

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI
OSSERVATORIO DELLO SPETTACOLO

METODOLOGIA DI
COMUNICAZIONE DELLO SPETTACOLO
IN RELAZIONE AI RAPPORTI
CON LE CONFESIONI RELIGIOSE

CHIARA SANTOMIERO

20 DICEMBRE 2007

INDICE

- **INTRODUZIONE**
P. 1
- **1) IL FENOMENO RELIGIOSO OGGI**
- **2) NULLA DI NUOVO SOTTO IL SOLE: DAL RITO AL TEATRO**
- **3) LA VIA FRANCIGENA E IL RITORNO DEI GIULLARI**
- **4) ACTOR DEI: LA VITA IN MUSICA DI PADRE PIO**
- **5) NEL SEGNO DEL DIALOGO:**
 - A) IL TEATRO E IL SACRO**
 - B) BERESHEET E IL TEATRO DELL'ARCOBALENO**
 - C) IL TEATRO DELL'ARCANO**
- **CONCLUSIONI**

BIBLIOGRAFIA

INTRODUZIONE

Nonostante la pronosticata fine delle religioni, i sociologi avvertono che: "Il numero delle religioni e dei credenti aumenta. La religione resta una relazione di senso al di là della scienza e della prassi politica". Essa resta: "quel momento di una comune elaborazione di memorie, che nessun discorso pratico di successo e nessuna spiegazione scientifica sono in grado di compiere".

Le scienze sociali hanno individuato tre vie attraverso cui rendere accessibili analiticamente questi ambiti fenomenici, il primo dei quali è l'ampliamento del campo della religiosità come ambito civil-religioso, nel cui ambito acquista particolare rilievo il tema della comunicazione.

Secondo il sociologo tedesco Klaus Eder: " Il compito speciale di questa comunicazione è la trasformazione del non-dicibile in dicibile. Quest'opera di traduzione non è arbitraria. Anche nell'ambito della comunicazione del fenomeno religioso valgono delle regole, la cui peculiarità, data da concetti come il rito, è colta concettualmente solo nella forma esteriore". La religione consente di: "Vivere in tradizione, di collocare il presente e il futuro in un passato: di vivere in una memoria condivisa con altri. La comunicazione religiosa rende lo spazio sociale una costruzione simbolica in cui in cui gli uomini possono poi capirsi e fraintendersi".

Interrogarsi sulla comunicazione della fede significa, allora, esaminare alcuni meccanismi della socializzazione vissuti quotidianamente dalla società umana. La socializzazione consiste nella comunicazione delle ragioni di vita e degli ideali emergenti da una tradizione e i processi di socializzazione utilizzano sempre i simboli.

Lo spettacolo come fenomeno di socializzazione

Quale fenomeno di socializzazione è più comunicativo di quello dello spettacolo, capace di coinvolgere trasversalmente generazioni diverse? Nel contesto contemporaneo, la trasversalità coinvolge culture e fedi diverse compresenti sul nostro territorio, potendo diventare un efficace strumento di dialogo e integrazione sociale.

La ricerca si occupa, quindi, dello spettacolo quale strumento di socializzazione di contenuti a carattere religioso – stante l'attestata importanza che il fenomeno continua a rivestire per i singoli e nei rapporti tra comunità di diversa cultura - a partire da esempi concreti quali il musical "Actor Dei", sulla figura e le opere di S. Pio da Pietrelcina, realizzato anche con il contributo del Ministero per i beni e le attività culturali, ed alcune manifestazioni legate al ripristino e alla valorizzazione della Via Francigena, itinerario di pellegrinaggio e propagazione culturale.

1) IL FENOMENO RELIGIOSO OGGI

Rodney Stark e Massimo Introvigne, fra i maggiori esperti mondiali del pluralismo religioso contemporaneo, sono autori del saggio di sociologia religiosa "Dio è tornato. Indagine sulla rivincita delle religioni in Occidente", nel quale si analizza il fenomeno cosiddetto del **ritorno del sacro in Occidente, un dato assai diverso rispetto alle previsioni che i sociologi avevano fatto negli anni '80, certificando una rapida eclissi del fenomeno religioso.**

Nel primo capitolo viene affrontata una questione molto rilevante che ha dato vita ad un appassionato dibattito fra gli studiosi di scienze umane durante il XX secolo ed è, in qualche misura, ancora presente. "Generazioni di accademici - affermano gli autori - hanno abbracciato una strana e contraddittoria dottrina. Da una parte, danno alla religione la colpa di un gran numero di mali sociali. Dall'altra, [...] negano che la religione possa avere reali conseguenze sociali" (p. 15). La posta in gioco di questa controversia è alta: la religione può essere interpretata e spiegata secondo criteri religiosi oppure è semplicemente la facciata di "qualcosa d'altro" che in realtà è economico, politico o comunque "materiale"? In altri termini: la religione è semplicemente, come afferma il marxismo, una sovrastruttura rispetto all'unica vera struttura, quella economico-materiale?

I due autori insistono anzitutto sul fatto che, per capire la religione, i fenomeni religiosi debbano essere considerati prima e innanzitutto in quanto religiosi.

Essi sostengono, inoltre, che **le dottrine religiose sono causa di comportamenti** e che, alla prova della storia, le dottrine - per quanto in maniera varia quanto alle loro conseguenze sociali - sono **efficaci nella loro capacità di generare impegno e azione**: "[...] i sociologi alla fine non potranno più nascondersi dietro il relativismo culturale nei confronti delle dottrine religiose. Una volta ammesso che le dottrine contano, avremo alla fine 'bisogno di verificare la possibilità che **alcune teologie siano intrinsecamente più plausibili, comunicabili in modo più semplice ed efficace**, capaci, più di altre, di soddisfare bisogni profondamente sentiti di un gran numero di persone'" (pp. 50-51). Stark e Introvigne si chiedono "che cosa renda una dottrina socialmente efficace" (ibidem), ovvero persuasiva, credibile e produttiva di risultati sociali, identificando alcuni pilastri di tale discorso nella "plausibilità" (p. 54), nella "chiarezza" (p. 52) e "motivazione sufficientemente insita nella dottrina" (ibidem), nella "portata delle richieste" (ibidem) e nel "valore delle ricompense e la severità delle punizioni" (p. 53), in "qualche livello di ricompensa terrena in cambio dell'obbedienza ai loro [delle fedi] precetti" (ibidem); infine, "[...] le dottrine possono essere efficaci solo nella misura in cui possono presentarsi come autorevoli" (p. 54).

La controversia sulla secolarizzazione

Successivamente (secondo capitolo *Esodo: quanto è secolarizzata l'Europa?*) viene affrontata un'ulteriore grande **controversia**: quella **relativa alla secolarizzazione**, facendo anzitutto stato del fatto che sull'argomento esistono due distinti paradigmi, di cui il più antico afferma che, «[...] a mano a mano che la conoscenza scientifica avanza, la società si secolarizza e la domanda religiosa viene meno. La modernità implica anche il riconoscimento della libertà di coscienza, che in numerosi paesi determina la nascita di un pluralismo religioso. Quest'ultimo è a sua volta estremamente dannoso per le religioni, perché la presenza di religioni diverse mette in dubbio la plausibilità e la credibilità di ciascuna di esse» (p. 8). Sulla scia di questa rappresentazione classica della **"teoria della secolarizzazione"**, l'opinione comune dominante si è fondata, per decenni, **sul basso tasso di pratica religiosa in molte nazioni europee**, per avvalorare l'**ipotesi che in tali contesti geografici il credere fosse in declino e così pure il potere e la presenza della religione nella vita pubblica**, al punto che "[...] non solo la secolarizzazione è stata giudicata inevitabile, ma l'opinione dominante è stata che la secolarizzazione sia una condizione pervasiva, che una volta raggiunta è irreversibile e istilla immunità dal misticismo» (pp. 58-59).

In questa linea di pensiero, il grande vigore religioso negli Stati Uniti - dove, nonostante l'immensa popolarità della scienza, la religione non mostra alcun segno di declino - ha da sempre costituito una grande difficoltà all'applicazione della "teoria della secolarizzazione", e un'approfondita analisi dei dati statistici e delle conseguenti implicazioni teoriche pone in rilievo come non si possa liquidare la problematica parlando semplicemente di un'eccezione americana, ma essa di per sé porta a "[...] contrastare l'affermazione che le nazioni dell'Europa Occidentale siano tutte e davvero secolarizzate" (p. 60). La riflessione che ne consegue discute quindi i dati statistici proponendo innanzitutto *Una teoria della mobilitazione religiosa* (pp. 62-72), formulata sulla base del secondo paradigma in tema di secolarizzazione, ovvero la **"teoria dell'economia religiosa"**, la quale esaminando il fenomeno religioso secondo i criteri propri dei mercati di beni e servizi, postula che la *domanda* religiosa tende a rimanere costante nel tempo e si pone nella visuale dell'*offerta*, concludendo che **la presenza più o meno intensa della religione nelle società dipende - a meno che non si verifichino interventi da parte dello Stato, che finiscono per distorcere il mercato - "[...] dalla capacità e dallo zelo delle religioni nel proporre offerte attraenti per i potenziali fedeli"** (p. 9)

Secolarizzazione o desacralizzazione?.

Gli autori segnalano una possibile consonanza fra i concetti di "desacralizzazione" e "secolarizzazione": se per secolarizzazione s'intende un processo *qualitativo* che porta a una

minore influenza della religione sulle scelte che la società compie (cioè un mutamento della *qualità* della religione), «[...] in questo senso la secolarizzazione, da un certo punto di vista, coincide con quella che noi chiamiamo desacralizzazione» (p. 72). Tuttavia, il significato comunemente attribuito al termine secolarizzazione intende questo fenomeno in senso *quantitativo*, e in quanto tale suscettibile di verifiche empiriche.

Sulla scorta di queste premesse teoriche - in cui, occorre ribadire che a essere messa in discussione non è una semplice teoria, ma il paradigma centrale di quasi tutta la sociologia della religione contemporanea che ha costituito di fatto il fondamento ideologico della comune e diffusa *vulgata* in tema di religione - Stark e Introvigne esaminano alcune *Prove preliminari della teoria* (pp. 79-84). Così, per esempio, "una [...] **verifica della teoria** [dell'economia religiosa], offerta nel 1992, si concentra sul cattolicesimo [...]. Basato su quarantacinque nazioni in cui la Chiesa cattolica è attiva, lo studio esamina la tesi secondo cui il livello di impegno del cattolico medio varia in misura inversa alla proporzione di cattolici tra la popolazione. **La Chiesa cattolica risulta più efficace nel mobilitare i suoi membri dove essa si confronta con economie religiose pluralistiche o con semi-monopoli protestanti, e meno efficace dove essa stessa si avvicina a una posizione di monopolio**" (p. 80).

Svolte preliminarmente (pp. 61-62) le opportune distinzioni fra appartenenze e credenze, cioè comportamento religioso organizzato e atteggiamenti religiosi soggettivi e fra affiliazione e pratica religiosa, vengono evidenziate le ambiguità intrinseche della "teoria della secolarizzazione" (qualora essa non sia intesa come processo *qualitativo*), anche quando applicate all'Europa contemporanea.

Il caso dell'America del Nord

In effetti, come l'America del Nord è risultata essere la "pietra d'inciampo" della "teoria della secolarizzazione", l'Europa potrebbe costituire il banco di prova fallimentare della "teoria dell'economia religiosa"? Se la risposta a tale quesito fosse affermativa avrebbe ragione uno dei padri della "teoria della secolarizzazione", Peter L. **Berger**, il quale però, riconoscendo nel 1997 di avere sbagliato a proposito della secolarizzazione, si chiedeva: "**Una delle domande più interessanti per la sociologia della religione oggi non è: 'Come spiegare il fondamentalismo in Iran?', ma: 'Perché l'Europa Occidentale è diversa dal resto del mondo?'**" (cit., p. 110).

Ciò che molti osservatori hanno notato analizzando la situazione religiosa europea è la grande differenza fra livello di credenza e livello di pratica. Questo ha spinto, per esempio, la sociologa Grace **Davie** "[...] a caratterizzare la **religiosità degli europei come un 'credere senza appartenere'** (believing without belonging)" (p. 111). Per interpretare i bassi livelli di affiliazione religiosa in Europa, i sostenitori della "teoria dell'economia religiosa" affermano che non si debba fare ricorso al rapporto secolarizzazione/modernità o alla presunta non plausibilità della fede, ma che tale situazione sia l'effetto "di mercati religiosi altamente

regolati e monopolistici" (p. 110) che hanno come risultato il "[...] prevenire una sana concorrenza: **Chiese protette e sostenute dallo Stato tendono a diventare inefficienti; come risultato, ne soffre la religiosità in generale**" (ibidem). Per Stark e Introvigne, la riluttanza a esprimere le proprie credenze in maniera attiva che caratterizza l'Europa muove da una logica in cui a essere messe in causa sono le Chiese maggioritarie, che si sono date poco da fare per attirare i fedeli: «In realtà, se c'è un gruppo umano in Europa in cui la secolarizzazione è davvero penetrata in profondità, questo è il clero delle Chiese monopolistiche, che in gran parte non solo non è stato capace, ma non ha voluto svolgere attività missionaria" (ibidem).

La regolamentazione statale dei mercati religiosi, insomma, sopprime la concorrenza e i gruppi religiosi "protetti" fanno pochi sforzi per attirare fedeli, incentivando le prospettive carrieriste, alimentando una diffusa apatia religiosa e favorendo un indebolimento delle credenze; mentre la *deregulation* produce risveglio religioso, con conseguente crescita delle attività religiose organizzate e maggiore incisività e socializzazione delle credenze.

Stark e Introvigne mettono alla prova le loro ipotesi sul **caso dell'Italia**, che negli ultimi decenni è stata "[...] fiduciosamente inclusa fra le nazioni europee che stavano inevitabilmente scivolando verso una situazione di piena secolarizzazione" (p. 113). Alla luce di un esame degli sviluppi storici dell'economia religiosa italiana "fra controllo e *deregulation*" (pp. 114-119) - dallo Statuto Albertino al Concordato del 1929, dalla Costituzione repubblicana al nuovo Concordato del 1984, dalla prima Intesa (sempre del 1984, con la Chiesa valdese) alla stipula di un'ulteriore Intesa, non ancora ratificata, del 2000, con i testimoni di Geova - e di un'attenta osservazione del pluralismo religioso nel nostro Paese (pp. 119-126), gli autori dimostrano, cifre alla mano, che "[...] il recente rapido sviluppo di un'economia religiosa italiana caratterizzato dalla concorrenza è stato tra le cause di un sostanziale risveglio religioso; **la pratica religiosa è risalita, e così pure le credenze religiose**, fra cui alcune tipicamente cristiane" (p. 114).

I dati di questo risveglio religioso in Italia (pp. 126-130) mostrano quindi che, anche nel contesto europeo - e, più precisamente, in una nazione europea come l'Italia, a proposito della quale il sociologo belga Karel Dobbelaere affermava "[...] con sicurezza che 'la fine della religione era vicina'" (p. 113) —, nonostante la pigrizia delle Chiese monopolistiche sia la causa principale di un basso tasso di religiosità, la *deregulation* del mercato religioso produce prima o poi forme di risveglio religioso: "Ed è successo proprio così, per quanto la percezione pubblica del fenomeno rimanga modesta" (p. 127). **I dati statistici** a sostegno di queste osservazioni parlano in un certo senso da soli: **dal 1981 al 1999 la percentuale di giovani che afferma di credere in Dio è cresciuta dall'83% al 94%**, la frequenza settimanale alle cerimonie religiose è passata dal 35% al 40%, la credenza in una vita futura è aumentata dal 47% al 61%, i giovani che credono all'esistenza dell'Inferno sono passati dal 21% al 45%, coloro che si dichiarano cattolici praticanti sono cresciuti dal 33% al 38%, mentre la popolazione che non considera importante la credenza in Dio è scesa dal 19% al 5%.

Certamente, se paragonata agli Stati Uniti, la *deregulation* del mercato religioso in Italia è un fatto piuttosto recente, limitato e caratterizzato da livelli modesti di concorrenza e sebbene vada

riconosciuto che nel nostro Paese e nella maggior parte delle nazioni cattoliche europee, la Chiesa cattolica "[...] non è uscita così malridotta dal trovarsi in una situazione di monopolio come è avvenuto alle Chiese di Stato protestanti in altri paesi" (p. 130), non è mai stata sottoposta a un controllo asfissiante dello Stato e "[...] ha potuto beneficiare di un alto livello di concorrenza interna, che ha bilanciato l'assenza di concorrenza esterna" (ibidem), **rimane vero il fatto che si assiste a un fenomeno di risveglio non effimero, come sembrerebbero testimoniare anzitutto i dati relativi al mondo giovanile.**

D'altro canto, come Stark e Introvigne puntualizzano, il reale è naturalmente più complesso delle formule, dei dati, delle statistiche e delle teorie, e ne deriva la possibilità che a *molta* religiosità soggettiva non corrisponda una buona *qualità* del fatto religioso contemporaneo, per cui certamente si ha "[...] poca influenza della religione sulla vita culturale, sociale e politica" (p. 13). Si potrà quindi, ragionevolmente, *ma in quest'ottica*, ancora argomentare sul declino della religione o sulla "cristianizzazione" dell'Occidente, senza dimenticare però che **il futuro della religione "appare tutt'altro che precario"** (p. 132).

2) NULLA DI NUOVO SOTTO IL SOLE: DAL RITO AL TEATRO

Il vocabolo italiano teatro proviene dal latino *theatrum*, derivato del greco *theatron*, che a sua volta si collega al tema del verbo *theaomai*, guardare.

Greci consideravano il teatro non come una semplice occasione di divertimento e di evasione dalla quotidianità, ma piuttosto come un luogo dove la *polis* (πόλις, la città) si riuniva per celebrare le antiche storie del mito, patrimonio comune della cittadinanza, che lo spettatore greco conosceva. Ciò che non poteva sapere era come le vicende del mito, codificate dalla tradizione, sarebbero state nuovamente interpretate e declinate dal drammaturgo. **Lo spettatore greco si recava a teatro per imparare precetti religiosi**, per riflettere sul mistero dell'esistenza, per rafforzare il senso della comunità civica.

L'evento teatrale aveva dunque la valenza di un'attività morale e religiosa da assimilare ad un vero e proprio rito.

Ne deriva che il teatro era per i greci uno spettacolo di massa, molto sentito e vissuto da parte dei cittadini di ogni classe sociale e condizione economica: probabilmente già nel V sec. a.C. erano ammessi anche donne, bambini e schiavi. Esso era considerato uno strumento di educazione nell'interesse della comunità, tanto è vero che da Pericle in poi è la tesoreria dello stato a rimborsare il prezzo del biglietto (circa due oboli al giorno).

La rappresentazione teatrale come rito collettivo della *polis*

La rappresentazione teatrale si traduce in un rito collettivo della *polis* che si svolge **durante un periodo sacro in uno spazio sacro** (al centro del teatro sorgeva l'altare del dio). Proprio per questo suo carattere collettivo, il teatro assunse la funzione di cassa di risonanza per le idee, i problemi e la vita politica e culturale dell'Atene democratica: se è vero infatti che la tragedia parla di un passato mitico, è anche vero che il mito diventa metafora dei problemi profondi che Atene vive. Aristotele a questo proposito formula il concetto di "catarsi" (*katharsis*, purificazione), secondo cui la tragedia pone di fronte agli uomini gli impulsi passionali e irrazionali (matricidio, incesto, cannibalismo, suicidio, infanticidio...) che si trovano, più o meno inconsciamente, nell'animo umano, permettendo agli individui di sfogarli in modo incruento, in una sorta di esorcizzazione di massa.

Nel **Medioevo** la vita cittadina - con la presenza da un lato di un **popolo** vario e attivo **per le strade** e negli spazi pubblici, dall'altro della **Chiesa, con i suoi riti**, le sue feste, i suoi

edifici, che costituivano il luogo d'incontro per eccellenza dei fedeli) non poteva non esprimere delle **forme embrionali di teatro**, se per teatro intendiamo un'azione che allude a una storia, eseguita da alcune persone (gli attori), e destinata ad essere guardata e ascoltata da altre persone, di solito più numerose: gli spettatori.

A partire dal IX-X secolo abbiamo sulle piazze, buffoni, giocolieri, mangiatori di fuoco e di sciabole, specialmente durante il carnevale; mentre dentro o intorno alla chiesa, nei momenti salienti dell'anno liturgico, parti dialogate della Messa, **drammatizzazioni di episodi del Vangelo o delle vite dei santi**: quegli spettacoli all'inizio semplicissimi e, come si diceva, integrati al rito, poi via via più complicati e autonomi, che si chiamano di solito *mystères* o *passions* in Francia, *autos sacramentales* in Spagna, *Geistspiele* in Germania, *miracle plays* in Inghilterra, e drammi liturgici in Italia. Una delle prime testimonianze del teatro medievale sacro è del 970, quando il Vescovo di Winchester descrive una sacra rappresentazione vista probabilmente a Limoges in Francia.

Specialmente in Francia, ma anche in altri paesi, un teatro laico e satirico si affiancò presto a quello religioso, spesso sotto lo stimolo di grandi feste popolari che non ebbero la stessa voga da noi (come la *fête des fous* o *des innocents*), durante le quali venivano recitate farse e *sotties* (letteralmente "sciocchezze").

In Italia, infatti, i maggiori episodi teatrali del tardo Medioevo restano religiosi, come la lauda drammatica umbra del Duecento o la sacra rappresentazione fiorentina del Quattrocento, che pur senza divisioni in atti e scene, possiede ormai una struttura drammatica pienamente sviluppata, con molti personaggi, precise indicazioni sceniche o didascalie, e testi di valore letterario, dovuti ad autori come Feo Belcari (*Rappresentazione di Abram e Isaac*), Castellano Castellani (*Rappresentazione della conversione di Santa Maria Maddalena*) o Lorenzo de' Medici (*Rappresentazione dei SS. Giovanni e Paolo*).

Una nuova forma di teatro

All'inizio si provvide a **musicare alcuni passi del Vangelo, i tropi**, affidandone l'esecuzione a due cori che si scambiavano battute in un dialogo cantato. Questa è l'*antifona*, un canto liturgico che, esattamente come il ditirambo di origine greca, genererà una **nuova forma di teatro**, quello liturgico, che avrà origine laddove i **tropi**, dapprima cantati, **divennero rappresentati** dagli stessi celebranti. Ben presto questi ultimi, coadiuvati da alcuni ragazzi del coro, daranno corpo alla narrazione biblica su appositi palchetti di legno, vestiti di costumi appropriati, con lo scopo di donare anche ai fedeli analfabeti la conoscenza degli episodi cruciali delle sacre scritture. E fu proprio l'**affluenza dei fedeli a spingere gli "attori" a spostarsi sul sagrato**, dinnanzi ai fedeli riuniti i quali assistevano ormai alla messinscena di veri e propri "cicli" come quello della nascita di Cristo, ovviamente composto da più episodi. A fare da sfondo ad ognuno degli episodi del "ciclo" c'era un'apposita struttura lignea (*mansio* = piccola casa) cosicché, concluso un episodio, gli

attori passavano in un'altra *mansio* ed iniziavano a recitarne uno nuovo. Le *mansiones*, dette dagli storici "luoghi deputati", rappresentavano luoghi diversi dell'azione ed erano compresenti, per cui si è parlato di "scena multipla simultanea".

La lauda drammatica trae le sue origini dalla ballata profana e, come la ballata, è composta da "stanze" per lo più affidate ad un solista o ad un gruppo da intendersi anche come coro. Il precursore della forma dialogica che porterà alla nascita della lauda drammatica fu senza dubbio **Jacopone da Todi** (1230 -1306). La sua lauda più celebre fu la "Donna de paradiso" (o "Pianto di Maria"), scritta in versi settenari e in cui, oltre alla Madonna, compaiono numerosi personaggi: Gesù, il popolo, il nunzio fedele (facilmente identificabile in san Giovanni apostolo).

A rappresentare le laude nacquero le cosiddette "fraternite" (poi "confraternite") composte spesso da chierici, ma anche da laici.

Dalla fine del **1300** si iniziarono a costruire dei "**palcoscenici**" nei **sagrati** all'esterno delle chiese e la conseguenza fu la nascita di rappresentazioni teatrali con tematiche profane (dal greco *pro fanòs* che significa proprio *prima/fuori dal tempio*): furono riproposte ai cittadini le antiche commedie di Plauto e Terenzio che, in seguito tradotti in lingua volgare dagli umanisti furono gli spettacoli antesignani del teatro rinascimentale.

Nel 1264, in occasione dell'istituzione della festa del Corpus Domini, il sagrato si dimostrò inadatto ad ospitare eventi tanto solenni e magnificenti, la **rappresentazione si sposta in piazza**. Qui l'interpretazione venne affidata ad attori conosciuti per la loro bravura e non più da chierici e le *mansiones* si arricchiscono di botole, trabocchetti, gru e fumo per simulare resurrezioni, cadute nell'inferno, voli di angeli ed antri infernali.

Dopo il 1300, le *confraternite* avocarono a sé l'onere di organizzare gli spettacoli, coadiuvati dalle *corporazioni*, che si preoccupavano della costruzione e dell'arredamento delle scene.

Dopo la piazza, il teatro si sposta nella città stessa attraverso le vie (soprattutto nel '600). Di queste rappresentazioni è rimasto qualche aspetto: nella festa del carnevale ancora oggi questi **carri** si spostano per le vie della città e **mettono in scena uno spettacolo**.

La figura del giullare

Il giullare, figura emblematica del teatro medievale, è a tutti gli effetti un **attore professionista, si guadagna cioè da vivere divertendo il popolo** nelle piazze od allietando i banchetti, le nozze, i festini e le veglie. Prima che prevalesse il termine generico "giullare" (da latino *Joculator*), tali attori venivano chiamati con appellativi specifici che designavano ogni "performer" secondo i loro campi d'azione. C'erano i *saltatores*

(saltimbanchi), i *balatrones* (ballerini) i *bufones* (comici) e persino i *divini* (gli indovini) ed ancora trampolisti, vomitatori di amene scurrilità, acrobati.

Alcuni di loro agivano sulla pubblica piazza, alcuni nelle corti dei grandi signori; cantavano ai pellegrini le vite degli eroi e dei santi, oppure si potevano trovare nelle taverne ad incitare l'"audience". La chiesa li condannava perché rei di possedere le capacità di trasformare il loro corpo e la loro espressione, andando così contro natura e quindi contro la volontà di Dio creatore (soprattutto dopo la formazione dell'associazione di giullari fatta a Parigi nel 1332 al quale presero parte anche le giullaresses).

Le cose però cambiarono quando gli spettacoli dei mimi e dei giullari vennero messi per iscritto e la Chiesa iniziò a conservarli e contemporaneamente tramutò le feste pagane, legate ai giullari, in feste proprie dette paraliturgiche.

Esiste una distinzione tra la figura del buffone e quella del giullare, per la quale bisogna collegarsi ad alcune fonti storiche e andare nella Spagna medievale, - segnatamente in **Castiglia** - tra il XIII e il XIV secolo.

Sappiamo che i **giullari percorrevano preferibilmente le strade che conducono alle tre città sante: Roma, Gerusalemme e Santiago de Compostela**; la mèta era una di queste città, ma lo scopo era quello di poetare, divulgare notizie, suonare e cantare versi a quanti più pellegrini possibile, affinché questi, ritornando nei rispettivi paesi, potessero a loro volta divulgare le parole dei giullari.

Percorrendo il "Camino de Santiago", **Gerardo Riquier**, giullare spagnolo, giunto alla corte di in Castiglia fa al sovrano una richiesta precisa: essere riconosciuto come giullare, distinto dai buffoni ed ottenere una "patente" di giullare. Quando il Re volle sapere il motivo di questa curiosa richiesta, Riquier rispose che i **buffoni sono soltanto esecutori di opere altrui, mentre egli è un trovatore, cioè un artista colto che trova e crea da sé musiche e versi originali**. Il Re accolse la richiesta, Gerardo Riquier ottenne la sua "patente" e da quel momento si distinsero i buffoni dai giullari.

3) LA VIA FRANCIGENA E IL RITORNO DEI GIULLARI

Le tre grandi mete di pellegrinaggio alle quali si indirizzò la sete di spiritualità dell'Europa cristiana all'inizio del secondo Millennio – la Terrasanta, Roma e Santiago di Compostela – dettarono tradizioni, credenze e simboli differenti.

Si può dire che ognuno di questi tre pellegrinaggi, pur nel comune riferimento alla spiritualità cristiana, si esprime lungo il proprio percorso con forme culturali, artistiche e finanche folkloristiche proprie, di cui ci restano oggi tante testimonianze, spesso incise nella pietra di chiese, "ospizi" e monumenti.

Per l'uomo contemporaneo uno dei motivi di fascino che spinge a ripercorrere quelle vie risiede nel desiderio di riscoprire quei "segni", di ritrovarne le tracce, per interiorizzarle, ricollegandosi così ad antiche radici, ad un passato da cui, evidentemente, ancora oggi sentiamo di provenire.

C'è la dimensione spirituale del pellegrinaggio, che appartiene alla dimensione della fede, e che oggi si va riscoprendo, rivestendo di nuova attualità quel mettersi in cammino.

Il pellegrino del Medioevo si metteva in viaggio per sciogliere un voto, per espiare una colpa, per ottenere un'indulgenza, per compiere un'esperienza di grazia.

Il pellegrinaggio come esperienza che rinnova, che rigenera, che dà nuove certezze.

I numeri delle masse crescenti di persone che oggi decidono di ripercorrere le antiche vie di pellegrinaggio dicono che quelle motivazioni sono ancora attuali, o forse sono ritornate attuali per via dello smarrimento dell'uomo contemporaneo, che avverte il bisogno di ritrovare senso di appartenenza e una più salda dimensione spirituale.

Il pellegrinaggio era e resta però anche un avvenimento legato alla dimensione temporale.

Per il pellegrino dell'antichità, che a stento conosceva i confini della propria regione, **mettersi in viaggio** – a piedi, senza mezzi di sostentamento, su strade sconosciute e pericolose, senza mappe, verso una meta indefinita nella sua lontananza – **significava mettere a repentaglio quel poco che aveva e la vita stessa**, per un'avventura che durava anni e da cui non era facile tornare, ma che valeva la pena affrontare per mettersi alla prova, per scoprire il proprio valore, per vedere il mondo.

Un concetto che bene esprimeva Margherite Yourcenar nella *Opera al nero*, quando al rinascimentale pellegrino della conoscenza, all'*avventuriero del sapere* [così lo definisce] Zenone fa esprimere così la magnificenza e il senso del viaggio, la sete di un'esperienza che si fa quotidianamente scoperta sempre nuova:

«Al di là di questo villaggio, altri villaggi, dopo questa abbazia, altre abbazie, oltre questa fortezza, altre fortezze... Chi sarà tanto insensato da morire senza aver fatto almeno il giro della propria prigione?».

Anche questo fascino, questo secondo senso profondo del pellegrinaggio, è vivo e parla all'uomo contemporaneo. È qualcosa di diverso dal turismo di consumo.

Scriva ancora la Yourcenar [*Pellegrina e straniera*]: «Il viaggio, come la lettura, l'amore o la disgrazia, ci offrono buone occasioni di confronto con noi stessi e propongono argomenti al monologo interiore. Il nostro presente è così ristretto che è bene aggiungervi il passato, in mancanza dell'avvenire; il campo è così limitato che sarebbe follia non conoscerne almeno la maggior parte possibile».

L'Italia custodisce il tesoro culturale e monumentale costituito dalla **via Francigena**, che ha una sua peculiarità: **era percorsa da chi, dall'Italia, voleva dirigersi a Compostela; da chi da Oltre Alpe desiderava raggiungere Roma; di chi, infine, dai paesi del Nord**

voleva recarsi a Gerusalemme, imbarcandosi dai porti della Puglia dopo aver percorso l'Appia.

La Francigena (o meglio, i percorsi lungo i quali la Francigena si è assestata, poiché vi sono stati nel tempo modifiche degli itinerari) è stata ed è, dunque, il punto di incontro tra i grandi pellegrinaggi.

Questa centralità ha lasciato numerose testimonianze visibili, nelle magnifiche chiese dei grandi centri abitati come nelle piccole pievi di campagna, negli ostelli, nei nomi di tante località, in una miriade di decorazioni, in usi e costumi.

L'essere crocevia di pellegrinaggio ha dato alla Francigena una connotazione forte e aperta, per certi versi davvero europea: lungo i suoi percorsi si ritrovano elementi stilistici e motivi culturali di oltre Alpe, influssi della cultura cluniacense, modelli che richiamano influssi composteliani o perfino gerosolimitani.

Va ricordato anche che le vie di pellegrinaggio molto hanno contribuito a fondare un sentimento di identità europea, in una via via pacifica delle genti che era osmosi di cultura, costruzione di un sentire comune, un processo di scambio di conoscenze ed anche di merci, allorché l'alternativa era lo spostamento al seguito di eserciti invasori votati a distruggere e dividere.

Le vie dell'arte

Emile Mâle (*L'art religieux du XII^e siècle en France*, Paris 1922) fu il primo a notare un certo numero di grandi chiese dell'XI e del XII secolo, specialmente cattedrali, lungo le vie di pellegrinaggio verso Santiago de Compostela, strettamente apparentate fra loro per pianta, alzato, caratteri costruttivi e decorazione. Oggi questa teoria conserva il suo valore soprattutto per la scultura con cui tali cattedrali sono decorate. Caratteri comuni, evidenti sia nello stile sia nell'iconografia, si trovano infatti dell'apparato scultoreo delle chiese lungo questi cammini nella parte iberica (Jaca, Loarre, Frómista, San Isidro di León, Santiago de Compostela) come in quella francese (Sainte-Foy, Saint-Sernin, Saint-Gaudens, Saint-Sever).

Ciò si spiega con lo spostamento **lungo le direttrici dei pellegrinaggi di grandi botteghe itineranti di scultori** e con la nascita di *ateliers* locali capaci di instaurare fra loro legami artistici.

Attraverso le vie di pellegrinaggio si diffusero pure **temi iconografici specifici** che, dal luogo in cui erano sorti, possono ritrovarsi a distanza di migliaia di chilometri, a testimonianza della volontà dei pellegrini di conservare e diffondere il ricordo della loro santa impresa. È il caso del Volto Santo, che si credeva scolpito da Nicodemo, venerato a Lucca, città crocevia dei pellegrinaggi, la cui riproduzione e devozione è attestata dall'XI secolo in Francia, Germania, Normandia, fino all'Inghilterra e a Perelló, in Catalogna, dove l'Ordine cavalleresco toscano di San Giacomo di Altopascio possedeva un ospedale per pellegrini.

In altri casi, **le leggende agiografiche fiorite attorno a un santo** non solo ispirarono interi cicli pittorici, ma **furono oggetto di trasposizioni sceniche** rappresentate ovunque nei cosiddetti "misteri", che sono all'origine del teatro moderno (si pensi, ad esempio, al celebre episodio del giovane pellegrino ingiustamente condannato e salvato da San Giacomo).

Persino le *chansons de geste*, testi capitali per la formazione della lingua e della letteratura europea, sembrerebbero doversi **collegare agli ambienti religiosi e di pellegrinaggio**, come pure la composizione di musiche e di inni molto popolari in latino e in volgare.

Non stupisce, quindi, che lungo le vie dell'arte possano svilupparsi oggi nuovi itinerari artistici.

Jobel teatro

Jobel è il suono emesso dal corno dell'ariete; il suo compito, presso il popolo ebraico, era chiamare a raccolta le genti per comunicare loro l'inizio di un anno di speranza, giustizia e riconciliazione. Oggi è il nome di un linguaggio artistico per unire i popoli: ponendosi al servizio della Chiesa, di ordini, congregazioni e movimenti religiosi, **Jobel Teatro** ha avviato a partire dal 2000 il progetto "Teatro e spiritualità".

Obiettivo di tale iniziativa è l'utilizzo del linguaggio scenico e visivo per la **realizzazione di eventi volti a favorire la diffusione e la conoscenza dei valori, dell'identità e del messaggio cristiano per mezzo della narrazione di storie, temi e figure significanti e rappresentative**.

Gli spettacoli, composti su testi originali, tra il teatro, la musica e la danza, possono essere rappresentati presso teatri ma anche comunità, parrocchie, università, conferenze, incontri, scuole e comuni in occasione di avvenimenti e ricorrenze.

Tra i progetti di teatro e spiritualità, quello denominato **"Storie di Pellegrini"** nasce come **strumento per promuovere la grande cultura del pellegrinaggio e delle principali vie di pellegrinaggio europeo**.

Attraverso un attento studio storico e religioso dei percorsi in esame - in collaborazione con studiosi ed esperti in materia -, gli spettacoli: "ricostruiscono le tappe originarie di un cammino alla ricerca di quel senso profondo che fin dall'inizio ne ha custodito l'identità".

Incontri di luoghi e culture lontani, episodi buffi, poetici, commoventi, rituali, avventurosi, artistici, spirituali che segnano il passo del viandante e scandiscono il tempo del suo peregrinare.

Un viaggio nello spazio ma anche nello spirito: quel faticoso procedere alla ricerca di una serenità e del discernimento interiore che solo attraverso dure prove permette allo stanco e felice pellegrino di riunirsi infine con la propria sacra meta desiderata".

Il progetto è stato inaugurato nel 2007 in collaborazione con la Conferenza Episcopale Italiana e l'Associazione Europea delle Vie Francigene.

"De Strata Peregrina. Francigena, nascita di una Via Europea", costituisce, con "Il Giullare Pellegrino" e "La volpe e il re", un trittico di spettacoli dedicati al mondo medievale e ai cammini di pellegrinaggio.

"Una strada nata 'spontaneamente' in pieno medioevo – raccontano gli autori -, dalle esigenze dei grandi e della gente comune; una strada di tutti e per tutti, capace di collegare l'Europa con Roma, aprendo così la via al cammino di migliaia di uomini e donne in viaggio".

Lo spettacolo fonde le **testimonianze dei grandi pellegrinaggi medievali** con gli **studi della recente storiografia**, ottenendo una drammaturgia originale fatta di tipi ed episodi, dove il particolare e l'universale, il presente e il passato si intrecciano in un continuo scambio di registri narrativi.

Quattro gli attori in scena per narrare una vicenda che dal giorno d'oggi si proietta in un mondo medievale fatto di viandanti e pellegrini, ricchi e poveri, santi e briganti.

"E' la Strada – continuano gli autori - la protagonista stessa di un'avventura in cammino: un lungo viaggio che dal Nord Europa giunge fino a Roma. Un cammino del corpo ma anche dello spirito, in una scenografia essenziale e modulare che segue anch'essa il procedere del pellegrinaggio, su di un tappeto di ricerca musicale che unisce composizioni d'epoca a brani contemporanei.

Ambientato sul Cammino di Santiago de Compostela, Il Giullare Pellegrino consiste un monologo teatrale e musicale.

"I viaggi medievali – raccontano gli autori -, per lo più compiuti a piedi, erano lunghi, lenti e faticosi; capitava dunque che **i pellegrini, strada facendo o durante le soste, si sostenessero reciprocamente raccontandosi storie e leggende.** Erano per lo più racconti ispirati ai luoghi visitati e ai santi verso cui si stava procedendo; aneddoti tra il sacro e il profano nei quali la spiritualità cristiana si coloriva e mescolava con la fantasia popolare del tempo".

Prendendo spunto da testimonianze dell'epoca (i manoscritti dei pellegrini medievali, le cronache e le novelle di più autori del XII - XIII secolo, tra cui in particolare Gonzalo De Berceo, con il suo "Il Pellegrino di Santiago") lo spettacolo narra e ricostruisce tappe e usanze di un ipotetico pellegrinaggio medievale da Roma fino a Santiago di Compostela. Raccontatrice della storia è una giullaressa che, affrontando il cammino in prima persona, rive tappa dopo tappa il lungo viaggio che, attraverso i percorsi della Via Francigena, della Via Podense e del Cammino di Santiago, attraversa l'Italia, la Francia e la Spagna.

"Un pellegrinaggio dell'anima che alterna quadri storici, usanze tradizionali, episodi buffi, racconti spirituali, canti e grammelot, in un'emozione unica che cresce ad ogni passo fino all'arrivo alla sacra meta agognata".

Lo spettacolo si inserisce nel più ampio progetto avviato nel 2007 dal Jobel Teatro in collaborazione con la Conferenza Episcopale Italiana (Servizio Nazionale per la Pastorale Giovanile e Ufficio Nazionale per il Tempo Libero, Turismo e Sport) per la promozione delle principali vie del pellegrinaggio europeo attraverso la composizione di originali testi e allestimenti teatrali. "Il Giullare Pellegrino" trova così un ideale seguito nello spettacolo "De Strata Peregrina. ", specificamente rivolto alla Via Francigena.

L'attività dello Jobel Teatro prevede anche la realizzazione di spettacoli teatrali, musical, film e documentari su vite e opere di Fondatori, Santi e Servi di Dio; sulle storie e sui carismi stessi di Ordini e Congregazioni, per riscoprirli, celebrarli e farli conoscere attraverso un linguaggio nuovo e attuale (tra gli altri: Il Diario di Etty Hillesum, dal Diario di Etty Hillesum sull'Olocausto 1941 - '43) che **dimostrano il rinnovato interesse, particolarmente dei giovani, verso rappresentazioni con contenuti religiosi.**

4) ACTOR DEI: LA MUSICA DI PADRE PIO

Ancora una volta il teatro si ispira alla profonda spiritualità di Padre Pio, questa volta con un **musical**, un **genere molto amato dal pubblico e soprattutto dai giovani.**

E proprio dei giovani artisti, ballerini, cantanti e attori, hanno voluto fortemente questo spettacolo: si sono incontrati, hanno riflettuto insieme, si sono entusiasmati e infine hanno deciso il titolo da dare a quest'opera musicale, "Actor Dei: l'Attore di Dio". Un titolo che attinge suggestioni dal mondo della scena. **Calderon de la Barca, grande drammaturgo**

spagnolo, definiva la Messa "il grande teatro del mondo": naturale, quindi, pensare ad un frate – e a Padre Pio in particolare – come ad un attore, non solo perché protagonista indiscusso nella chiesa-teatro ma anche per le caratteristiche proprie di chi esercita l'arte scenica.

Grotowski, uno dei più grandi innovatori del teatro del XX secolo, sosteneva che il materiale dell'attore "è il suo corpo e questo dovrebbe essere allenato ad obbedire, ad essere duttile, a dare una rispondenza passiva ad impulsi psichici come se si annullasse nell'attimo della creazione e non opporre alcuna resistenza": parole che possono essere usate anche per descrivere la figura del **santo di Pietrelcina**, che si è sempre considerato "uno **strumento nella mani di Dio**", dunque un attore nelle mani del supremo regista.

La finzione, nella sua verità, è l'essenza del teatro e un vero attore utilizza la finzione come verità assoluta: l'Actor Dei, invece, propone la verità non nella finzione ma in modo mistico. Al suo apparire in scena, Padre Pio deve quindi avere un timbro di voce che rivela pensieri profondi, sussurri e silenzi che rapiscono e incantano, perché è la sua anima che parla, nella sua carne che sanguina e nelle lacrime – lacrime vere - che si asciuga.

Stanislavskij, altro grande innovatore della scena teatrale del Novecento, diceva "Se il teatro non ti rende migliore di quello che sei, lascialo": per questo i giovani artisti hanno fortemente voluto portare in scena "Actor Dei", la storia di un uomo straordinario che non può non migliorare chi la rappresenta e chi la guarda.

La storia del musical

Primo spettacolo in Italia ad essere ospitato in un teatro tenda itinerante capace di contenere fino a 3000 persone, l'opera musicale "Actor Dei" ha attraversato l'intera penisola con **oltre 40 artisti sul palco** e un monumentale allestimento.

Prodotto dalla Sound & Co Music Entertainment in collaborazione con la Fondazione Casa Sollievo della Sofferenza "Opera di San Pio" e il Comune di San Giovanni Rotondo, "Actor Dei" è patrocinato dai Frati Cappuccini di S. Giovanni Rotondo, dalla regione Puglia e dalla provincia di Foggia, con il **sostegno del Ministero dei Beni Culturali**.

"Actor Dei" parte dal racconto della vita di Padre Pio nel tentativo di superare la semplice narrazione e restituire una figura emblematica del nostro tempo: Padre Pio è l'Actor Dei, l'attore di Dio, attore come uomo di profonda azione e di poca parola, un vero combattente, ma anche come colui che nella sua esistenza mette in scena la vita di Cristo.

Francesco Forgione, da semplice e coraggioso uomo continuamente provato da pene fisiche e spirituali, **grazie alla sua ferrea volontà di sollevare l'umanità dalle sue sofferenze e di aggregare una vasta comunità attorno ad un grande obiettivo, diventa Padre Pio**, ovvero il simbolo di un'umanità positiva capace di riscattarsi dal dolore e dalla

solitudine per dar vita ad un **grande sogno**: la costruzione dell'**Ospedale Casa Sollievo delle Sofferenze**, testimonianza tangibile del valore inestimabile dell'impegno della collettività.

L'opera, che vede in scena ben 42 artisti, tra cantanti-attori, ballerini, ed elementi di coro, è suddivisa in tre grandi momenti, la giovinezza, la maturazione spirituale e la costruzione dell'ospedale e si apre con un sogno fatto da Padre Pio in giovane età; un duello che ingaggia con il diavolo, suo alter ego, rappresentato attraverso una scacchiera bianca e nera in cui si fronteggiano i due eserciti del bene e del male.

Dopo la cornice onirica, che con un andamento circolare apre e chiude il racconto dell'opera, si torna su un piano di realtà ripercorrendo alcune vicende salienti dell'esistenza di Padre Pio.

Grande protagonista della scena è **la musica** con un ricchissimo mondo sonoro dal sapore mediterraneo, tipico delle zone dalla Campania alla Puglia e che ricorda i colori caldi e i profumi intensi delle terre del Sud. Dai canti gregoriani alla pizzica, dalle composizioni sinfoniche e orchestrali cantate in latino al canto popolare con richiami alle sonorità contemporanee, "Actor Dei" esplora vari generi per rappresentare in modo originale ed attuale una storia senza tempo ma che appartiene ad ogni tempo. Allo stesso modo attraverso la danza si incontrano mondi apparentemente distanti come il balletto classico e l'hip hop sino alla danza acrobatica creando.

La scenografia, arricchita da proiezioni tridimensionali di grande effetto, è composta da due principali elementi scenici; due grandi torri di alluminio alte sette metri, che ruotando su se stesse, realizzano rapidi e spettacolari cambi di scena.

Il palcoscenico largo ventisei metri e profondo sedici offre ampio respiro ai movimenti dei numerosi artisti sul palco, mentre l'audio in surround trascina lo spettatore al centro della scena.

Digitando l'indirizzo web www.youtube.com/actordei lo spettatore può partecipare in prima persona ai preparativi dell'opera assistendo alle prove del musical, imparando a conoscere i personaggi e le loro storie ed entrando a far parte del mondo ricco di suoni e suggestioni che fanno di Actor Dei un'opera originale e molto apprezzata dal pubblico.

Si può raccontare un santo con un musical?

"Guardate che fama ha avuto, che clientela mondiale ha adunato intorno a sé. Ma perché? Forse perché era un filosofo? Perché era un sapiente? Perché aveva mezzi a disposizione? Perché diceva la Messa umilmente, confessava dal mattino alla sera, ed era, difficile a dire, rappresentante stampato dalle stimmate di nostro Signore. Era un uomo di preghiera e di sofferenza." (**Paolo VI**)

Il pensiero di Paolo VI, espresso tre anni dopo la morte di San Pio da Pietrelcina, esprime in pochi tratti gli **aspetti fondamentali della personalità di Padre Pio**: **umiltà di vita, preghiera incessante, accettazione della sofferenza** fisica alla sequela di Gesù Crocifisso.

Una **personalità** schiva, sobria, **quasi austera**, vissuta sempre in un piccolo paese misconosciuto dell'aspra terra del Gargano pugliese, davvero **difficile da accostare a un ... musical**, da immaginare su un palco, tra luci, musica e paillets.

Ma **nell'umiltà di san Pio** si fonde un altro tratto fondamentale della sua personalità che continua ad affascinare laici e credenti di ogni parte del mondo: la **capacità di essere vicino alla gente**.

"Confessava dal mattino alla sera", ricorda Paolo VI e celebrava la Messa: offriva cioè alla gente gli elementi essenziali della fede, il "pane" della misericordia divina per gente che spesso aveva solo pane e poco più per tirare avanti.

A questa gente san Pio sapeva **parlare con parole semplici**, accogliendo miserie e sofferenze, ma senza fare sconti a chi non voleva realmente cambiare vita e non esitando a letteralmente scaraventare fuori dal confessionale i furbi o quelli in mala fede.

Proprio perché era vicino alla gente immaginò un ospedale per curare i poveri della sua terra senza costringerli a viaggi lunghi e costosi e la gente semplice seppe capire prima dei politici, degli architetti e dei medici la forza del suo sogno, aiutandolo a realizzare quell'opera immensa che è oggi la **"Casa sollievo della sofferenza"**.

Come si può raccontare oggi di san Pio restando fedeli alla sua consegna di stare vicino alla gente?

Proprio un musical può essere lo strumento più efficace, con la sua capacità di coinvolgere attraverso la **musica, le immagini, i costumi, i balletti** oltre che con le **parole**.

Un **linguaggio adatto soprattutto** a raggiungere i **giovani** e a colpirli con la forza dell'emozione in presa diretta.

Una **formula**, quella del **musical "Actor Dei"**, pensato come **itinerante, adatta a far incontrare la figura di san Pio a tutti**, anche a quelli che non si sono mai recati a S. Giovanni Rotondo.

5) NEL SEGNO DEL DIALOGO

a) FONDAZIONE GOLDONI: IL TEATRO E IL SACRO

La **Fondazione Goldoni di Livorno** propone al pubblico momenti di riflessione sulla necessità della **conoscenza e del dialogo interreligioso** dalla visuale che le è propria: quella dell' **approccio teatrale multiculturale**, fatto quasi naturale per una città come Livorno, storicamente accogliente e, soprattutto, "inclusiva".

Il **Progetto "Il teatro e il sacro"** si articola nel corso di **tre anni** con la ricerca, l'individuazione e la proposta di **azioni teatrali che sviluppino il rapporto tra le tre grandi religioni monoteiste (Cristiana, Ebraica e Musulmana) ed il Teatro**, dedicando **ogni anno a ciascuna di esse** un ciclo di rappresentazioni, nell'ovvio rispetto dovuto a tali confessioni.

Il 2006, anno del 400° anniversario della nascita della città ha visto anche la Fondazione Goldoni impegnata ad evidenziare profili culturali identitari della Città dei Medici e del Mare, città storicamente cosmopolita che conobbe floride comunità straniere, dove la coesistenza pacifica di razze e religioni diverse divenne ben presto una cifra sociale ed umana propria dei suoi territori.

Non si tratta, però – precisano gli organizzatori - di **un percorso della memoria della città dal punto di vista del profilo religioso**, ma di un'opportunità articolata: **il Teatro è per sua natura suscettibile di proporre, attraverso le sue molteplici forme e rappresentazioni, una spiegazione di per se non ecumenica del senso religioso**. Una visione ecumenica può e deve essere l'obiettivo di una ricerca, di un lavoro e del dialogo. Il Progetto non inviterà, quindi, a ragionare tout court sulle religioni monoteiste, sulle culture religiose in quanto tali, ma si proporrà, tra l'altro, di cercare di **evidenziare attraverso la scena quelle affinità che avvicinano i popoli che si affacciano sul Mediterraneo, dando risalto ai valori comuni**: una valorizzazione delle relazioni che legano nel segno della tolleranza paesi diversi, quindi, attraverso un progetto per sua natura work in progress.

Tutto questo in un quadro di rapporti e relazioni fortemente caratterizzato a livello internazionale e nazionale da una impellente necessità di conoscenza e dialogo: le cronache dei nostri giorni ci affidano con sempre maggiore frequenza gravi esempi di intolleranza, diffidenze ed incomprensioni nei rapporti tra mondo islamico, ebraico e cristiano. **Partendo**, invece, dal **presupposto che il Mediterraneo è storicamente lo spazio d'incontro di più culture e religioni** e di quanto ricordato sull'origine e vocazione della città di Livorno, il Progetto "Il Teatro e il Sacro" intende **mettere a disposizione della comunità il linguaggio**

teatrale per offrire attraverso le arti proprie del teatro (prosa, poesia, musica, danza, ecc.) un contributo alla conoscenza ed al dialogo.

L'articolazione pluriennale del progetto ha visto il periodo 2006-2007 vertere sulla religione Cristiana, mentre il 2007-2008 sarà dedicato a quella Ebraica ed il 2008-2009 alla religione Islamica.

Alcuni spunti di riflessione:

- Ricordiamo le importanti dichiarazioni rese il 17/03/06 da Papa Benedetto XVI: "Cristiani, ebrei e musulmani: insieme per la pace e il rispetto". L'osservatore Romano così riportava la notizia: "(...) Il Papa ha fatto riferimento alla recente celebrazione del 40° anniversario della Dichiarazione del Concilio Vaticano II "Nostra aetate" ed ha sottolineato che essa "ha accresciuto il nostro comune desiderio di conoscerci meglio e di sviluppare un dialogo caratterizzato dal rispetto e dall'amore reciproco". "L'Ebraismo il Cristianesimo e l'Islam credono in un solo Dio, Creatore del cielo e della terra. Ne consegue che **le tre religioni monoteistiche sono chiamate a cooperare l'una con l'altra per il bene comune dell'umanità**, servendo la causa della giustizia e della pace nel mondo. Ciò è specialmente importante oggi quando occorre dedicare particolare attenzione ad insegnare il rispetto di Dio, delle religioni e dei loro simboli, dei luoghi santi e dei luoghi di culto".

- Nel sito internet **www.islam-online.it** così si legge: "Dialogare significa innanzitutto rispetto dei diritti umani di tutti, senso del proprio essere limitati e capacità di ascolto dell'altro mettendo al centro il molto che ci unisce anziché il poco che ci divide. Non possiamo fare a meno del dialogo, dell'incontro, degli altri: ascoltare, comunicare, confrontarsi. La pace ed il dialogo fra le religioni sono alla portata dell'umanità".

- E' stato evidenziato come il Mediterraneo sia storicamente lo spazio d'incontro di più culture e religioni: su questo tema nel 2003 il Teatro Carlo Felice avviò una riflessione sulla ricerca nella danza contemporanea di un linguaggio comune del corpo quale una via per la riconquista di senso di questo spazio. Tra le tesi, ricordiamo le seguenti: "Nella danza si percepisce la forte valenza comunicativa del corpo, segno pregnante del nostro essere al mondo, ineliminabile strumento della rivelazione del nostro esserci. La danza in quanto agita sul/nel/attraverso il corpo diviene il referente privilegiato di una riflessione sul corpo nella narrazione. Il linguaggio della scena ha avuto fertile diffusione in un'area del Mediterraneo dai tratti peculiari e immediatamente riconoscibili: **se quella greco-latina è una civiltà che ha prodotto un teatro del testo, nel teatro islamico la drammaturgia ha un valore assai ridotto rispetto ai fenomeni spettacolari (i dervisci rotanti, le danze soufi, il teatro delle ombre). Registrando frequenti esempi di contaminazione tra questi due opposti approcci, la storia del teatro che si è sviluppato nell'area mediterranea ha dimostrato tuttavia che la distinzione non è così netta**".

- Soltanto verso la fine del secolo scorso nacque e si diffuse un **teatro ebraico dalle marcate connotazioni etnico-culturali, nella lingua parlata dalle comunità dell'Europa orientale**. Questo teatro incarna sulle scene la cultura della diaspora nei paesi dell'Est europeo. Il primo a portare sulla ribalta il **teatro yiddish** fu Abraham Goldfaden, che, nel 1876, si esibì in uno spettacolo, inserendo canzoni e ballate in una commedia sapida e licenziosa, creando così un modello di teatro musicale semplice e popolare, destinato a durare nel tempo. Nuove compagnie sorsero immediatamente, riscuotendo un vasto successo. L'atmosfera degli spettacoli era molto simile a quella di una riunione di famiglia o di una celebrazione comunitaria, con un rapporto emotivo diretto tra l'attore e gli spettatori.
- Con l'esodo dalla Russia zarista, in seguito all'acuirsi delle repressioni contro gli ebrei, le compagnie di teatro yiddish seguirono l'ondata migratoria, trasferendosi in occidente e diffondendosi in Europa, nelle Americhe e in particolare negli Usa.

- Successivamente in Europa e in America sorsero movimenti per un teatro di maggior qualità, sostenuta da una produzione drammaturgica di più alto livello che rifiutarono l'improvvisazione e il dilettantismo costruendo nel tempo un vasto e qualificato repertorio, per gli spettacoli presentati in tournée internazionali. A partire dagli anni '30 dello scorso secolo, questa forma di teatro conobbe un lento ma generale declino, in seguito al progressivo abbandono della lingua yiddish.

- La **tradizione della civiltà islamica** contiene elementi validi e utili, rintracciabili nella realtà, per un processo teatrale. L'idea per troppo tempo diffusa sia in occidente che presso i paesi arabi, secondo la quale la religione islamica proibirebbe ogni genere di arte della rappresentazione e della raffigurazione, e di conseguenza ogni genere di teatralità, parte da visioni parziali, che risentono di concezioni forse figlie dell'"ortodossia" prevalente nel clero di una categoria di fondamentalisti islamici, che causò il disinteresse quasi totale per la presenza del corpo umano nell'arte della rappresentazione dell'arte e della performance.

- **Esiste una sorta di "sacra rappresentazione", assai interessante, chiamata Tazzya, che si è formata esclusivamente nell'ambito della corrente religiosa degli sciiti.** Con il formarsi della tradizione dell'aristocrazia e del ceto medio nelle grandi città islamiche, invece, si trova una realtà che ha dato luogo alle feste mondane, all'arte, alla danza, alla poesia, alla musica e a spettacoli di diverso genere (teatro dell'ombra, cantastorie e feste di intrattenimento), che tutt'oggi fanno parte del patrimonio culturale islamico.

- Una realtà multiforme e troppo poca conosciuta, da indagare e proporre nell'ambito e con la prospettiva proprie del nostro Progetto "Il Teatro e il Sacro".

b) BERESHEET E IL TEATRO DELL'ARCOBALENO

La Fondazione "*Beresheet LaShalom-Masks Off*" realizza progetti a sostegno del **dialogo interculturale e interreligioso**, di cui la **compagnia teatrale è una delle realtà più attive**; aiuta i giovani a prendere coscienza del loro ruolo nella società e a superare positivamente i disagi dell'adolescenza, esasperati dai traumi della guerra.

Lo spettacolo **Beresheet** ("*In principio*", la prima parola della Bibbia) mette in scena, grazie al linguaggio essenziale del mimo, la tragedia quotidiana sperimentata in Israele dai giovani interpreti.

Venticinque ragazzi tra i 14 e i 25 anni, ebrei e arabi, sul volto di ognuno la stessa maschera bianca che non permette distinzioni danno vita a uno spettacolo di teatro-danza per danzare il dolore della guerra, la solitudine di chi lotta per il dialogo e la volontà profonda di serenità. Uno di un gruppo tende la mano a quelli dell'altro gruppo fino alla rappresentazione di un "ponte" che conduce al "miracolo" del dialogo. Nello spettacolo vengono dette solo cinque frasi, che danno il senso profondo dello stato d'animo di chi vive in un paese martoriato dalle guerre. "La libertà non esiste più", "Ormai non mi fa più effetto nulla...neanche la morte!", "Non c'è nessun posto sicuro!", "Con quelli non ci si potrà mai parlare!", "Mio Dio, deve esserci una soluzione! Deve esserci una speranza!".

Il messaggio è chiaro: la *diffidenza*, la *paura*, l'*aggressività* distruggono l'affinità originaria tra gli uomini, impedendo di vivere positivamente le diverse identità. La **guerra**, infine, **rende tutti perdenti**. La semplice *intensità dei gesti*, la musica e le poche *frasi recitate* da una voce fuori campo *esprimono efficacemente* l'alternarsi degli stati d'animo.

Ma **Beresheet** racconta soprattutto la *scoperta dell'altro*, la *comunicazione* e la *solidarietà* tra persone appartenenti a *realtà diverse o in conflitto*, con una splendida apertura alla speranza. La carica di entusiasmo e di fiducia trasmessa dai ragazzi è il *segreto del successo di questo spettacolo*, che viene integrato dalla proiezione di *filmati sulla vita quotidiana dei giovani in Israele* e soprattutto dal *dialogo* tra gli attori, la regista e il pubblico.

Lo spettacolo è messo in scena da "**Il Teatro Comunitario della Galilea - Teatro dell'Arcobaleno**", aperto nel settembre del 2002 da Angelica-Edna Calò Livné, nata a Roma da un'antica famiglia ebraica, ma residente da oltre vent'anni in Alta Galilea (Kibbutz Sasa).

Insegnante e regista in scuole multiculturali e per ragazzi emarginati, animatrice di progetti per l'educazione alla convivenza e alla pace, Angelica Calò Livné ha riunito una quarantina di giovanissimi attori (dai 14 ai 23 anni), provenienti da moshav di famiglie religiose ebraiche, kibbutzim di ebrei tradizionalisti, villaggi arabi abitati da cristiani e musulmani.

"Oltre al messaggio molto profondo di pace - afferma Angelica Edna Calò Livné - c'è in Beresheet il messaggio chiaro dell'accoglienza per il diverso, dell'appartenenza a un gruppo

senza annullare
gli altri, c'è un invito ad avere il coraggio di prendere
posizione anche a rischio di rimanere soli per qualche
tempo."

c) IL TEATRO DELL'ARCANO

Il "teatro dell'Arcano", fondato nel 1983, ha elaborato un orientamento pratico-teorico intorno al linguaggio drammatico espressivo dell'attore-danzatore, che ha dato luogo ad una pratica produttiva di spettacoli teatrali e coreografie drammatiche basata sugli elementi fondamentali dell'arte performativa.

Ha sviluppato, inoltre **un nuovo modo di concepire e pensare la danza araba dandole una forma riconoscibile come linguaggio drammatico-espressivo.**

Il libro "Il corpo svelato" scritto da Kassim Bayatly, pubblicato in lingua italiana ed araba, costituisce un concreto esempio della ricerca approfondita sul **linguaggio e la cultura della danza nella società arabo-islamica** ed è testimonianza significativa della possibilità di orientarsi nella conoscenza tecnica di tale danza.

Il teatro dell'Arcano ha prodotto e presentato le proprie opere teatrali in molte città italiane ed estere ed ha organizzato diversi seminari pratici e conferenze sulla cultura ed il linguaggio espressivo del corpo dell'attore-danzatore.

Nell'arco di 15 anni di attività artistica, si è sviluppato un orientamento pratico che ha dato luogo ad una riflessione-visione sul linguaggio teatrale definita come **'teatro intermediario'** che non è un concetto od un'idea astratta, ma in primo luogo, **si basa sul lavoro dell'attore, considerandolo l'elemento fondamentale nell'operazione teatrale che necessita della presenza dello spettatore.**

L'intermediarietà è intesa come **una realtà oggettiva tra l'attore e gli altri**, ma questa realtà si trova **anche tra l'attore ed il suo mondo invisibile**, abitato da molteplici figure, immagini e corpi sottili. Intermediario non significa, quindi, essere interprete o mediatore tra due mondi diversi. L'attore nasce, cresce e vive per realizzare ciò che è essenziale nella sua vita operando nella realtà oggettiva del teatro.

L'oggettività del teatro non è fatta di cose o di oggetti pensati intellettualmente, ma è un mondo vivo, animato da esseri vivi, in cui la materia fisica corporea è un'energia mossa da una sottile realtà irradiante. Solo attraverso un lavoro pratico consapevole si può tradurre questa realtà sottile in un'azione che riveli l'essenza nascosta del teatro. L'oggettività del teatro intermediario implica l'esistenza di una volontà creativa dell'attore per poter varcare i limiti della propria persona ordinaria, operando in una condizione teatrale che gli permetta di scoprire se stesso in interazione con gli altri, in un incontro immediato della realtà viva. L'operazione teatrale ed il lavoro dell'attore divengono, così, una possibilità di penetrare in ciò che è manifesto per avviarsi verso ciò che è celato, ciò che è ignoto. In modo che la consapevolezza, la precisione e la lucidità, guidate da un orientamento, rinvii l'attore

continuamente ad una meditazione sul proprio lavoro e sul proprio compito, così come la luce del giorno ci rimanda sempre al silenzio della notte e del mistero. Solo la coabitazione delle due realtà, la fluidità della vita e la precisa strutturazione di un lavoro permettono di realizzare la condizione di un teatro intermediario creativo.

Parallelamente alle attività teatrali, vengono tenute delle conferenze concentrate sul fenomeno teatrale nella storia del mondo arabo-islamico, in cui gli aspetti religiosi e rituali costituiscono una realtà intrecciata con la problematica delle manifestazioni spettacolari. Numerosi studi e saggi pubblicati da Kassim Bayatly analizzano le varie forme di "spettacoli" nell'ambito sociale e religioso, e, al tempo stesso, evidenziano una fisionomia peculiare delle specifiche forme espressive appartenenti alla cultura arabo - islamica.

CONCLUSIONI

Il panorama religioso italiano, avverte Enzo Pace, docente di sociologia all'Università di Trieste, **sta diventando gradualmente sempre più plurale**. Cresce, e si rende visibile l'islam che annovera fra le sue fila non solo donne e uomini giunti in Italia attraverso la catena migratoria, ma anche un nucleo consistente di convertiti (circa 2.000) (Allievi, 1998). Si consolida la presenza del buddhismo - con circa 50.000 aderenti - che ha successo fra persone di cultura medio-alta e che rappresenta in assoluto uno dei fenomeni più significativi di riorientamento della "bussola" religiosa verso "oriente" per una parte - seppur minoritaria - degli italiani. Infine si amplia il reticolo dei gruppi dell'area del New Age (Pace et al., 1999; Berzano, 1998) che elaborano vie dello spirito - ascetiche o mistiche - le cui pietre miliari portano nomi diversi, in altri termini, fuor di metafora, combinando elementi provenienti da tradizioni religiose diverse (dalle religioni orientali al sapere magico, dalle psicotecniche alla numerologia): una *self-spirituality* che sfugge a qualsiasi controllo dottrinario rigido e a qualsiasi forma d'organizzazione istituzionalizzata del credere. Un'area questa che coinvolge formalmente - nel senso di militanti effettivi, ma i simpatizzanti sono di gran lunga maggiori tenuto conto dei beni simbolici marcati New Age che vengono consumati - circa il 2% della popolazione italiana. Una percentuale questa non piccola, perfettamente in linea con le percentuali fatte registrare da altri Paesi di tradizione pluralista consolidata storicamente, come gli Stati Uniti, la Francia o la Germania. Convertirsi al credo del New Age è evidentemente cosa diversa che passare all'islam o partecipare ad un gruppo carismatico che è integrato nel tessuto parrocchiale cattolico. Tuttavia in entrambi i casi è la scelta di credere che una persona compie l'elemento che li accomuna.

In una realtà socio-religiosa siffatta allora il fenomeno connesso ai processi di conversione è, come abbiamo appena detto, la crescente pluralità delle esperienze religiose che si traduce in una accentuata pluralità di visioni etiche e di stili di vita differenziati.

3. Quale pluralismo?

Se in Italia siamo tutti cattolici allora, non lo siamo allo stesso modo. Inoltre, anche se lo siamo, alcuni di noi lo sono senza chiesa, altri con la chiesa ma con differenze d'impostazione del rapporto fra credere e appartenere. Infine, se non lo siamo più o ci sentiamo relativamente distanti dalla religione di nascita e però non si è spenta in noi la ricerca di senso religioso da conferire al nostro agire, possiamo essere tentati di esplorare altre vie spirituali o abbracciandole decisamente oppure facendole convivere in piena libertà con frammenti di simboli della nostra memoria religiosa alimentata fin dall'infanzia dall'ambiente in cui siamo nati e cresciuti. Insomma un sommarsi di storie individuali che non

convergono in un unitario sentire: il che spiega come mai, al di là delle dichiarazioni di rito - "siamo tutti cattolici o quasi" - su vari e importanti ambiti e mondi della vita registriamo puntualmente una differenziazione d'atteggiamenti e di comportamenti ampia.

Le scelte che compiamo in campo etico, economico e politico, solo per citare tre mondi vitali fondamentali del nostro agire sociale, appaiono, infatti, relativamente indipendenti rispetto a quello che presumiamo essere la visione religiosa cattolica (Nesti, 1997).

L'autonomia delle diverse sfere della vita rispetto alla religione è del resto un portato dei processi di modernizzazione che da tempo si sono affermati nella società italiana e che appaiono per molti aspetti non facilmente reversibili.

I dati appena esposti sono la spia che rivela la presenza abbastanza diffusa di forme d'elaborazione personale - ai limiti del relativismo etico - dei contenuti stessi della fede cattolica o, quanto meno, la ricostruzione di sistemi di credenza "a bricolage", nei quali accanto a valori provenienti dalla tradizione religiosa di nascita (cattolicesimo) convivono credenze altre e valori propri della cultura laica moderna.

C'è allora, in conclusione, l'emergere di una tensione fra senso e norma. Una tensione che non riguarda specificatamente solo il cattolicesimo degli italiani, ma che riflette una tendenza di più vasta portata che interessa molti altri contesti socio-religiosi nei quali troviamo scontrarsi rinascenti sincretismi, ripresa del magico, riscoperta delle esperienze carismatiche ed emergenza di fondamentalismi, sia a base etnica che a base più squisitamente ideologica (Pace, Guolo, 1998). La soggettivizzazione del credere mette in mora la pretesa di un'istituzione di salvezza di possedere una verità assoluta da cui ricavare norme di condotta etico-sociali immutabili. I confini dei sistemi di credenza fondati su questa pretesa sono divenuti deboli e i simboli che essi controllavano circolano con maggiore libertà. Nuovi imprenditori religiosi se ne appropriano e su di essi costruiscono nuove chiese, nuove sette, nuovi culti (Marchisio, Pisati, 1998). La modernità ha moltiplicato le possibilità di scelta in materia religiosa. Anche in Italia tale tendenza si è venuta manifestando e probabilmente andrà sempre più consolidandosi. Il primato del sentire per sé, nella ricerca spirituale e religiosa, prevale sul dover essere.

I giovani, in particolare

Un tempo, spiega Renato Mion, l'identificazione era data dall'osservanza, dalla frequenza alle pratiche religiose, dall'adeguamento alle prescrizioni delle chiese; oggi si ricerca questa identificazione religiosa in una realtà meno anonima e burocratizzata, capace di esprimere una particolare sensibilità religiosa, caratterizzata da maggior capacità di coinvolgimento, informata da un'adesione "volontaristica".

Parallelamente, è allargata la **domanda di una religiosità che parli più il linguaggio delle emozioni che quello della ragione**, che faccia leva più sulla ricerca e sul dubbio che sulle

verità e sulle certezze, più attenta al con-vivere che al con-credere, che rispetti quel lato oscuro della vita di cui si fa quotidianamente esperienza.

La domanda di una religione comunitaria ed esistenziale si accompagna anche alla **ricerca di eventi religiosi straordinari, di luoghi eccezionali in cui si manifesti la tensione religiosa.**

Prevale dunque la ricerca di nuovi santuari, di ambienti in cui si viene confermati nella propria domanda di senso e religiosa, in cui si ha coscienza di partecipare a una **ricerca** di tipo planetario, **che travalica le varie appartenenze e confessioni religiose** e accomuna diverse culture e sensibilità.

Ancora, si tratta di un tipo di sensibilità religiosa particolarmente attratta dalle grandi personalità, **assai sensibile ai leader carismatici e alle figure che testimoniano con la vita gli ideali che proclamano** (il che spiega, senza necessità di ulteriori approfondimenti, il successo del musical dedicato a **Padre Pio** ma anche di quelli – rappresentati ormai da decine di anni – che raccontano con varie sottolineature la vita e il carisma di **S. Francesco**, il santo della povertà e della libertà interiore).

Si delinea in tal modo, sostengono gli studiosi del mondo giovanile, l'esigenza di dare larga evidenza ai valori della fede, in un **tempo** in cui prevalgono le **comunicazioni forti** ed è carente di figure di riferimento e di modelli credibili.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV., Globalizzazione, comunicazione e tradizione, Edizioni San Paolo, Milano, 2004

BECKFORD J.A., Religione e società industriale avanzata, Borla, Roma, 1991

CACUCCI Francesco, Teologia dell'immagine. Prospettive attuali, Edizioni i7, Roma, 1971

CALVINO Italo, Lezioni americane, Garzanti, Milano, 1988

CIPRIANI Roberto- MURA Gaspare (a cura di), Il fenomeno religioso oggi. Tradizione, mutamento, negazione, Urbaniana University press, Città del Vaticano, 2002

CONFERENZA EPISCOPALE ITALIANA, Comunicazione e missione, Direttorio sulle comunicazioni sociali nella missione della Chiesa, 2005

CONFERENZA EPISCOPALE ITALIANA, Parabole mediatiche. Fare cultura nel tempo della comunicazione, Edb, 2003

COSTA Giuseppe, Parole attorno ai media, Salvatore Sciascia editore, Caltanissetta-Roma, 2002

GADAMER Hans-Georg, Verità e metodo, Bompiani, Milano, 2000

GARELLI Franco, Forza della religione e debolezza della fede, Il Mulino, Bologna, 1996

GARELLI Franco, La Chiesa in Italia, Il Mulino, Bologna, 2007

HABERMAS Jürgen, Teoria dell'agire comunicativo, Il Mulino, Bologna, 1997

HOOVER Stewart M. – LUNDBY Knut, Rethinking media, religion and culture, Sage publications, Usa, 1997

IMPAGLIAZZO M. (a cura di), La nazione cattolica. Chiesa e società in Italia dal 1958 a oggi, Guerini e Associati, Milano, 2004

LOTMAN Jurij M. – TSIVIAN Yuri, Dialogo con lo schermo, Moretti&Vitali, Bergamo, 2001

LUZZATTO Sergio, Padre Pio - Miracoli e politica nell'Italia del novecento, Einaudi, Torino, 2007

MANTOVANI G., Comunicazione e identità, Il Mulino, Bologna, 1995

MARCHISIO Roberto – PISATI Mario, Forza della religione, debolezza della fede, Il Mulino, Bologna, 1998

MARTINI Carlo Maria, Effatà "Apriti", Centro ambrosiano, Milano 1990

NASO Paolo, Il mosaico della fede. Le religioni degli italiani, Baldini&Castaldi, Milano, 2000

Pace Enzo – BERZANO Luigi – CHAMPION Francoise – PEROCCO Fabio, Credere nel relativo, Utet, Torino 1999

PACE Enzo, Il cattolicesimo degli italiani, Guerini e Associati, Milano, 1997

POSTMAN N., Divertirsi da morire. Il discorso pubblico nell'era dello spettacolo, Longanesi, Milano, 1986

SOLOV'EV V., I tre dialoghi e il racconto dell'Anticristo, Marietti, Genova, 1996

STARK Rodney – INTROVIGNE Massimo, Dio è tornato. Indagine sulla rivincita delle religioni in Occidente, Piemme, Casale Monferrato, 2003

TURNER Victor, Dal rito al teatro, Il Mulino, Bologna, 1999

VIGANO' Dario E., Il cinema delle parabole, Effatà editrice, Torino, 1999

ZIZOLA Giancarlo, La Chiesa nei media, SEI, Torino, 1996