanto di intellettualismo, ma di crescita della coscienza personale, a patto che la scelta dei testi e la modalità della loro rappresentazione sia fatta con il criterio di una autentica e umile scoperta della verità più profonda di sé.

E' chiaro che una simile concezione del teatro, fondata su una considerazione metafisica della verità ultima dell'uomo, è in netto contrasto con il materialismo, il nichilismo e il relativismo che dominano gran parte della mentalità contemporanea. Non a caso il Teatro Rapsodico è nato in Polonia, dove la storia e la cultura della

³⁴³ Giovanni Paolo II, *Dono e mistero – Nel 50° del mio sacerdozio*, Libreria Editrice Vaticana, p. xxxxxx

³⁴⁴ Jerzy Pomianowski, *Commento*, in Andrzej Jawien (Karol Wojtyła) *La bottega dell'orefice*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 1979 (2003), pp. 95-96.

nazione sono segnate profondamente dal cristianesimo e dove quindi l'attenzione ai valori della persona, dello spirito, della poesia, della letteratura, è molto diffusa tra la popolazione. Nel resto del mondo occidentale non si trova altrettanta disponibilità ad una considerazione profonda della realtà e quindi anche il teatro ha seguito per lo più altre strade rispetto a quelle dello sviluppo del pensiero metafisico e della parola poetica.

Il Teatro Rapsodico ha chiuso i battenti nel 1967, lasciando in eredità uno stile entrato profondamente nella drammaturgia polacca. La sua sfida però rimane aperta per tutta la cultura mondiale e soprattutto per quella massmediatica: in un mondo dello spettacolo sempre più determinato dalla ricerca della sensazionalità, degli effetti, delle emozioni, e quindi dalla superficialità, il metodo di Klotarczyk indica la strada di un profondo rinnovamento che potrebbe aiutare a crescere in modo notevole tutta l'umanità contemporanea.

“La bottega dell'orefice” di Andrzej Jawien (K. Wojtyla)

Cresciuto teatralmente all'interno del primo Teatro Rapsodico e formatosi intellettualmente nello studio della letteratura polacca, della teologia cattolica e della filosofia fenomenologica, Karol Wojtyla, futuro Giovanni Paolo II, ha scritto non solo testi di filosofia antropologica e morale, ma anche alcune opere poetiche e teatrali tra le quali spicca *La bottega dell'orefice*. Si tratta chiaramente di un'opera del “teatro della parola”, dove tutto il dramma fa perno sulla possibilità di esprimere attraverso il verbo umano i contenuti più profondi della persona e della vita. A sua volta la parola poggia sulla presenza degli attori, che permettono ad essa non solo di essere pronunciata ma di manifestarsi come espressione della persona umana, in relazione a volti concreti, a degli io viventi e portatori del loro oggettivo e reale mistero: la persona umana è infatti anzitutto un io presente, una realtà ontologica; la parola quindi è lo strumento espressivo della profondità metafisica di questa presenza, in quanto rivelatrice del pensiero, della coscienza, della volontà, della libertà, cioè, in una parola, dell'anima.

Il dramma in oggetto è dedicato al tema dell'amore. I tre atti presentano la storia di tre coppie, che in tono di totale confidenza verso il pubblico, confessano i loro sentimenti, le loro paure, i loro desideri. La prima, Teresa ed Andrea, è una coppia di due giovani che, dopo essersi innamorati, si ritrovano davanti alla bottega dell'orefice e decidono di comperare da lui le fedi nuziali. La seconda, Anna e Stefano, conosce una crisi profonda dopo qualche anno di matrimonio e tre figli che crescono. La terza coppia è costituita dal figlio della prima, Cristoforo, il cui padre Andrea è nel frattempo morto in guerra, e dalla figlia della seconda, Monica, segnata dalla crisi dei genitori. A fare da *trait d'union* tra le coppie e gli atti scenici è l'orefice e la sua bottega, misterioso simbolo di una verità antica e immutabile sull'amore. Infine c'è un personaggio dal nome emblematico, Adamo, che rappresenta una identità profonda che ci accomuna e che porta con sé desideri, peccati, speranze, verità di tutti.

Il tentativo dell'autore è quello di andare in profondità su una tematica di importanza fondamentale che di solito viene affrontata sul solo piano sentimentale. Il discorso scorre tra riflessioni sull'esperienza e conclusioni di grande spessore filosofico e teologico; nello stesso tempo mantiene una forma drammaturgica avvincente, capace di condurre lo spettatore in un percorso vivo, in cui la parola assume bene il ruolo di rivelatrice della verità dell'essere. Naturalmente non si tratta di un'opera di facile ascolto: essa richiede la volontà di entrare in profondità su una realtà importante, nella consapevolezza che non può essere considerata in modo banale e superficiale. Un testo dunque decisamente controcorrente in un mondo che presenta continuamente questa realtà in modo riduttivo, sentimentale, volgare.

Karol Wojtyla, che scrive sotto lo pseudonimo di Andrzej Jawien, si serve anzitutto delle sue conoscenze del metodo fenomenologico, il quale, attraverso una attenta osservazione dell'esperienza, cerca di cogliere le caratteristiche dell'essere così come esse si presentano alla coscienza umana. In tal modo fa confessare a Teresa e ad Andrea ciò che è accaduto dentro di loro nel momento in cui hanno preso atto di essere innamorati:

TERESA: Mi ricordo: Andrea non volse subito gli occhi verso di me / ma guardò a lungo davanti a sè, come stesse osservando la strada da percorrere insieme.³⁴⁵

ANDREA: Passato qualche tempo mi sono accorto che non usciva più dal cerchio della mia attenzione, / questo vuol dire che fui c o s t r e t t o a interessarmi a lei, / e che n o n m i s o n o o p p o s t o a questa costrizione. [...] Sì, Teresa era un mondo intero distante allo stesso modo come ogni altro uomo, come ogni altra donna – eppure qualcosa mi permetteva di pensare che potevo gettare un ponte. [...] Non cedeva solo all'impressione e all'incanto dei sensi perché in tal caso non sarei stato in grado di uscire dal mio *io* e di giungere all'altra persona. [...] Perché l'amore può essere anche uno scontro / nel quale due esseri umani

³⁴⁵ Jawien (Karol Wojtyla) *La bottega dell'orefice*, cit., atto primo, p. 8

prendono coscienza / che dovrebbero appartenersi, malgrado la mancanza / di stati d'animo, e di sensazioni comuni. / Ecco uno di quei processi che saldano l'universo, / uniscono le cose divise, arricchiscono quelle grette / e dilatano quelle anguste.³⁴⁶

Queste prime osservazioni ci fanno subito capire che uno sguardo attento e serio sul fenomeno dell'amore conduce a scoprire in esso un disegno e delle dimensioni che non si lasciano ridurre al nostro arbitrio, o alle nostre reazioni, o alla casualità di un sentimento. Questo fa capire ancora una volta che il problema dell'uomo contemporaneo è in gran parte quello della superficialità e dell'incapacità di osservare la realtà e di coglierne i suggerimenti, i rimandi, le dimensioni, il mistero.

Nello stesso tempo la sola osservazione non basta a spiegare o a esaurire il mistero dell'uomo:

ANDREA: Ah, il peso proprio dell'uomo, / il peso specifico d'un essere umano! Potrebbe essere ancora più gravoso / e insieme – più inafferrabile? / [...] / Ah, il peso specifico dell'uomo! / Questa incrinatura, questo groviglio, questo fondo, / questo appigliarsi, quando diviene tanto difficile / distogliere il cuore, il pensiero. / E in mezzo a tutto questo – la libertà, / una libertà, talvolta follia, / la follia di libertà che si impiglia nel groviglio. / E in mezzo a tutto questo – l'amore / che sgorga dalla libertà / come una sorgente dal suolo. / *Ecce homo!* [...].³⁴⁷

Davanti alla bottega dell'orefice Teresa e Andrea avvertono la profondità di questo mistero, che connota le loro persone, il loro amore, il loro destino. Il misterioso artigiano richiama il nesso di tutte le cose con l'eterno:

QUALCUNO. Guarda la bottega dell'orefice. Che arte singolare. / Fare oggetti capaci / di provocare riflessioni sulla sorte umana. / Per esempio, gli orologi dorati dall'orefice, / misurano l'infinito e insegnano che ogni cosa muta, / che ogni cosa fugge, perisce.³⁴⁸

Tutto il dramma si concentra sempre più sul tentativo di cogliere la natura e la ragione della più misteriosa e coinvolgente dimensione dell'essere, che è l'amore. Tocca al Coro e ad Adamo, anch'essi personaggi misteriosi, mettere in evidenza l'esigenza insopprimibile dell'amore che caratterizza la persona umana e il suo nesso con ciò che è più grande dell'amore umano:

IL CORO: Ah, come l'uomo desidera di esser amato, / come vogliono star vicini uno all'altro. / Teresa e Andrea. [...] L'amore, l'amore vibra nelle tempie, / l'amore nella mente diventa pensiero / e volontà: / volontà di Teresa di essere Andrea, / volontà di Andrea di essere Teresa. / E' strano, però necessario / allontanarsi poi l'uno dall'altro. / Perché l'uomo non riesce a durare nell'altro / senza fine / e l'uomo non basta. / Come Arrivarci, Teresa, / come rimanere in Andrea per sempre? / Come arrivarci, Andrea, / come rimanere per sempre in Teresa? / Come arrivarci se l'uomo non riesce a durare nell'altro, / se l'uomo – non basta? / Il corpo ... il pensiero scorre nel corpo, / ma non trova in esso appagamento.³⁴⁹

ANNA: Secondo lui [Adamo] l'amore è una sintesi di due esistenze / che convergono a un certo punto / e da due diventano una sola.³⁵⁰

ADAMO: Non esiste nulla che più dell'amore occupi sulla superficie della vita umana più spazio, e non esiste nulla che più dell'amore sia sconosciuto e misterioso. Divergenza tra quello che si trova sulla superficie e quello che è il mistero dell'amore – ecco la fonte del dramma. Questo è uno dei più grandi drammi dell'esistenza umana.³⁵¹

Il passaggio decisivo del dramma, affidato non a caso alle parole di Adamo, è la scoperta e l'affermazione del nesso ontologico decisivo tra l'amore che l'uomo sperimenta, almeno come esigenza, e l'Amore come dimensione assoluta, come realtà superiore all'uomo, come rimando ad un Altro. L'uomo, che ha l'esigenza dell'amore, scopre che il piccolo amore umano non basta, non regge, non ha compimento se non si inserisce dentro questo Amore assoluto. L'esigenza dell'uomo non è quella di un semplice amore umano, ma dell'Amore assoluto, in cui anche l'amore umano trova il suo significato:

ADAMO: L'amore non è un'avventura. Prende sapore da un uomo intero. Ha il suo peso specifico. E' il peso di tutto il tuo destino. Non può durare un solo momento. L'eternità dell'uomo passa attraverso l'amore. Ecco perché si trova nella dimensione di Dio – solo lui è Eternità. / L'uomo si tuffa nel tempo. Dimenticare,

³⁴⁶ Ibidem, pp. 8-10

³⁴⁷ Ibidem, p. 22

³⁴⁸ Ibidem, p. 19

³⁴⁹ Ibidem, pp. 25-26

³⁵⁰ Ibidem, atto secondo, p. 43

³⁵¹ Ibidem, p. 45

dimenticare -. Esistere solo un attimo, solo adesso – e recidersi dall’eternità. Prendere tutto in un momento e tutto subito perdere.³⁵²

ADAMO: Non riesci a vivere senza amore. Ti ho vista da lontano quando camminavi cercando di suscitare interesse. Sentivo quasi la tua anima. Invocava con disperazione l’amore che ti manca. Cercavi qualcuno che ti prendesse per mano, che ti stringesse a sé ... Oh, Anna, come posso persuaderti che al di là di tutti questi amori che ci riempiono la vita – c’è l’ A m o r e. Lo Sposo passa per questa strada e passa per tutte le strade! Come posso persuaderti che tu sei la Sposa.³⁵³

La crisi che Anna sperimenta nel suo matrimonio e le domande e le attese di sua figlia Monica e del suo fidanzato Cristoforo e l’interrogativo posto dalla madre di quest’ultimo, Teresa, sono la preparazione per la ripresa finale della verità sopra descritta:

ANNA: La vita si trasformava sempre di più / nella pesante coesistenza di due / che occupavano sempre meno posto uno nell’altro.³⁵⁴

CRISTOFORO: Ma per te non voglio un destino simile. Voglio la presenza, / voglio un continuo compenetrarsi, sempre, come adesso.³⁵⁵

MONICA: Può dunque l’amore umano durare quanto la vita di un uomo? / Forse l’affetto che mi invade è proprio amore / ma sento dentro di me un presagio che viene dal futuro – questa è la paura.³⁵⁶

CRISTOFORO: L’amore è una sfida continua. Dio stesso forse ci sfida / affinché noi stessi sfidiamo il destino.³⁵⁷

MONICA: Dobbiamo andare avanti insieme, Cristoforo, insieme, / anche se dovessi diventarti estranea come mia madre per mio padre.³⁵⁸

TERESA: Che cosa state costruendo, ragazzi? Quale compattezza / avranno i vostri sentimenti fuori del significato delle parole / del vecchio orefice, parole attraverso cui passa il piombo / di ogni matrimonio in tutto il mondo?³⁵⁹

Tocca ancora ad Adamo riprendere la questione decisiva, che è il nesso tra il fragile amore umano e “l’Essere e l’Amore assoluto”: definizione efficace di Dio perché ne mostra la connessione con l’esperienza. E’ infatti proprio l’esperienza del nostro essere e del nostro amore che ci costringe a riconoscere l’essere totale come pienezza di essere e pienezza di amore. In questo modo Wojtyla (come farà poi in tutto il suo pontificato) conduce l’uomo moderno a riscoprire la fede come un compimento della ragione e della nostra umanità:

ADAMO: La causa di tutto questo sta nel passato. Là era lo sbaglio ... Voglio dire che la gente si lascia trascinare dall’amore come se fosse un assoluto, anche se mancano le misure dell’assoluto. La gente segue la propria illusione, senza cercare di innestare questo amore nell’Amore che ha una tale misura. Non hanno neanche il sospetto di questa necessità perché sono accecati non tanto dalla forza del sentimento quanto dalla mancanza d’umiltà. E’ una mancanza d’umiltà verso quello che dovrebbe essere l’amore nella sua vera essenza. Questo pericolo diminuisce se ne siamo coscienti. In caso contrario – il pericolo è incombente; l’amore cede sotto il peso della realtà quotidiana.³⁶⁰

ADAMO: In ogni modo l’uomo ha a disposizione una esistenza e un amore – come farne un insieme che abbia senso? / Eppoi questo insieme non può essere mai chiuso in se stesso. Deve essere aperto perché da un lato deve influire sugli altri esseri, dall’altro riflettere sempre l’Essere e l’Amore assoluto. Deve rifletterli almeno in q u a l c h e m o d o.³⁶¹

Il nesso con l’Essere e l’Amore assoluto rende grande l’amore umano, anzi, gli conferisce il compito e la missione di rispecchiare quell’assoluto che solo compie l’amore:

³⁵² Ibidem, p. 48

³⁵³ Ibidem, p. 53. Il concetto che l’uomo non può vivere senza amore e soprattutto senza l’amore assoluto è stato ripreso e sviluppato dallo stesso autore, divenuto Sommo Pontefice, nell’Enciclica *Redemptor hominis*, n. 10.

³⁵⁴ Ibidem, p. 37

³⁵⁵ Ibidem, atto terzo, p. 66

³⁵⁶ Ibidem, p. 67

³⁵⁷ Ibidem, p. 69

³⁵⁸ Ibidem, p. 69

³⁵⁹ Ibidem, p. 74

³⁶⁰ Ibidem, p. 81

³⁶¹ Ibidem, p. 82

TERESA: Monica e Cristoforo di nuovo rispecchiano in q u a l c h e m o d o l'Essere e l'Amore assoluto. [...] perché - creare qualcosa che rispecchi l'Essere e l'Amore assoluto / è forse la cosa più straordinaria che esista! / Ma si campa senza rendersene conto.³⁶²

Il dramma si chiude con le parole di pentimento di Stefano, che si rende conto che proprio avendo oscurato il nesso con l'assoluto il suo matrimonio è sfiorito e sua figlia è fuggita, perché consapevolmente o inconsapevolmente ella, come tutti noi, è attratta solo dall'amore assoluto e soffocata da tutto ciò che lo nega e lo nasconde:

STEFANO: [...] se Monica vuole lasciarci allora so con tutta certezza che lo vuole perché noi, io e Anna, lo rispecchiamo così male. Questo l'ho capito chiaramente. E questo mi ha addolorato di più. [...] Anna, Anna quante cose abbiamo perduto per questo!³⁶³

Il Teatro dell'attore solitario di Danuta Michalowska

Danuta Michalowska, nata a Cracovia il 7 gennaio 1923, attrice, regista e insegnante, è stata una delle prime componenti del Teatro Rapsodico di Kotlarczyk, dove ha potuto stringere una profonda amicizia con Karol Wojtyła che è durata per tutta la vita di quest'ultimo. Dopo la chiusura di questa compagnia teatrale, è diventata insegnante presso l'Accademia delle Arti Drammatiche di Cracovia e successivamente rettore della medesima. Nel 1961 ha fondato il "Teatro dell'Attore Solitario". La particolarità di questa forma drammaturgica sta nel fatto che l'intero testo letterario è affidato ad un solo attore, sul quale si concentra tutta l'attenzione del pubblico: può nascere in tal modo un rapporto straordinario di comunicazione spirituale tra attore e pubblico, molto più intenso di quello che normalmente si stabilisce con gli attori di una compagnia.

Degno di nota è stata la rappresentazione del *Vangelo di Marco* da parte della Michalowska: l'attrice si presentava in una chiesa, attesa dal pubblico, come se fosse la prima annunciatrice dei fatti evangelici, e recitava per intero, a memoria, il testo marciano. La semplicità di questa rappresentazione permette di valorizzare al massimo il livello decisivo che l'annuncio evangelico intende raggiungere, e cioè il nesso con la persona e con la comunità; un apparato scenico può servire e in molti casi essere veramente provvidenziale, ma non c'è dubbio che il rapporto diretto persona-testo-persone è il più adatto alla narrazione evangelica.

E' chiaro che questo rilievo vale anche per altri testi letterari che potrebbero trovare nel teatro dell'unico attore una espressione profonda ed efficace. In Italia questo tipo di teatro è stato tentato per testi di alto livello umano e spirituale in modo particolare da Giovanni Testori, come si è visto sopra.

³⁶² Ibidem, p. 83

³⁶³ Ibidem, p. 84

Capitolo 8
PROSPETTIVE

LE RAPPRESENTAZIONI MONDIALI

Nuove e sorprendenti dimensioni

Spiegare come le nuove possibilità tecniche (di trasporto e di amplificazione dei suoni e di diffusione delle immagini) hanno permesso di realizzare assemblee 'teatrali' mai viste prima nella storia.

Alcuni esempi

- "Miguel Manara" e "Antigone" al Meeting di Rimini
- Veglia Eucaristica per la Pace con Papa Francesco, 7 settembre 2013

TEATRO E LETTERATURA: LE TRASPOSIZIONI TEATRALI DEI GRANDI TESTI

Un capitolo importante della storia del teatro, soprattutto in riferimento alla *mission* pedagogico-educativa di quest'ultimo, è quello del suo utilizzo come introduzione alle grandi opere letterarie attraverso la trasposizione, totale o parziale, di queste ultime in forma scenica. Ciò può avvenire sia attraverso la modalità sopra suggerita da Kotlarczyk – vale a dire il teatro della parola, senza niente altro che attori e testo -, che attraverso quella della rappresentazione scenografica completa – vale a dire con azioni, costumi, musiche, ambienti -.

E' chiaro che in tal modo non sarà possibile il più delle volte rappresentare l'intero testo prescelto, sia per la sua lunghezza, che per la gran quantità di osservazioni e descrizioni fatte in esso in terza persona. Occorrerà dunque in questi casi scegliere alcune parti del testo e cercare di esprimere le osservazioni suddette o attraverso un lettore, anche fuori campo, o attraverso il linguaggio non verbale dell'azione, della musica, della scenografia.

Certi grandi testi potranno comunque essere rappresentati per intero, come è il caso, già citato, della narrazione evangelica, senza escludere la possibilità anche per questi testi di scegliere solo alcune parti e svilupparle scenicamente.

In generale si possono classificare i testi letterari in due grandi categorie: quelli costruiti su e dentro una *fabula*, cioè una storia – vera o inventata - rappresentabile come usualmente avviene a teatro (per esempio: *Le confessioni* di S. Agostino o *I fratelli Karamazov* di Dostoevskij), e quelli costruiti e sviluppati come *lectio* o *quaestio*, cioè come riflessione organica su un argomento (per esempio: la *Metafisica* di Aristotele o i *Canti* di Leopardi). E' chiaro che quelli della prima categoria possono trovare facilmente una trasposizione teatrale, mentre i secondi richiedono un lavoro più complesso di rappresentazione di concetti astratti. Nessun testo comunque deve essere considerato impossibile a rappresentarsi teatralmente, almeno in alcune sue parti e secondo adeguate modalità.

Tutto ciò apre un campo immenso, che coinvolge sostanzialmente tutti gli autori e le opere segnalate precedentemente nel capitolo dedicato ai testi scritti. Nello stesso tempo la trasposizione teatrale di questi scritti costituisce una straordinaria opportunità di metodo di lavoro e di apprendimento per maestri e discepoli e quindi una enorme occasione educativa.

Tra i moltissimi testi già richiamati, alcuni potrebbero essere considerati come particolarmente importanti ed adatti per delle trasposizioni teatrali. I seguenti andrebbero collocati tra quelli più utili allo scopo.

I “Dialoghi” di Platone

La rappresentazione di un singolo dialogo di Platone può essere accessibile solo ad un pubblico molto colto; la scelta però di alcune pagine dai vari dialoghi può dare origine ad una rappresentazione delle tematiche fondamentali svolte dal grande filosofo adatta ad un vasto pubblico. Il pensiero platonico, pur non privo di punti deboli e contraddittori, è nel suo complesso una testimonianza fondamentale della scoperta da parte dell'umanità di alcune grandi verità dell'essere: l'esistenza dell'essere ideale e soprasensibile, la natura spirituale e immortale dell'anima umana, la divinità come vertice assoluto di unità, bellezza, bontà, la società come luogo educativo allo sviluppo di ciò che è autenticamente umano.

L'uso del teatro in funzione filosofica è un campo ancora tutto da esplorare. Affermare che si tratta di un'impresa impossibile è decisamente inaccettabile: occorre piuttosto partire dal presupposto che ogni uomo è per natura filosofo, cioè desideroso di conoscere la verità e di comprenderla nelle sue ragioni. Il celebre dialogo di Socrate con lo schiavo sulle dimostrazioni geometriche non deve essere considerato una pura creazione letteraria. Ciò non significa che si possa riversare sul pubblico una riflessione complessa ed erudita da addetti ai lavori; ma non c'è dubbio che la conoscenza delle verità essenziali è per tutti ed è un'occasione importante di crescita per ogni uomo.

Sebbene la compilazione antologica presenti limiti pesantissimi, una adeguata scelta di pagine tratte da vari scrittori dell'antichità è tutt'altro che priva di significato e inutile: permetterebbe infatti di rendersi conto di quanto l'uomo non abbia mai potuto fare a meno di indagare sul mistero dell'essere, alla ricerca di ciò che può compiere la sua esistenza. Da Omero fino a Seneca si incontrano pagine di grande efficacia anche teatrale: unite a musica ed immagini possono restituire un'idea di valori e prospettive che devono essere recuperate dalla cultura contemporanea.

Si tratta di un percorso che mette in evidenza anche i limiti della riflessione precristiana sull'uomo e sull'essere, mancando sempre in essa la capacità di un affondo decisivo, di una scoperta luminosa della verità, di una decisione esistenziale per essa, di una scoperta piena della totalità del vero. Tuttavia la valorizzazione di scoperte anche parziali e modeste della verità è fondamentale per la crescita umana della gioventù contemporanea, e non solo della gioventù.

Le "Confessioni" di S. Agostino

Questo testo, che esprime in modo eccezionale il valore e la svolta esistenziale e culturale dell'incontro con Cristo, si presta in modo diretto alla trasposizione teatrale: l'intreccio di avvenimenti, riflessioni, personaggi, grandi tematiche, colpi di scena, scoperte, può dar vita a sviluppi scenici di grande effetto ed interesse. Difficilmente si può immaginare un testo letterario più ricco di spunti educativi e culturali di quest'opera che ha segnato secoli di cultura cristiana. E' necessario non perdere di vista i fattori decisivi del testo agostiniano:

- il suo carattere di confessione aperta davanti a Dio e all'umanità, da cui nasce un dialogo rivolto con intensità al Tu divino in cui tutto si comprende e si illumina;
- le esigenze della verità, della felicità, dell'amore, della bellezza come dimensioni essenziali e basilari della persona umana, come bisogni costitutivi che mettono in moto tutto il dinamismo umano;
- il rapporto profondo e tenace della madre Monica con il figlio Agostino, esempio di preghiera insistente e appassionata per la salvezza della persona amata;
- il carattere comunitario-ecclesiale dell'incontro di Agostino con Cristo: personaggi come Monica, S. Ambrogio, Simpliciano, Ponticiano, la comunità cristiana di Milano, e poi gli amici Nebridio e Alipio, hanno avuto un ruolo decisivo nella conversione del futuro vescovo di Ippona;
- la ragionevolezza della fede in Cristo come pienezza introvabile in tutte le altre proposte di vita e di visione del mondo: la conversione a Cristo è frutto della scoperta di una convenienza totale per la persona, la ragione, l'essere in quanto tale.

Le "quaestiones disputatae" di S. Tommaso D'Aquino

Non è certamente una cosa semplice pensare di mettere in versione teatrale i contenuti della *Summa Theologiae* di S. Tommaso D'Aquino. Tuttavia, alcuni di essi potrebbero essere oggetto di un simile tentativo per una serie di ragioni. La prima è il fatto che sono frutto di quel metodo medievale di discussione comunitaria che andava sotto il nome di *quaestio disputata*: tutta la comunità accademica si fermava per discutere una questione filosofica importante, per affrontare la quale gli studenti erano avvisati per tempo in modo che potessero prepararsi; il docente, con l'aiuto del baccelliere, doveva raccogliere tutte le obiezioni presentate dagli studenti e dare ad esse, dopo alcune ore di riflessione, adeguata risposta. In questo modo il *corpus thomisticum* si è andato arricchendo di tematiche importanti quali quelle raccolte nella *Summa* citata, la quale risulta composta da alcune serie di *quaestiones*:

I: Prima parte (Prima pars), 119 quaestiones: il trattato su Dio

II-I: Seconda parte, prima sezione (Prima secundae), 114 quaestiones: il moto della creatura ragionevole verso Dio (il fine ultimo dell'uomo, gli atti umani in generale)

II-II: Seconda parte, seconda sezione (Secunda secundae), 189 quaestiones: il moto della creatura ragionevole verso Dio (le azioni umane in particolare)

III: Terza parte (Tertia pars), 90 quaestiones; incompiuta: Cristo come Dio (incarnazione, vita, passione, resurrezione) e come via per andare a Dio (i sacramenti)

Supplemento alla Terza parte (Supplementum tertiae), 99 quaestiones; completata dai discepoli in base a scritti giovanili (i sacramenti del matrimonio e dell'unzione degli infermi; il giudizio finale; i novissimi).

Appendice al Supplemento alla Terza parte (Appendix ad Supplementum tertiae partis), 2 quaestiones (Purgatorio; peccato originale)

Riprodurre teatralmente alcune di queste discussioni può essere un modo molto stimolante per avvicinarsi ad esse e rivivere il metodo che le ha fatte nascere.

La seconda ragione per cui è possibile tentare una rappresentazione teatrale di alcuni di questi elevati contenuti è che essi possiedono una grandissima attualità, trattandosi infatti delle questioni più importanti della vita di ogni uomo.

La terza ragione è che un'opera così grande come la *Summa Theologiae*, sia per la sua ricchezza di pensiero, di citazioni, di nessi, di metodo, che per il suo peso storico - soprattutto nel determinare il metodo scientifico delle neonate *universitates studiorum* -, non può essere ignorata dagli uomini del nostro tempo.

Occorrerà naturalmente scegliere le *quaestiones* meno complesse e più interessanti e conmetterle con una sapiente regia, con l'uso di musiche e di eventuali immagini.

La "Divina Commedia" di Dante Alighieri

Si sono fatti numerosi tentativi di portare il testo dantesco sui palcoscenici teatrali, oltre che sugli schermi cinematografici e dei computers. L'impresa è sicuramente ardua, considerando soprattutto la difficoltà della lingua e la necessità di offrire agli spettatori numerose spiegazioni. E' stato fatto anche il tentativo, più semplice e fedele al testo originario, di recitare a memoria i canti delle tre cantiche in luoghi pubblici urbani, oppure di affidare ad un attore il compito di leggere e spiegare il testo su un palcoscenico. Queste iniziative sono state coronate da un notevole successo di pubblico: segno che la gente, nonostante tanta superficialità oggi dominante, cerca sostanzialmente qualcosa che consideri seriamente il desiderio di verità che ognuno di noi porta dentro se stesso.

La *Divina Commedia* proporre in forma poetica gli stessi contenuti sopra considerati nella *Summa Theologiae* di S. Tommaso: sono essi che creano l'interesse verso questi testi, perché di fatto tutta la vita dell'uomo dipende da essi, e gli uomini sono ancora in grado di accorgersene. Il richiamo del *Paradiso*, cioè della bellezza assoluta, della salvezza esistenziale, del compimento, dell'incontro con Dio, dell'umanità realizzata, è ineludibile per l'uomo.

I "Canti" di Leopardi

Leopardi nei suoi canti sviluppa un discorso profondamente religioso, a dispetto di un ateismo tragico in cui sembra trincerarsi energicamente. La sua continua ricerca del misterioso 'tu' che possa compiere il desiderio di felicità, la percezione del mistero infinito che circonda l'uomo e l'universo, la consapevolezza della transitorietà della vita dell'uomo su questa terra, la coscienza dell'assoluta insufficienza della realtà in cui viviamo e della sproporzione tra essa e il nostro desiderio di vita e di felicità e di amore, tutto questo è una delle più potenti testimonianze che il senso religioso dell'uomo abbia trovato nell'epoca moderna e contemporanea.

Recitare su un palcoscenico i canti leopardiani con questo sguardo profondo e con il conseguente aiuto al pubblico perché possa intenderlo, è sicuramente una attività provvidenziale per un teatro che voglia dirsi religioso. L'epoca di composizione di questi canti è stata anche quella della musica romantica beethoveniana o schubertiana o chopiniana: l'accostamento delle poesie di Leopardi con queste musiche e con adeguate immagini (specialmente si paesaggi naturali aperti all'infinito e di volti umani) può essere di grande aiuto per la comprensione del significato profondo di questi testi.

"Don Chisciotte della Mancia" di Miguel de Cervantes Saavedra

Benchè interpretato quasi sempre come ridicolizzazione del mondo cavalleresco medievale, l'opera di Cervantes, pubblicata nel 1605 come primo volume e nel 1615 come secondo volume, pone in realtà a confronto due visioni ben diverse della realtà: da una parte quella ormai dominante della modernità, in cui tutto è visto sotto l'occhio calcolatore della razionalità umana, dall'altra quella medievale, in cui l'uomo è determinato dalla passione per l'ideale. Questa seconda si dimostra fuori del tempo, relegata alla mente

fantasiosa del cavaliere nostalgico, mentre la prima sembra dominare ormai le menti di tutti e rendere ridicola la ricerca di ideali metafisici e religiosi. Ma a ben guardare il goffo tentativo del povero don Chisciotte, benché fallimentare rispetto allo scopo che si era prefisso, mette in evidenza l'aridità e la vuotezza della visione dominante della vita, in cui tutto è diventato piatto, scolorato, senz'anima. Così Cervantes, dopo aver umiliato il suo eroe con una serie di situazioni penose, gli fa dire paradossalmente la cosa più grande del romanzo, quella che la nuova *Weltanschauung* meccanicistica non sarà mai capace di dire:

La libertà, Sancho, è uno dei doni più preziosi che i cieli abbiano concesso agli uomini: i tesori tutti che si trovano in terra o che stanno ricoperti dal mare non le si possono eguagliare: e per la libertà, come per l'onore, si può avventurare la vita.³⁶⁴

E' questa alla fin fine la vittoria del cavaliere errante: aver mostrato che al suo occhio *demodè* la realtà apre un orizzonte grandioso che la nuova ottica razionalista non è più capace di vedere. Cosicché chi ride di lui non s'accorge che in realtà si sta allegramente chiudendo in un mondo senza finestre e senza storia.

Aiutare il pubblico ad accorgersi di questo sfondo illuminante della storia di Cervantes è il compito più importante da realizzare in una sua trasposizione teatrale.

“I promessi sposi” di Alessandro Manzoni

E' impossibile chiaramente rappresentare l'intera vicenda narrata ne *I promessi sposi* in un'opera teatrale: occorrerà scegliere delle pagine, delle sezioni. Un intero dramma scenico potrebbe essere utilmente dedicato per esempio alla figura dell'Innominato, ripercorrendo tutte le pagine che lo riguardano nel racconto manzoniano: soprattutto il suo dialogo col Nibbio, il suo incontro con Lucia, la notte tremenda del suo sconvolgimento interiore, la sorpresa all'alba della festa a valle, la decisione di andare dal cardinale Federigo, l'incontro col cardinale, la liberazione di Lucia ... Bisognerà fare attenzione a non perdere le parole di commento dell'autore: non basta riprodurre i fatti, ma è essenziale accompagnarli con una voce fuori campo che proponga i passi decisivi della riflessione che Manzoni fa su questi fatti.

Un altro dramma scenico potrebbe dedicato alla figura di fra Cristoforo: la sua vita da laico, il duello fatale, la scena culminante della richiesta di perdono nella casa dell'ucciso, l'entrata in convento, la decisione totale per Cristo e per la Chiesa, la dedizione al popolo, l'ascolto di Lucia, la determinazione rapida di andare da Don Rodrigo, il monito profetico al prepotente, il salvataggio dei due derelitti, il martirio nella peste di Milano ... In queste figure emblematiche si riflettono innumerevoli sconosciuti cristiani che hanno vissuto la loro conversione a Dio e il loro servizio totale a Cristo e alla Chiesa. In questo senso il racconto manzoniano è, come è stato acutamente osservato³⁶⁵, il romanzo per eccellenza del popolo cristiano: perché il popolo riconosce in questi suoi 'campioni' la sua stessa esperienza, nelle forme più disparate, essendo la vita di ogni uomo un invito continuo alla conversione e alla decisione per Cristo, senza l'onore delle cronache e della memoria nei posteri. La vita quotidiana è letta in filigrana nella sua vera sostanza eroica: è l'eroismo della fede, della speranza e della carità, quello decisivo, quello a cui è chiamato ogni uomo. La rappresentazione di questo eroismo può illuminare le coscienze di chi è chiamato a viverlo senza ancora averlo capito.

Pagine scelte da Antonio Rosmini

L'opera filosofica di Antonio Rosmini riprende il sistema metafisico agostiniano e tomistico, insieme con il pensiero degli antichi greci e dei filosofi medievali, e, in un serrato confronto con la filosofia moderna, lo ripropone arricchito di importanti osservazioni e novità che lo fanno essere la più avanzata - e la meno conosciuta - indagine e coscienza dell'essere nel panorama contemporaneo. Il filosofo roveretano, come si è visto nel secondo capitolo di questo studio, apporta anzitutto la riflessione sul mistero dell'io umano che esiste in quanto intuizione dell'essere, come soggetto a cui l'essere si rende presente nella sua universalità indeterminata. In secondo luogo Rosmini apporta la dimostrazione dell'esistenza dell'essere ideale, come modalità dell'essere che, distinta da quella reale, ne rende possibile la conoscenza. In terzo luogo completa questa visione dell'essere con una terza modalità che è quella dell'amore, detta anche morale. Su quest'ultima osservazione, grazie alla verità rivelata, egli sviluppa una riflessione sulla Trinità Divina come compimento

³⁶⁴ Miguel De Cervantes, *Il fantastico hidalgo don Chisciotte della Mancia*, BUR, Milano 2005

³⁶⁵ E' stato definito così da Luigi Giussani nella prefazione dell'edizione dei *Promessi sposi* curata dalla BUR, Milano 2000.

supremo della natura dell'essere assoluto. Tutto questo fonda il valore infinito della persona divina e della persona umana: è questo la base di tutta l'etica individuale e sociale rosminiana.

Proprio la non conoscenza di questa geniale opera filosofica ha fatto sì che molti problemi e questioni ampiamente risolte da Rosmini diventassero occasione di dispersione e di arresto per il pensiero idealistico e postidealistico e per quello novecentesco.

La difficoltà nell'accostarsi al lavoro rosminiano sta anzitutto nell'ostracismo preconetto che viene esercitato verso il pensiero cristiano, in secondo luogo nella scarsità di guide preparate e di relativi sussidi, e in terzo luogo nella vastità della produzione del filosofo roveretano.

Come si è detto sopra l'uso del teatro come strumento di conoscenza filosofica non solo non è impossibile, ma potrebbe essere provvidenziale per avvicinare al pubblico la riflessione metafisica che nella sua sostanza appartiene a tutti ed è una necessità per ogni uomo. Pertanto la rappresentazione di alcune pagine dell'enorme produzione rosminiana, coadiuvata da immagini e da musiche, potrebbe aprire la mente di molti alla conoscenza di verità generalmente abbandonate per la loro lontananza. E la verità, come ha detto la Verità stessa, rende liberi.

Pagine scelte da John Henry Newman

Newman si trovò al crocevia di molteplici problematiche culturali della seconda metà dell'Ottocento: il confronto tra anglicanesimo – cioè la concezione nazionalistica della Chiesa - e cattolicesimo – cioè l'appartenenza ad una realtà universale guidata da una autorità fondata soprannaturalmente -, il conseguente problema dell'autorità nella Chiesa, lo scontro tra evolucionisti darwiniani e i sostenitori della verità della creazione, il dibattito tra le concezioni politiche dei liberali e quelle dei tradizionalisti, il rapporto tra fede e ragione, il successo delle filosofie sensiste e scettiche contro la metafisica classica, la crescita dello scientismo da una parte e di tentazioni spiritualistiche dall'altra, e via dicendo. Il pensatore inglese, sia da anglicano che successivamente da cattolico, intervenne in tutte queste questioni con l'autorevolezza di un pensiero ricco di ragioni e di capacità di dialogo, dando vita ad un movimento culturale che ha dato frutti considerevoli per più di un secolo.

I suoi scritti pertanto mantengono una notevole attualità, dato che le problematiche di allora sono in gran parte quelle che ancora oggi determinano il panorama intellettuale europeo e dato che in lui si rinviene la testimonianza di un metodo adeguato all'affronto dei problemi culturali e sociali, un metodo capace di ascolto, di attenzione a tutti i fattori in gioco, di ricerca di ciò che corrisponde maggiormente alla verità, di forza morale nel sostenere ciò che è giusto, di pazienza nel riprendere chi sbaglia, di chiarezza nello smascherare la menzogna.

Una collezione di avvenimenti e di pensieri della sua vita può avere un grande interesse e una grande utilità per tutti.

I romanzi di Fëdor Michajlovič Dostoevskij

Se *I promessi sposi* sono il romanzo del popolo cristiano, i racconti di Dostoevskij sono il riemergere della coscienza religiosa nella cultura moderna. Soprattutto i quattro romanzi maggiori, *I fratelli Karamazov*, *Delitto e castigo*, *I demoni* e *L'idiota*, si impongono non solo per la loro vicenda oggettiva, ma ancor più per la profondità dell'osservazione sulla coscienza umana sviluppata dallo scrittore russo. Il mondo interiore, inteso come realtà spirituale e non semplicemente 'psicologica', si squaderna agli occhi del lettore con una evidenza che mette fuori gioco impietosamente le superficiali visioni materialistiche e meccanicistiche della cultura europea a cavallo tra Ottocento e Novecento.

La rappresentazione teatrale di opere così poderose richiede, come nel caso di Manzoni sopra accennato, una selezione di pagine e di personaggi. E' già stata realizzata più volte, a titolo di esempio, una trasposizione scenica della famosa *Leggenda del grande inquisitore* tratta da un dialogo de *I fratelli Karamazov*: in essa si ritrova una visione negativa della Chiesa Cattolica che deve essere compresa in base alle complesse vicende storiche che hanno contrapposto la Chiesa Orientale a quella Occidentale; ma nella leggenda si trova anche una audace riflessione sulla libertà e sul mistero della vita e del disegno di Dio che merita di essere conosciuta e meditata. Dostoevskij giunge qui al cuore della decisione personale di fronte a Cristo come abbandono di ogni logica di potere mondano e di ogni attaccamento alle false intenzioni e sicurezze con cui affrontiamo la vita, come scardinamento di ogni menzogna e di ogni iniquità del cuore. In questo paradossalmente descrive

il nucleo centrale del cattolicesimo che egli crede invece di dover identificare con la logica demoniaca del cardinale inquisitore. Si tratta quindi di un capitolo affascinante, che richiede una adeguata introduzione storica e critica, ma che può suscitare un dibattito di grande interesse esistenziale.

E' già stata realizzata più volte la riduzione teatrale de *L'idiota*, romanzo particolarmente adatto ad una trasposizione sul palcoscenico. Sono tentativi da valorizzare. Ad essi però andrebbe aggiunto un passo ulteriore: le varie pagine che Dostoevskij ha disseminato qui e là nei suoi romanzi in cui vengono esposte le riflessioni decisive sull'uomo, su Dio, sulla vita, sul mondo, sulla storia, potrebbero essere raccolte in una rappresentazione di tipo filosofico-letterario in cui emerga in sintesi la novità che il grande scrittore russo ha portato nella cultura contemporanea e la sfida che ha lanciato ad essa. Questa sfida è la riscoperta delle domande ultime e decisive sulla vita, in un mondo che pensava di averle eliminate, e la riscoperta dell'immensa realtà spirituale in cui l'uomo vive, in un mondo che pensava di aver ridotto tutto a materia, e la riscoperta di Cristo come punto supremo di espressione del divino e di salvezza per l'umano, in un mondo che cercava sempre più di negare Dio e il cristianesimo. Ciò non significa che tutto quello che ha scritto Dostoevskij sia condivisibile e perfetto, specialmente quando ha espresso certi suoi giudizi storici, o che la sua vita sia stata sempre esemplare: un giusto senso critico dovrà essere esercitato, ma senza perdere la grande forza di un impeto buono e di una genialità sull'umano che in lui è emersa.

Pagine scelte da Vladimir Sergeevič Solov'ëv

Come si è detto per Rosmini, il teatro potrebbe permettere un approccio anche al pensiero filosofico e teologico di quello che è considerato uno tra i maggiori pensatori russi di tutti i tempi e secondo alcuni il più grande. Sfondando gli angusti limiti della filosofia moderna, assillata dallo scetticismo da una parte e dal delirio idealistico dall'altra, Solov'ëv si addentra coraggiosamente nella totalità assoluta dell'essere, indagando sulle due dimensioni straordinarie che esso presenta, vale a dire la sapienza e l'amore. Nella prima si manifesta una potenzialità infinita, che l'uomo è misteriosamente in grado di riconoscere e limitatamente condividere; nella seconda, anch'essa infinita, si esprime l'unità consapevole e voluta dell'essere, come energia e dinamismo che sgorga dalla realtà personale. Il filosofo moscovita giunge a riconoscere in Cristo la pienezza di queste dimensioni: in Lui si manifesta la perfezione del divino e dell'umano, sintetizzate nel termine *divinumanità*. Infine è la Chiesa il luogo in cui questa presenza divino umana di sapienza e amore permane come luogo vivente nella storia dell'uomo. Solov'ëv, superando la forte avversione al cattolicesimo che era apparsa anche in Dostoevskij, coltiva sempre più il desiderio dell'unità delle due Chiese sorelle, voluta da Cristo stesso. Da queste linee essenziali appare la grandezza di questo pensiero cristiano che una sapiente rappresentazione scenica potrebbe avvicinare ad un pubblico che ancora oggi lo ignora completamente.

“Padrone del mondo” di Robert Benson

Di grande utilità per capire le tendenze e gli orientamenti dell'umanità contemporanea, il romanzo di Benson, stampato nel 1907, immagina il tentativo della civiltà occidentale di eliminare completamente il cristianesimo nei primi decenni del ventunesimo secolo. Tutto nasce dall'imporsi di una nuova ideologia, l'umanitarismo, che afferma idealisticamente la coincidenza tra spirito assoluto e spirito umano: nell'uomo, nella società, nella scienza umana, nel potere politico, si manifesterebbe la vera razionalità e sapienza dell'universo. Il nemico allora diventa il fatto cristiano, che pretende di identificare il divino con un fatto oggettivo, non dipendente dall'uomo e a cui l'uomo deve obbedienza e amore. Il segno della ritrovata indipendenza e sovranità dell'uomo è la legge sull'eutanasia, che afferma il diritto di ogni cittadino di scegliere la data della sua morte senza essere alla mercè di una volontà superiore. Dopo una iniziale tolleranza verso i cristiani, emarginati da ogni forma di vita pubblica, un incidente causa lo scontro finale di natura apertamente escatologica. Gli ultimi cristiani, ridotti a dodici come gli apostoli, riuniti clandestinamente a Nazaret attorno all'ultimo Papa, vengono salvati dal ritorno promesso di Cristo nel momento in cui il mondo sembra avere l'ultima parola.

La riduzione teatrale dell'opera è ampiamente fattibile, salvaguardando le preziose riflessioni di Benson sull'umanitarismo e sulle condizioni interiori dei suoi personaggi.

Pagine scelte da Edith Stein

Continuando idealmente il filo rosso che unisce Agostino, Tommaso, Rosmini e Solov'ev, la filosofa ebrea convertita al cattolicesimo e morta ad Auschwitz come suora carmelitana, Edith Stein, ha portato la sua riflessione sul rapporto tra il tomismo e la fenomenologia e sull'ontologia dell'essere finito ("essere qualcosa e non tutto") e di quello eterno ("essere tutto"):

In quest'uno ultimo e da ultimo fondato è racchiusa tutta la pienezza dell'essere [...]. Qualsiasi elemento intermedio finito alla fine deve portare a questa causa primordiale senza principio e senza fine: il primo essere³⁶⁶.

Anche per Edith Stein, come per gli altri filosofi cristiani sopra citati, la riflessione sull'essere comporta necessariamente il riconoscimento della persona come il livello più alto dell'esser stesso, quello in cui la realtà è consapevole di se ed è dotata di volontà e libertà. Ciò si realizza pienamente nell'essere eterno-assoluto, ad un livello superiore ad ogni nostra immaginazione:

Tutt'al più è possibile ancora enunciare: 'Dio è - Dio' quale espressione dell'impossibilità di una definizione della sua essenza per mezzo di qualcosa di diverso da lui stesso [...].³⁶⁷

Si può avvicinarsi a questo mistero con il metodo, insufficiente ma non vano, dell'analogia, in questo caso dell'analogia con la dinamica personale:

[...] eterno movimento in se stesso, un eterno attingere se stesso dalla profondità del proprio essere infinito quale dedizione donante dell'io eterno a un tu eterno e un corrispondente eterno riceversi e ridonarsi [...].³⁶⁸

Su questo sfondo dell'essere eterno personale si comprende anche l'essere finito personale, cioè l'uomo. La filosofa carmelitana entra a fondo nell'analisi della persona umana, intesa nella sua interezza di spirito, anima, corpo, e colta nel dinamismo della sua esperienza. Il mistero dell'*io* si rivela senza fondo all'osservazione fenomenologica, dotato di spirito, amore e conoscenza, ed anche di memoria, mente e volontà, e ancora di libertà e di apertura ad altro da sé. La persona umana così incontra non solo il suo essere, ma anche quello infinito che le sta davanti. E' qui, nell'apertura all'essere infinito e personale, che lo spirito umano trova compimento:

Dio e l'anima tuttavia sono *spirito* e si compenetrano come solo lo spirito e lo spirito possono compenetrarsi: in virtù della reciproca libera dedizione personale, che presuppone la divisione dell'essere, ma - malgrado l'infinita distanza esistente tra il non creato e il creato - una comunità essenziale che rende possibile un vero *entrare l'uno nell'altro* [...].³⁶⁹

Questi brevi accenni alla filosofia di Edith Stein possono far intuire la profondità del suo pensiero e la provvidenzialità che esso riveste per l'umanità del nostro tempo. Una rappresentazione teatrale che tenti di presentare queste linee di riflessione sull'esperienza, unitamente alle notizie sulla vita della santa e martire, non può che giovare a far conoscere questa eccezionale personalità a chi ancora non ne sa nulla, specialmente nel mondo della scuola e dell'università.

Pagine scelte da Cesare Pavese

La produzione letteraria di Pavese, interrotta purtroppo prematuramente in modo tragico, è una singolare testimonianza dell'irriducibilità del desiderio di compimento infinito che caratterizza la ragione e il cuore dell'uomo:

[...] ciò che un uomo cerca nei piaceri è un infinito, e nessuno rinuncerebbe mai alla speranza di conseguire questa infinità [...].³⁷⁰

L'unica gioia al mondo è cominciare. E' bello vivere perché vivere è cominciare, sempre ad ogni istante.³⁷¹

³⁶⁶ Edith Stein, *Endliches und ewiges Sein. Versuch eines Aufstiegs zum Sinn des Seins*. (1950) Edith Steins Werke II, a cura di L. Gelber e R. Leuven, Friburgo 1986, p. 311; cit. in H.B.Gerl-Falkovitz, *Essere finito ed eterno. L'uomo come immagine della Trinità*, Simposio internazionale "Edith Stein: Testimone per oggi, Profeta per domani", Teresianum - Roma ottobre 1998; in: www.ocd.pcn.net

³⁶⁷ Ibidem, p. 317

³⁶⁸ Ibidem, p. 325

³⁶⁹ Ibidem, p. 422

³⁷⁰ Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*, Torino 1973, p. 190

³⁷¹ Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*, frase del 23 novembre 1937, cit. in VI Edizione dei Colloqui Fiorentini sul tema: Cesare Pavese. "Qualcuno ci ha mai promesso qualcosa? E allora perché attendiamo?", relazione dal titolo "Come chi giunge in un paese nuovo - Il mito e l'attesa in Cesare Pavese"; p. 14, in www.diesseliguria.com

La mancanza di questo infinito determina la nostra povertà e il nostro drammatico bisogno:

Non ci si uccide per amore di una donna. Ci si uccide perché un amore, qualunque amore, ci rivela nella nostra nudità, miseria, infermità, nulla [...].³⁷²

L'altr'anno, in questi giorni, non sapevi quale massa di vita ti attendeva nel giro di un anno [...] ma fu vita veramente?³⁷³

La realtà contiene ovunque un mistero, un richiamo a qualcosa di più grande, che normalmente ci sfugge:

Sappiamo che il più sicuro – e più rapido – modo di stupirci, è di fissare imperterriti sempre lo stesso oggetto. Un bel momento quest'oggetto ci sembrerà - miracoloso – di non averlo mai visto.³⁷⁴

Raggiungere qualche successo, anche importante, non è nulla se non è quell'infinito che cerchiamo:

A Roma apoteosi. E con questo?³⁷⁵

La vita è attesa di questa grandezza, di questo infinito, di questo compimento:

Aspettare è ancora un'occupazione; è non attendere nulla che è terribile.³⁷⁶

La lentezza dell'ora è spietata, per chi non aspetta più nulla.³⁷⁷

La paura è che il desiderio resti incompiuto e la nostra vita cada in una invincibile solitudine e angoscia:

Adesso mi pareva di aver sempre saputo che si sarebbe giunti a quella specie di risacca tra collina e città, a quell'angoscia perpetua che limitava ogni progetto all'indomani, al risveglio, e quasi quasi l'avrei detto, se qualcuno avesse potuto ascoltarmi. Ma soltanto un cuore amico avrebbe potuto ascoltarmi.³⁷⁸

Tu sei come una terra/ che nessuno ha mai detto. /Tu non attendi nulla/ se non la parola/ che sgorgherà dal fondo/ come un frutto tra i rami. /... / Tu tremi nell'estate.³⁷⁹

Molti pensieri e giudizi di Pavese non sono condivisibili, tuttavia, come si è visto, molte sue osservazioni costringono ad una serietà di fronte alle questioni decisive della vita. Per questo una trasposizione teatrale, con il consueto aiuto di commenti, musiche e immagini, può aiutare a scuotere tutti dalla mentalità corrente.

Poesie di Clemente Rebora

Rebora è oggi considerato uno dei più grandi poeti italiani del Novecento, insieme a Ungaretti, Quasimodo e Montale. La sua vita, segnata a metà dallo spartiacque della sua conversione al cattolicesimo, unisce singolarmente la produzione poetica della sua domanda esistenziale a quella dell'incontro con la grande risposta cristiana.

Il suo percorso comincia con un interrogativo di fronte alla vita drammatica di ogni uomo e di fronte alla "grandezza infinita" dell'universo di cui l'uomo ha misteriosamente coscienza e conoscenza ("che lo spirito intende"):

Questo è cieco destin che si trastulla?

[...]

Questo è per nulla?³⁸⁰

Egli avverte dunque che il mistero dell'essere non può né sorgere dall'assurdo né sfociare in esso: c'è una evidente potenza intelligente che connota l'essere, un desiderio di bene infinito. Tutto ciò costringe continuamente ad alzare lo sguardo verso questo Mistero grande e buono, che solo può corrispondere al nostro desiderio:

Qualunque cosa tu dica o faccia

c'è un grido dentro:

non è per questo, non è per questo!

E così tutto rimanda

³⁷² Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*, citato in VI Edizione ..., cit., p. 1

³⁷³ Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*, frase del 8 febbraio 1946, cit. in VI Edizione ..., cit. p. 2

³⁷⁴ Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*, Torino 1952, p. 281; cit. in VI Edizione ..., cit. p. 4

³⁷⁵ Cesare Pavese, frase del 14 luglio 1950, cit. in VI Edizione ..., cit. 14

³⁷⁶ Cesare Pavese, frase del 16 settembre 1946, cit. in VI Edizione ..., cit., p. 14

³⁷⁷ Cesare Pavese, cit. in VI Edizione ..., cit. 14

³⁷⁸ Cesare Pavese, *La casa in collina*, Torino 1975, p. 24; cit. in VI Edizione ..., cit. 10

³⁷⁹ C. Pavese, *La terra e la morte*, 29 ottobre 1945, Trento 1976, p. 183; cit. in VI Edizione ..., cit., p. 14

³⁸⁰ C.Rebora, "Frammento V", da *Frammenti lirici*, in *Le poesie*, Garzanti, Milano 1988, p.22

a una segreta domanda:
l'atto è un pretesto.³⁸¹

Tutto il movimento dell'essere è il vortice dell'amore divino che vuole coinvolgere ed elevare ogni cosa nella sua pienezza eterna:

[...]
vive la trottola e gira,
la sferza Iddio, la sferza è il tempo:
così la trottola aspira
dentro l'amore verso l'eterno.³⁸²

E questo è lo stesso Amore che è entrato nella drammatica storia umana a mostrare il suo volto in Cristo:

[...]
e nuovo incanto di beltà pervase
con intimo fremito l'universo
fra linee terrene presagio di Cielo
[...]
accese d'esser buono un vasto incendio
che a somiglianza divina
cresce e arde per ogni cuore
in carità di Dio trasfigurato:
[...]
e infine salvifico effetto
sopra l'intero creato
a salvare già qui tutto l'uomo,
[...]
Gesù il Fedele,
il solo punto fermo nel moto dei tempi, in sterminata serie di eventi:
[...]³⁸³

Illustrare questo percorso con la recitazione drammatizzata di alcune poesie di Rebora e con l'aiuto di adeguate musiche ed immagini può essere occasione di grandi scoperte per molti.

“Arcipelago Gulag” di Aleksandr Isaevič Solženicyn

Scrittore e storico, Aleksandr Isaevič Solženicyn (1918-2008), dopo aver scontato una condanna a 8 anni di lavoro nei Gulag e a 3 di esilio per aver criticato Stalin in una lettera ad un amico, fu il primo dissidente russo che riuscì a pubblicare un saggio di denuncia dell'esistenza e delle atrocità dei Gulag sovietici, *Una giornata di Ivan Denisovic*, nel 1963, dando inizio nel suo paese al movimento clandestino letterario denominato *samizdat* e all'estero alla conoscenza della realtà della dittatura comunista. Fu insignito per questo del premio Nobel per la letteratura del 1970, come riconoscimento del valore dei suoi scritti e come tentativo di protezione internazionale di colui che era ormai considerato da tutti il padre della rinascita democratica russa.

Nel 1973, riuscendo a far giungere in Francia il microfilm del manoscritto su cui aveva lavorato per anni e che il KGB era convinto di aver distrutto definitivamente, fece sì che in Occidente venisse pubblicata l'opera in tre volumi dal titolo *Arcipelago Gulag* in cui veniva minuziosamente descritto e documentato, con numerose testimonianze di ex condannati, tutto il procedimento di accusa, di condanna, di carcerazione e di sterminio praticato in Russia. Questo saggio storico, che fu osteggiato in molti ambienti intellettuali europei per la sua opposizione all'ideologia culturalmente dominante in quegli anni in Occidente, ebbe il merito di essere non solo una denuncia ben documentata dei fatti, ma anche una profonda riflessione culturale sulle loro cause e quindi sulla visione del mondo che aveva portato agli orrori dei Gulag. Si trattava quindi di un'opera capace di smascherare la disumanità non solo della classe dirigente comunista dell'epoca, ma dell'ideologia stessa che essa seguiva e sosteneva e dei suoi presupposti fondamentali, quali il materialismo, l'ateismo, il culto del potere, lo scientismo positivista. Ancora oggi questo storico testo, pietra miliare della letteratura mondiale,

³⁸¹ C.Rebora, “Sacchi a terra per gli occhi”, da *Canti anonimi*, ibidem, p. 141

³⁸² C.Rebora, “Gira la trottola viva”, da *Canti anonimi*, ibidem, p. 150

³⁸³ C.Rebora, *Stresa*, il S. S. Nome di Maria, 1956. Per il S. Natale del 1956. Dal letto della Sua infermità. In *carabelta.free.fr*

attende di essere conosciuto dal grande pubblico italiano ed europeo. L'utilizzo di una trasposizione teatrale si rivelerebbe particolarmente adatto all'opera di Solženicyn, per l'intreccio di riflessioni e fatti concreti, testi ed immagini, parole e suoni.

Non va dimenticato che questa tematica trova una geniale espressione letteraria anche nell'opera di un altro dissidente sovietico, Vasilij Grossman (1905-1964), dal titolo *Vita e destino*. In essa la tematica si allarga e coinvolge tutte le forme di totalitarismo e di oppressione dell'uomo generate dalle ideologie del Novecento: il comunismo, il nazismo, il nichilismo. La trasposizione teatrale risulta non facile, ma, almeno per una selezione di pagine, non impossibile.

Dialoghi con ...

L'elenco di testi di cui si possano presentare i contenuti in rappresentazioni teatrali potrebbe essere naturalmente lunghissimo e praticamente interminabile. Qui si è voluto fare una selezione di alcuni di essi particolarmente vicini alla tematica del senso religioso e della cultura cristiana. Questa selezione rimane dunque di carattere esemplificativo e assolutamente non esaustivo. Potrebbe essere completata, nel contesto di questa ricerca, con l'invito a realizzare rappresentazioni teatrali che presentino i contenuti delle riflessioni di alcuni grandi pensatori cristiani, oltre a quelli già citati, e che facciano questo attraverso la forma di domande-risposte rivolte ai medesimi autori, cioè ai loro testi.

Anzitutto si pensi ad alcuni tra i Padri della Chiesa già citati nel capitolo precedente dedicato alla letteratura. In particolare S.Gregorio di Nissa, S.Basilio, S.Atanasio, S.Ambrogio, S.Giovanni Crisostomo, S.Leone Magno, S.Gregorio Magno.

Di epoca più marcatamente medievale non dovrebbe mancare una presentazione di S.Benedetto da Norcia, S.Bernardo di Chiaravalle, di S.Francesco d'Assisi, di S.Bonaventura, di S.Caterina da Siena.

In epoca moderna santi come S.Ignazio di Loyola, S.Teresa d'Avila, S.Giovanni della Croce, S.Vincenzo De Paoli, S.Filippo Neri.

Avvicinandosi all'epoca contemporanea di grande importanza sono la storia e i testi di santi quali S.Giovanni Bosco, S.Teresa di Lisieux, S.Faustina Kowalska, Madre Teresa di Calcutta.

Infine il pensiero di alcuni grandi teologi dovrebbe essere oggetto di questi lavori di presentazione: Henri-Marie de Lubac, Hans Urs von Balthasar, Romano Guardini, Heinrich Schlier, Joseph Ratzinger, Luigi Giussani, Karol Wojtyła.

Conclusione

Come si vede un grande lavoro creativo si apre per coloro che abbiano l'intenzione e la disponibilità a far conoscere anche attraverso il teatro il patrimonio culturale enorme che il cattolicesimo ha generato nel corso della sua storia. E' necessario, come si vedrà, che ciò avvenga attraverso la costituzione di equipe, di compagnie, di gruppi teatrali, disposti a compiere sia il lavoro di scrittura che quello di recitazione.

TEATRO E BIBBIA: LE TRASPOSIZIONI TEATRALI DEI LIBRI VETERO E NEO TESTAMENTARI

Il teatro religioso raggiunge il suo centro e il suo vertice nel testo biblico. E' qui che l'uomo religioso riconosce la più piena ed alta espressione della verità che cerca di rappresentare con lo strumento scenico. Perciò la lettura e la conoscenza di questo testo dovrebbe essere un compito di primaria importanza per ogni cristiano. Ciò può avvenire solo se esso non viene isolato dal suo contesto vivente, che è la tradizione, la vita e il magistero della Chiesa, e solo se non si dimentica che la Parola di Dio non è un libro, ma una Persona vivente, Gesù Cristo:

[...] non essendo la fede cristiana una «religione del Libro»: il cristianesimo è la «religione della Parola di Dio», non di «una parola scritta e muta, ma del Verbo incarnato e vivente» (San Bernardo di Chiaravalle, *Homilia super Missus est*, IV, 11: PL 183, 86 B).³⁸⁴

La trasposizione teatrale di libri biblici può dare un aiuto efficace alla loro conoscenza e alla loro memorizzazione. Richiede inoltre un lavoro comunitario, uno sforzo creativo, uno studio diligente del testo e dei suoi significati, un'azione missionaria. Naturalmente l'ambito più adeguato per l'utilizzo del testo sacro è quello liturgico: ogni trasposizione teatrale dunque dovrà mirare ad essere una preparazione alla partecipazione più attenta e più personale all'azione liturgica della Chiesa.

Per ottenere questo scopo la rappresentazione teatrale dei testi biblici potrà servirsi con intelligenza e creatività di tutto ciò che potrà servire per favorire l'attenzione, la comprensione, la memorizzazione, il coinvolgimento del pubblico: forme recitative adeguatamente drammatizzate, musiche, immagini, materiale stampato, etc. In ogni caso la pedagogia culturale cristiana non raggiunge il suo scopo se non giunge a far acquistare ai cristiani una conoscenza appassionata e continuamente rinnovata del testo biblico. Tutta la conoscenza del percorso storico tracciato sopra dentro le maggiori opere del teatro religioso rimane uno sforzo vano e triste se non aiuta a riconoscere nella parola rivelata il suo punto focale e il suo compimento. Il processo di comunicazione sociale rimane del tutto incompiuto e inconsistente se non realizza una trasmissione esplicita dell'avvenimento in cui risiede il centro del cosmo, della storia e della vita dell'uomo, vale a dire Gesù Cristo, cuore di tutta la scrittura rivelata.

Il Vangelo di S.Giovanni

Tra i quattro Vangeli quello dell'Apostolo Giovanni appare il più adatto per una trasposizione teatrale. Esso infatti è composto da episodi non brevi, ma aventi ciascuno un certo sviluppo che facilita la rappresentazione scenica. Inoltre i concetti sono esposti in discorsi ampi, in cui vengono chiariti ripetutamente. Infine esso riporta fatti connessi dentro un crescendo drammatico che coinvolge l'ascoltatore attento. Una rappresentazione integrale richiede un tempo di circa due ore e mezza: dunque una durata lunga, ma non improponibile, data la forza straordinaria del testo dovuta all'enorme importanza del suo contenuto.

Alcune frasi di questo testo sacro hanno uno spessore speciale che deve essere reso adeguatamente nella recitazione, in modo particolare con l'uso di ben calcolate pause. Le seguenti frasi del quarto Vangelo hanno una importanza incalcolabile per la fede e la vita del cristiano; esse dovrebbero essere recitate in modo da agevolare al massimo la loro comprensione:

In principio era il Verbo, il Verbo era presso Dio e il Verbo era Dio. Egli era in principio presso Dio: tutto è stato fatto per mezzo di lui, e senza di lui niente è stato fatto di tutto ciò che esiste. In lui era la vita e la vita era la luce degli uomini [...].³⁸⁵

Veniva nel mondo la luce vera, quella che illumina ogni uomo.³⁸⁶

³⁸⁴ Benedetto XVI, Esortazione Apostolica *Verbum Domini*, n.7

³⁸⁵ Gv 1,1-4

³⁸⁶ Gv 1,9

E il Verbo si fece carne e venne ad abitare in mezzo a noi; e noi vedemmo la sua gloria, gloria come di unigenito dal Padre, pieno di grazia e di verità.³⁸⁷

Dio nessuno l'ha mai visto: proprio il Figlio unigenito, che è nel seno del Padre, lui lo ha rivelato.³⁸⁸

Dio infatti ha tanto amato il mondo da dare il suo Figlio unigenito, perché chiunque crede in lui non muoia, ma abbia la vita eterna. Dio non ha mandato il Figlio nel mondo per giudicare il mondo, ma perché il mondo si salvi per mezzo di lui.³⁸⁹

Il Padre ama il Figlio e gli ha dato in mano ogni cosa.³⁹⁰

Come infatti il Padre ha la vita in se stesso, così ha concesso al Figlio di avere la vita in se stesso; e gli ha dato il potere di giudicare, perché è Figlio dell'uomo.³⁹¹

Io sono il pane della vita; chi viene a me non avrà più fame e chi crede in me non avrà più sete. Vi ho detto però che voi mi avete visto e non credete. Tutto ciò che il Padre mi dà, verrà a me; colui che viene a me, non lo respingerò, perché sono disceso dal cielo non per fare la mia volontà, ma la volontà di colui che mi ha mandato. E questa è la volontà di colui che mi ha mandato, che io non perda nulla di quanto egli mi ha dato, ma lo risusciti nell'ultimo giorno. Questa infatti è la volontà del Padre mio, che chiunque vede il Figlio e crede in lui abbia la vita eterna; io lo risusciterò nell'ultimo giorno.³⁹²

Io sono il pane della vita. I vostri padri hanno mangiato la manna nel deserto e sono morti; questo è il pane che discende dal cielo, perché chi ne mangia non muoia. Io sono il pane vivo, disceso dal cielo. Se uno mangia di questo pane vivrà in eterno e il pane che io darò è la mia carne per la vita del mondo. [...] In verità, in verità vi dico: se non mangiate la carne del Figlio dell'uomo e non bevete il suo sangue, non avrete in voi la vita. Chi mangia la mia carne e beve il mio sangue ha la vita eterna e io lo risusciterò nell'ultimo giorno. Perché la mia carne è vero cibo e il mio sangue vera bevanda. Chi mangia la mia carne e beve il mio sangue dimora in me e io in lui. Come il Padre, che ha la vita, ha mandato me e io vivo per il Padre, così anche colui che mangia di me vivrà per me. Questo è il pane disceso dal cielo, non come quello che mangiarono i padri vostri e morirono. Chi mangia questo pane vivrà in eterno.³⁹³

Se rimanete fedeli alla mia parola, sarete davvero miei discepoli; conoscerete la verità e la verità vi farà liberi.³⁹⁴

In verità, in verità vi dico: prima che Abramo fosse, Io Sono.³⁹⁵

Il ladro non viene se non per rubare, uccidere e distruggere; io sono venuto perché abbiano la vita e l'abbiano in abbondanza. Io sono il buon pastore. Il buon pastore offre la vita per le pecore. Io sono il buon pastore, conosco le mie pecore e le mie pecore conoscono me, come il Padre conosce me e io conosco il Padre; e offro la vita per le pecore.³⁹⁶

Le mie pecore ascoltano la mia voce e io le conosco ed esse mi seguono. Io do loro la vita eterna e non andranno mai perdute e nessuno le rapirà dalla mia mano. Il Padre mio che me le ha date è più grande di tutti e nessuno può rapirle dalla mano del Padre mio. Io e il Padre siamo una cosa sola.³⁹⁷

Io sono la risurrezione e la vita; chi crede in me, anche se muore, vivrà; chiunque vive e crede in me, non morrà in eterno. Credi tu questo?³⁹⁸

Chi crede in me, non crede in me, ma in colui che mi ha mandato; chi vede me, vede colui che mi ha mandato.³⁹⁹

Dette queste cose, Gesù si commosse profondamente e dichiarò: "In verità, in verità vi dico: uno di voi mi tradirà".⁴⁰⁰

³⁸⁷ Gv 1,14

³⁸⁸ Gv 1,18

³⁸⁹ Gv 3,16-17

³⁹⁰ Gv 3,35

³⁹¹ Gv 5,26-27

³⁹² Gv 6,35-40

³⁹³ Gv 6,48-51.53-58

³⁹⁴ Gv 8,31-32

³⁹⁵ Gv 8,58

³⁹⁶ Gv 10,10-15

³⁹⁷ Gv 10,27-30

³⁹⁸ Gv 11,25-26

³⁹⁹ Gv 12,44-45

⁴⁰⁰ Gv 13,21

Vi do un comandamento nuovo: che vi amiate gli uni gli altri; come io vi ho amato, così amatevi anche voi gli uni gli altri. Da questo tutti sapranno che siete miei discepoli, se avrete amore gli uni per gli altri.⁴⁰¹

Io sono la via, la verità e la vita. Nessuno viene al Padre se non per mezzo di me.⁴⁰²

Da tanto tempo sono con voi e tu non mi hai conosciuto, Filippo? Chi ha visto me ha visto il Padre. Come puoi dire: Mostraci il Padre? Non credi che io sono nel Padre e il Padre è in me?⁴⁰³

Rimanete in me e io in voi. [...] Come il Padre ha amato me, così anch'io ho amato voi. Rimanete nel mio amore.⁴⁰⁴

Questa è la vita eterna: che conoscano te, l'unico vero Dio, e colui che hai mandato, Gesù Cristo. Io ti ho glorificato sopra la terra, compiendo l'opera che mi hai dato da fare. E ora, Padre, glorificami davanti a te, con quella gloria che avevo presso di te prima che il mondo fosse.⁴⁰⁵

Consacrati nella verità. La tua parola è verità. Come tu mi hai mandato nel mondo, anch'io li ho mandati nel mondo; per loro io consacro me stesso, perché siano anch'essi consacrati nella verità. Non prego solo per questi, ma anche per quelli che per la loro parola crederanno in me; perché tutti siano una sola cosa. Come tu, Padre, sei in me e io in te, siano anch'essi in noi una cosa sola, perché il mondo creda che tu mi hai mandato. E la gloria che tu hai dato a me, io l'ho data a loro, perché siano come noi una cosa sola. Io in loro e tu in me, perché siano perfetti nell'unità e il mondo sappia che tu mi hai mandato e li hai amati come hai amato me. Padre, voglio che anche quelli che mi hai dato siano con me dove sono io, perché contemplino la mia gloria, quella che mi hai dato; poiché tu mi hai amato prima della creazione del mondo. Padre giusto, il mondo non ti ha conosciuto, ma io ti ho conosciuto; questi sanno che tu mi hai mandato. E io ho fatto conoscere loro il tuo nome e lo farò conoscere, perché l'amore con il quale mi hai amato sia in essi e io in loro.⁴⁰⁶

Tu lo dici; io sono re. Per questo io sono nato e per questo sono venuto nel mondo: per rendere testimonianza alla verità. Chiunque è dalla verità, ascolta la mia voce.⁴⁰⁷

E' chiaro a chiunque che un simile testo dovrebbe costituire un punto continuo di riferimento per ogni cristiano. Le parole qui sopra citate andrebbero conosciute letteralmente a memoria. La rappresentazione di questo testo è quindi una iniziativa di valore altissimo per ogni gruppo giovanile cristiano. Nell'economia del percorso qui presentato circa il teatro religioso, queste pagine giovanee costituiscono, come si è detto sopra, il centro e il vertice assoluto di tutto il cammino svolto; anzi, esse ne sono il punto di paragone continuo.

Nelle opere teatrali sopra considerate, vengono espressi desideri, domande, speranze, dolori, verità, che hanno il loro fondamento e la luce che le chiarisce nelle frasi citate del Vangelo di Giovanni. Il cammino umano non avrebbe alcun significato, così come il cosmo intero, se non fosse dentro un essere ultimo infinito che è in se stesso *Logos*, cioè Intelligenza e Coscienza di sé. Tutto prende la sua ragion d'essere in questo Essere che si manifesta come Trinità interpersonale, come comunione, come pienezza di essere, di intelligenza e di amore. Ma tutto ciò diventa chiaro e sperimentabile per il fatto che il *Logos* si è fatto carne, uomo, volto visibile e incontrabile, venuto nel mondo perché il mondo non vada perduto ma si salvi e si compia attraverso di Lui. Egli è portatore della vita nella sua pienezza, anzi egli è la vita nella sua pienezza, ed è venuto ad offrire se stesso, cioè questa vita piena a cui tutto nell'uomo aspira incessantemente. E' questo il significato dell'Eucarestia, il gesto sconvolgente e immenso in cui si rivela lo sbalorditivo disegno del Mistero Infinito, vale a dire la realizzazione non di una semplice sopravvivenza per l'uomo, ma di un suo ingresso dentro la vita divina.

Tutto il commovente e stupefacente contenuto dei discorsi di Cristo nei capitoli dal numero 10 al 17 diventa un approfondimento di questo disegno: Dio si rivela sempre più appassionato all'uomo, deciso a dare la sua vita, ad affrontare ogni opposizione e violenza, per portare la sua creatura alla resurrezione. Questo suo amore diviene l'essenza dell'esistenza umana, che riceve come sua morale decisiva proprio il comandamento dell'amore così come si è manifestato in Cristo. Il culmine viene raggiunto in due passaggi letteralmente senza fondo: anzitutto nell'identificazione totale di Cristo con il Padre, per cui risulta chiaro in un modo che rasenta l'incredibile e l'impossibile che Colui che sta di fronte al gruppo esterrefatto dei discepoli e mangia e discute con loro è Dio stesso, *sic et simpliciter*. Il secondo passaggio è nella preghiera finale al Padre, quando Cristo

⁴⁰¹ Gv 13,34-35

⁴⁰² Gv 14,6

⁴⁰³ Gv 14,9-10

⁴⁰⁴ Gv 15,4-9

⁴⁰⁵ Gv 17,3-5

⁴⁰⁶ Gv 17,17-26

⁴⁰⁷ Gv 18,37

rivela che è esattamente la vita, l'unità e l'amore della Trinità Infinita quello in cui intende inserire l'umanità e che intende inserire nell'umanità.

Chiunque abbia un minimo di questa umanità e di intelletto non può non riconoscere in tutto ciò l'inimmaginabile disvelarsi e compiersi del contenuto del misterioso desiderio umano. "Siate realisti, chiedete l'impossibile", scriveva Camus: il Vangelo di Giovanni è la risposta a questo. Le modalità della sua rappresentazione teatrale possono variare notevolmente, ma non devono mai intaccare o inquinare l'integralità del testo.

I Vangeli sinottici

Quanto sopra detto per il Vangelo di Giovanni non solo non esclude ma implica un richiamo continuo agli altri tre Vangeli di Matteo, Marco e Luca. In essi troviamo una gran quantità di insegnamenti e di fatti della vita di Cristo che Giovanni volutamente non ha ripetuto. La rappresentazione di questi testi completa o prepara quella del quarto Vangelo. In particolare bisognerà sottolineare:

- gli episodi della natività e dell'infanzia narrati da Matteo e da Luca: sono la base del discorso cristiano sulla famiglia, sulla vita, sull'umiltà, sulla Provvidenza, sulla quotidianità della Presenza di Cristo, etc;
- il discorso della montagna riportato in Matteo: descrizione della nuova concezione della vita e della morale cristiana;
- il discorso missionario nel decimo capitolo di Matteo: indicazioni fondamentali per l'evangelizzazione del mondo, quali predicazione, povertà, persecuzioni, amore a Cristo, annuncio aperto, accoglienza dei suoi inviati, etc;
- il discorso ecclesiologico nel diciottesimo capitolo di Matteo: il più grande è l'ultimo, la ricerca della pecora smarrita, la correzione fraterna, la preghiera in comune, il perdono delle offese;
- il discorso escatologico in Matteo: il giudizio universale in base alla carità e al riconoscimento della presenza di Cristo in ogni più piccola persona umana;
- le parabole di Gesù in Matteo, Marco e Luca; in particolare quella del buon Samaritano, quella del ricco epulone e del povero Lazzaro, quella del fariseo e del pubblicano nel Tempio, quelle sulla necessità di pregare sempre e quella del Padre misericordioso in Luca;
- i miracoli di Gesù in Matteo, Marco e Luca; in particolare la guarigione del paralitico calato dal tetto e dell'emorroissa e la resurrezione della figlia di Giàiro in Marco e la resurrezione del figlio della vedova di Nain in Luca;
- gli incontri personali con Cristo, in particolare Zaccheo (in Luca), il cieco di Gerico Bartimèo (in Marco), la povera vedova al Tempio (in Marco), Marta e Maria (in Luca);
- i racconti della passione, morte e resurrezione in Matteo, Marco e Luca.

Tutto questo materiale narrativo può trovare espressioni preziose nella modalità teatrale. Il fine deve sempre essere quello di favorirne la conoscenza e la memoria continua.

Le lettere di S.Paolo

Il *corpus* paolino è una miniera inesauribile di richiami agli insegnamenti evangelici sopra esposti e nello stesso tempo una indicazione continua della modalità ecclesiale in cui vanno vissuti. La forma in cui si presenta, quella delle lettere a delle comunità cristiane, può agevolare la rappresentazione scenica, in quanto si presta ad una azione di gruppo: può essere per esempio sotto forma di domande della comunità a cui l'Apostolo risponde.

Ogni lettera paolina comporta dei destinatari precisi, con determinate caratteristiche storiche, psicologiche, religiose, sociali; e ogni lettera contiene delle tematiche prevalenti, dettate sia dalla situazione dei destinatari che dalla libertà di S.Paolo. E' possibile raccogliere elementi di tutte le lettere in una singola rappresentazione, oppure svolgere interamente il contenuto di una lettera o di quelle rivolte ad una certa comunità.

I testi paolini sono di fondamentale importanza per varie tematiche:

- la conoscenza di Dio attraverso la realtà;
- la legge naturale;
- il bisogno e la ricerca di Dio nell'uomo;
- il peccato dell'uomo;
- la manifestazione di Dio in Cristo;

- il sacrificio con cui Cristo ha redento l'uomo;
- la resurrezione di Cristo come avvenimento reale e storico;
- Cristo come ragion d'essere e destino di tutte le cose;
- Cristo come punto di unione di Cielo e terra;
- Cristo come vittoria su ogni divisione umana;
- la Chiesa come luogo di unità reale tra gli uomini e Dio;
- la vita cristiana come appartenenza a Cristo;
- la comunità cristiana come corpo di Cristo;
- il sacramento dell'Eucarestia come cuore della Chiesa;
- il Battesimo come incorporazione a Cristo;
- matrimonio e verginità;
- la carità come legge suprema della vita in Cristo;
- lo Spirito Santo come guida della Chiesa;
- la vita nello Spirito;
- la resurrezione del cristiano;
- la concezione culturale cristiana;
- il superamento degli schemi e delle concezioni mondane;
- la concretezza di volti e nomi precisi nelle comunità cristiane.

Lo sviluppo di queste tematiche può dare ampia materia a rappresentazioni sceniche. Ogni sforzo per far conoscere anche attraverso il teatro la ricchezza dei testi paolini deve considerarsi un'opera di grande importanza per la formazione della gioventù.

Atti degli Apostoli

Si tratta di un testo che si presta in modo diretto alla rappresentazione teatrale, per l'intreccio continuo di azioni, discorsi e personaggi. Occorre comunque un non piccolo lavoro sul testo per dare vita ad un copione drammaturgica che non sia dispersivo, scontato o banalizzato. E' necessario individuare i nuclei tematici fondamentali e in base ad essi scegliere gli elementi da rappresentare sul palco. Molte situazioni narrate nel testo non sono riproducibili teatralmente e sarà quindi necessario fare ricorso a forme narrative indirette o ad altre soluzioni artistiche.

I libri anticotestamentari

La storia raccontata nell'Antico Testamento è una fonte sconfinata di azioni, parole e personaggi. La sua trasposizione drammaturgica può dar luogo a innumerevoli rappresentazioni. Si possono segnalare alcune tematiche maggiori, senza dimenticare però che anche i libri minori della Bibbia sono interessantissimi dal punto di vista teatrale oltre che esistenziale e religioso.

- la vicenda di Abramo. la chiamata, il rito di alleanza, l'incontro con Dio alla quercia di Mamre, il sacrificio di Isacco, etc.
- la vicenda di Giacobbe, in particolare la lotta con Dio e i dodici figli;
- la storia di Giuseppe, già oggetto di numerose versioni artistiche;
- la vicenda di Mosè: sia la sua storia personale, che il suo ruolo di guida di Israele, il suo incontro con Dio, la Pasqua, la Legge (Torah).
- il ciclo di Davide: la santità, il peccato, la nazione, Gerusalemme, etc.
- grandezza ed errori di Salomone;
- i grandi testi di Isaia: le profezie, riguardanti l'alleanza, il peccato del popolo, il resto di Israele, il Messia e Servo di Jahvè, la nuova Gerusalemme, la vocazione universale della nuova alleanza; questi temi di grande profondità e respiro possono dar luogo a rappresentazioni ricche di spunti e di legami con musiche e immagini;
- la testimonianza drammatica di Geremia: la resistenza e il rifiuto opposto a Dio, la dissoluzione del popolo, la schiavitù babilonese, la strada della redenzione, la nuova alleanza.
- i grandi testi di Ezechiele: la storia dell'amore di Dio per il suo popolo, il tradimento di Israele, la desolazione di Gerusalemme, la nuova alleanza, il nuovo Tempio, il nuovo popolo.

Da queste tematiche, accanto a molte altre, si capisce quanto il testo biblico possa essere occasione di un fecondissimo lavoro comunitario di studio, di elaborazione, di creatività, di rappresentazione.

L'ANNO LITURGICO COME TEATRO TOTALE

Si è già visto come lo scopo del teatro sia quello di rappresentare l'essere perché l'uomo possa riconoscerlo e comprenderlo.

Si è visto anche che la suprema forma di teatro è quella in cui l'essere non solo viene rappresentato con verità, ma viene reso presente realmente in se stesso e non solo attraverso una sua riproduzione simbolica (finzione). E' il caso della liturgia cristiana, in cui ciò che viene raffigurato è al tempo stesso reso presente nella sua piena realtà.

Si è visto ancora che lungo la storia il teatro cristiano ha assunto molteplici forme, accomunate dal desiderio di richiamare alla coscienza di tutti la commovente bellezza, attualità e presenza dell'avvenimento evangelico. Resta ora da osservare come tutto questo trovi una continua attuazione in quel fenomeno straordinario e poco riconosciuto nella sua enorme portata culturale che è l'anno liturgico. Da duemila anni attraverso questo strumento si realizza infatti la più grande esperienza teatrale dell'umanità. Le ragioni di questa affermazione sono le seguenti.

1- Anzitutto il fatto, come si è appena detto, che viene rivissuto un *avvenimento reale e presente* e non un suo semplice ricordo. La vita di Cristo, la compagnia di Maria, la comunione dei Santi: sono tutte presenze viventi, unite *hic et nunc* alla vita dei cristiani. Questo rilievo si attua al massimo livello quando si tratta del sacramento dell'Eucarestia, vertice di ogni liturgia e preghiera.

2- Viene svolto un *percorso* che connette tutti i giorni dell'anno, in particolare le domeniche e le grandi festività, che realizza un'unica, grande e continua rappresentazione dell'evento salvifico, come una specie di teatro *permanente* che non ha uguali in nessun altro ciclo drammatico.

3- Il *pubblico* non è l'*audience* dello spettacolo, ma un *protagonista* del gesto: non è dunque uno che assiste al dramma, ma un soggetto decisivo del dramma stesso, il quale viene rappresentato esattamente perché questo soggetto vi prenda parte e lo faccia proprio. Questa partecipazione è anzitutto *personale*, in quanto riguarda la libera adesione di ciascuno.

4- L'adesione poi *comunitaria* all'evento vivente rappresentato produce una forma sociale nuova che è la comunione ecclesiale, la quale colloca l'esistenza del singolo dentro una nuova dimensione: in essa l'evento vivente rappresentato nella liturgia prosegue ontologicamente ed esperienzialmente nelle relazioni interpersonali determinate dalla carità e dall'appartenenza reciproca al corpo di Cristo. Dunque tutta la vita sociale diventa relazione, cioè dramma, con la presenza di Cristo.

5- La rappresentazione liturgica prosegue a tempo pieno nella vita dei cristiani, che sono chiamati a trasformare l'intera loro *esistenza* con le sue attività in una *liturgia continua*, in una offerta incessante a Dio, in un dialogo ininterrotto con lui. E' il concetto cristiano di *memoria*, cioè di coscienza dell'esistenza come relazione con la Presenza divina; o il concetto di *offerta*, cioè di rapporto vissuto con Dio attraverso le circostanze della vita.

Tutto ciò dunque mostra che la fede cristiana conduce a vivere l'esistenza come inserimento totale e consapevole nel dramma del rapporto con Cristo. Egli non è solo una realtà di cui si prende coscienza o conoscenza (come può avvenire in una rappresentazione teatrale ordinaria), ma una presenza vivente con cui mettere in comune la vita: non è cioè una nozione quella che il teatro liturgico trasmette, ma un 'tu' reale con cui entrare in rapporto esistenziale. E' questo per esempio il senso dell'invito alla preghiera di Cristo, che chiede di dire 'tu' al Padre e di porsi come 'noi', senza tergiversazioni impersonali:

Voi dunque pregate così:

Padre nostro che sei nei cieli,
sia santificato il tuo nome ...

Dacci oggi il nostro pane quotidiano,
e rimetti a noi i nostri debiti ...⁴⁰⁸

Questo invito alla preghiera, cioè al dialogo con il 'tu' divino realmente presente, è pressante in Cristo:

Ebbene io vi dico: Chiedete e vi sarà dato, cercate e troverete, bussate e vi sarà aperto. Perché chi chiede ottiene, chi cerca trova, e a chi bussa sarà aperto. Quale padre tra voi, se il figlio gli chiede un pane, gli darà una pietra? O se gli chiede un pesce, gli darà al posto del pesce una serpe? O se gli chiede un uovo, gli darà

⁴⁰⁸ Mt 6,9-12

uno scorpione? Se dunque voi, che siete cattivi, sapete dare cose buone ai vostri figli, quanto più il Padre vostro celeste darà lo Spirito Santo a coloro che glielo chiedono!"⁴⁰⁹

Disse loro una parabola sulla necessità di pregare sempre, senza stancarsi: "C'era in una città un giudice, che non temeva Dio e non aveva riguardo per nessuno. In quella città c'era anche una vedova, che andava da lui e gli diceva: Fammi giustizia contro il mio avversario. Per un certo tempo egli non volle; ma poi disse tra sé: Anche se non temo Dio e non ho rispetto di nessuno, poiché questa vedova è così molesta le farò giustizia, perché non venga continuamente a importunarmi". E il Signore soggiunse: "Avete udito ciò che dice il giudice disonesto. E Dio non farà giustizia ai suoi eletti che gridano giorno e notte verso di lui, e li farà a lungo aspettare? Vi dico che farà loro giustizia prontamente. Ma il Figlio dell'uomo, quando verrà, troverà la fede sulla terra?"⁴¹⁰

Vegliate e pregate in ogni momento [...].⁴¹¹

Anche S.Paolo e S.Giacomo invitano a questa preghiera incessante e insistente:

Pregate inoltre incessantemente con ogni sorta di preghiere e di suppliche nello Spirito, vigilando a questo scopo con ogni perseveranza e pregando per tutti i santi, e anche per me [...].⁴¹²

State sempre lieti, pregate incessantemente, in ogni cosa rendete grazie; questa è infatti la volontà di Dio in Cristo Gesù verso di voi. Non spegnete lo Spirito [...].⁴¹³

Confessate perciò i vostri peccati gli uni agli altri e pregate gli uni per gli altri per essere guariti. Molto vale la preghiera del giusto fatta con insistenza.⁴¹⁴

Il decreto sulla liturgia del Concilio Vaticano II insiste sulla necessità di partecipare attivamente alla celebrazione liturgica affinché essa sia vissuta come dialogo vivo con la presenza reale dell'interlocutore divino:

10. Nondimeno la liturgia è il culmine verso cui tende l'azione della Chiesa e, al tempo stesso, la fonte da cui promana tutta la sua energia. Il lavoro apostolico, infatti, è ordinato a che tutti, diventati figli di Dio mediante la fede e il battesimo, si riuniscano in assemblea, lodino Dio nella Chiesa, prendano parte al sacrificio e alla mensa del Signore. A sua volta, la liturgia spinge i fedeli, nutriti dei «sacramenti pasquali», a vivere «in perfetta unione»; prega affinché «esprimano nella vita quanto hanno ricevuto mediante la fede»; la rinnovazione poi dell'alleanza di Dio con gli uomini nell'eucaristia introduce i fedeli nella pressante carità di Cristo e li infiamma con essa. Dalla liturgia, dunque, e particolarmente dall'eucaristia, deriva in noi, come da sorgente, la grazia, e si ottiene con la massima efficacia quella santificazione degli uomini nel Cristo e quella glorificazione di Dio, alla quale tendono, come a loro fine, tutte le altre attività della Chiesa.

14. È ardente desiderio della madre Chiesa che tutti i fedeli vengano formati a quella piena, consapevole e attiva partecipazione alle celebrazioni liturgiche, che è richiesta dalla natura stessa della liturgia e alla quale il popolo cristiano, «stirpe eletta, sacerdozio regale, nazione santa, popolo acquistato» (1 Pt 2,9; cfr 2,4-5), ha diritto e dovere in forza del battesimo. A tale piena e attiva partecipazione di tutto il popolo va dedicata una specialissima cura nel quadro della riforma e della promozione della liturgia. Essa infatti è la prima e indispensabile fonte dalla quale i fedeli possono attingere il genuino spirito cristiano, e perciò i pastori d'anime in tutta la loro attività pastorale devono sforzarsi di ottenerla attraverso un'adeguata formazione.

27. Ogni volta che i riti comportano, secondo la particolare natura di ciascuno, una celebrazione comunitaria caratterizzata dalla presenza e dalla partecipazione attiva dei fedeli, si inculchi che questa è da preferirsi, per quanto è possibile, alla celebrazione individuale e quasi privata. Ciò vale soprattutto per la celebrazione della messa benché qualsiasi messa abbia sempre un carattere pubblico e sociale e per l'amministrazione dei sacramenti.

48. Perciò la Chiesa si preoccupa vivamente che i fedeli non assistano come estranei o muti spettatori a questo mistero di fede, ma che, comprendendolo bene nei suoi riti e nelle sue preghiere, partecipino all'azione sacra consapevolmente, piamente e attivamente; siano formati dalla parola di Dio; si nutrano alla mensa del corpo del Signore; rendano grazie a Dio; offrendo la vittima senza macchia, non soltanto per le mani del sacerdote, ma insieme con lui, imparino ad offrire se stessi, e di giorno in giorno, per la mediazione

⁴⁰⁹ Lc 11,9-13

⁴¹⁰ Lc 18,1-8

⁴¹¹ Lc 21,36

⁴¹² Ef 6,18-19

⁴¹³ 1 Tes 5,16-19

⁴¹⁴ Giac 5,16

di Cristo, siano perfezionati nell'unità con Dio e tra di loro [38], di modo che Dio sia finalmente tutto in tutti.⁴¹⁵

Il teatro totale che si attua nell'anno liturgico supera, come si è detto, i limiti intrinseci delle normali rappresentazioni drammaturgiche, tuttavia non le rende superflue e inutili; anzi, inserendole dentro il cammino di significato che il cristiano vive nella liturgia e in tutta l'esperienza cristiana, permette ad esse di essere valutate e, quando risultano positive, valorizzate come strumenti di riflessione per una maggiore consapevolezza del valore del senso religioso dell'uomo e della risposta ad esso nell'evento di Cristo.

⁴¹⁵ Concilio Vaticano II, Costituzione sulla Sacra Liturgia *Sacrosantum Concilium* del 4 dicembre 1963; nn. 10-14-27-48.

UNA POSSIBILITA' PRATICA

Come dunque utilizzare questo patrimonio oggi? Come inserire il teatro nel lavoro educativo delle comunità cristiane? Vediamo alcune indicazioni operative.

- a) Anzitutto i grandi testi vanno utilizzati, almeno come testi scritti, nel lavoro culturale, educativo e catechistico. Alcuni di essi vanno presentati con adeguati incontri e invitando alla loro lettura.
- b) Alcuni cristiani dovrebbero impegnarsi per far entrare queste opere nella programmazione teatrale civica, entrando nei comitati comunali e provinciali e in altri modi opportuni.
- c) Studenti ed insegnanti dovrebbero sforzarsi di portare queste opere dentro le scuole, dove la loro ricaduta educativa è molto alta e dove normalmente i cattolici brillano per assenza totale.
- d) Un'opera educativa molto utile è la costituzione di gruppi teatrali per studenti e giovani, che possano mettere in scena le opere suddette ed altre. Tali gruppi vanno guidati da un maestro e da alcuni volontari che lo aiutino. Devono avere chiare le ragioni e gli scopi, ed essere aiutati dalla comunità cristiana in genere.
- e) Andrebbe incoraggiata da parte di alcuni di questi gruppi, aperti a tutti, la rappresentazione dei misteri evangelici (teatro medievale e mariano).
- f) Persone capaci di scrivere possono dedicarsi alla riduzione teatrale di grandi testi non teatrali da far poi rappresentare.
- g) Tutte le produzioni ben riuscite dovrebbero essere offerte ad un circuito più ampio: diocesano, interdiocesano e nazionale. Gli uffici competenti per le comunicazioni sociali dovrebbero coordinare e aiutare.
- h) Le persone di talento vanno indirizzate ad un lavoro comune con altri cristiani di altre comunità.

Conclusione: se nella vita di una comunità cristiana cittadina ci fosse una rappresentazione al mese ... Il teatro, come luogo vivo di comunicazione di ciò che è importante per la vita, è oggi più che mai uno strumento educativo prezioso e insostituibile. Questo obiettivo non è utopistico. Per raggiungerlo però non servono strategie e organizzazioni, ma menti e cuori appassionati a Cristo: "là dov'è il tuo tesoro sarà anche il tuo cuore" (Matteo 5).