

Matteo Bergamaschi

Dramma divino-umano. La drammatica teologica di Hans Urs von Balthasar tra rappresentazione e performance

ABSTRACT: *Hans Urs von Balthasar can be considered one of the most important catholic theologians in XX century. His trilogy, articulated in The Glory of the Lord, Theo-Drama and Theo-Logic, elaborates a new way of thinking in dialogue with literature and theatre. The essay is subdivided in three sections; the first reconstructs the path of Balthasar's "dramatic theology", the second focuses on the fundamental concepts derived from the "theatre of the world" and the actor role, while the third is dedicated to the dialogue between theology and theatre starting from the difference between classical representation and performance.*

KEYWORDS: *Balthasar, Theo-Drama, theology, Theatre of the World, performance.*

Tra i protagonisti della teologia cattolica del XX secolo, un posto di primo piano spetta indubbiamente a Hans Urs von Balthasar (1905-1988). Al suo nome è legato il grande tentativo di sintesi denominato *Trittico* e articolato in *Gloria*, *Teodrammatica* e *Teologica*, ma la particolarità del suo profilo risiede nella capacità di porsi in dialogo con il mondo culturale del suo tempo, la filosofia *in primis*, ma anche la letteratura, la musica e il teatro. La sua attività di traduttore si affianca così a quella di autore¹, e opere come *l'Apocalisse dell'anima tedesca* restituiscono l'ampiezza di un dialogo con la cultura europea, da Goethe a Mozart (le "affinità elettive" balthasariane)². Se a ragione è stato definito "l'uomo più colto del suo tempo"³, ha dimostrato un precoce interesse per il mondo del teatro e della drammaturgia, come si evince dall'amicizia con Reinhold Schneider⁴. Nel corso

1 Ricordiamo in particolare le traduzioni di Bernanos e Claudel (*La scarpetta di raso*). La bibliografia aggiornata da C. Capol annovera oltre centodieci traduzioni (Marchesi 2003, 16).

2 "Apocalisse" nel significato di "rivelazione, sollevamento del velo", allo scopo di svelare "l'origine religiosa dell'arte delle grandi figure della poesia e della letteratura", di "raggiungere il fondamento dell'essere e del reale, la figura viva, per dirla con Goethe, che lo metteva contemporaneamente in comunicazione con Dio e con gli uomini" (Guerriero 1999, 32-33).

3 De Lubac 1979, 137.

4 Si veda Reinhold Schneider. *Sein Weg und sein Werk* (1953), rieditata nel 1991 come *Nochmals: Reinhold Schneider*.

della presente trattazione ricostruiremo l'architettonica della sua drammatica teologica, per concentrarci quindi sui concetti portanti del suo strumentario drammatico e interrogarci infine sul proseguimento del dialogo tra teologia e teatro sulla scia dell'autore.

I. Teologia e teatro: il progetto di una "Drammatica teologica"

L'opera teologica per cui l'autore spende le proprie energie è concepita come un'esposizione complessiva della dottrina cattolica. Balthasar dimostra delusione per la teologia manualistica e scolastica (anche se non per il tomismo *tout court*), così come per le esposizioni dedicate a temi specialistici, e il suo scopo è di elaborare una spiegazione viva e sintetica del messaggio rivelato, recuperando le sollecitazioni della patristica. A questo fine si rende necessaria un'innovazione metodologica, che prevede fra l'altro un'originale ripresa del teatro e della concettualità drammatica. La teologia balthasariana infatti si dispiega secondo un triplice movimento, ovvero percezione-azione-espressione, che corrisponde all'oggetto teologico del Dio che si rivela, agisce e si destina all'umana comprensione. La prima parte del *Trittico*, *Gloria*, costituisce un'estetica teologica "nel senso kantiano"⁵, vale a dire una dottrina della percezione della forma che Dio assume rivelandosi nella storia e nel mondo (teologia fondamentale); *Teodrammatica*, al contrario, fornisce l'esposizione dell'agire divino che nella vita, morte e risurrezione di Gesù Cristo compie l'azione salvifica definitiva (teologia dogmatica); *Teologica* infine è dedicata alle missioni del Figlio e dello Spirito attraverso cui Dio si offre alla comprensione (pneumatologia)⁶.

Che si tratti di un trittico piuttosto che di una trilogia contribuisce ad attribuire a *Teodrammatica* il ruolo fondamentale che le spetta in qualità di pannello centrale⁷, e consente di chiarire la specificità del riferimento al teatro. Se infatti il Dio della tradizione ebraico-cristiana si rivela in forma storica, Egli viene ad assumere forme definite cui corrisponde l'atto della percezione da parte del soggetto umano; è per questo che *Gloria* dialoga con la dottrina della percezione e l'estetica al fine di ricavare uno strumentario per la percezione della fede. Analogamente, dal momento che Dio agisce nella storia, Balthasar ricerca una modalità espressiva in grado di esprimere l'azione nel suo aspetto di azione, e in ciò si imbatte nel teatro: questo infatti costituisce il mezzo espressivo capace non solo di narrare un evento (al modo dell'epica), ma addirittura di "agirlo", di esporre cioè l'azione nel suo aspetto di azione.

⁵ Balthasar 2012d, 110.

⁶ In ciò si segue l'interpretazione di Imperatori 2001; diversi interpreti privilegiano la scansione dei trascendentali classici bello-buono-vero, sottovalutando la dinamica percezione-azione-espressione; emblematico Chantraine 1997.

⁷ Così Henrici 1997.

Balthasar recupera la distinzione dell'*Aestetica* hegeliana tra lirico, epico e drammatico delineando tre modalità del discorso teologico⁸; “lirica” è la teologia che si immedesima soggettivamente nell’azione divina, come nella letteratura spirituale ed edificante, mentre “epico” è l’approccio oggettivo della trattatistica, che si rapporta dall’esterno a un oggetto distinto dall’*hic et nunc* del teologo. Come in Hegel il dramma è sintesi dei momenti precedenti e costituisce il vertice dell’esperienza artistica, così in Balthasar l’elemento sintetico della teologia drammatica è costituito dal coinvolgimento del teologo da parte dell’azione divina, la quale include l’atto del soggetto umano al modo della testimonianza (che mantiene-supera tanto l’oggettività dell’epica quanto la spiritualità della lirica). Il teologo cioè non contempla dall’esterno un oggetto autonomo, ma è coinvolto in prima persona nell’azione cui rende testimonianza⁹.

Si rende così necessario vincere una certa “diffidenza” che la riflessione cristiana ha storicamente dimostrato nei confronti del teatro. L’autore ricorda infatti come la patristica, dal *De spectaculis* di Tertulliano, eredita dalla filosofia antica la repulsione nei confronti degli spettacoli e della professione di attore; tale sensibilità viene ratificata tanto dai sinodi dei primi secoli¹⁰ quanto da *auctoritates* quali Agostino, Novaziano, Clemente di Alessandria, Cipriano, Lattanzio e Arnobio, per continuare quindi in età medievale e nella prima età moderna fino a Bossuet, Fénelon, Fléchier, Bourdaloue e Massillon¹¹. Contemporaneamente, dalla liturgia cristiana si originano le originali espressioni drammatiche delle sacre rappresentazioni (a cominciare dalle leggende drammatiche di Roswita, X secolo) fino al dramma dotto-umanistico, dal carattere morale e pedagogico, ispirato a un “Terenzio battezzato”. Dalla liturgia della settimana santa emergono dal X secolo le rappresentazioni dei misteri della passione-redenzione (in particolare il *descensus ad inferos*) e dell’Anticristo (il *Tegernseer Spiel* del XII secolo), fino agli *autos sacramentales* spagnoli, incentrati sull’eucaristia (a proposito di Calderón, Balthasar parla di *reductio mythologiae in theologiam*)¹². Ancora diverso il genere dei drammi di martiri e di quelli che illustrano la tensione tra civiltà pagana, decisione cristiana e grazia (si menzionano Schneider, il *Polyeucte* di Corneille e infine Eliot).

Il giudizio ecclesiastico è dunque storicamente influenzato tanto dalla critica ellenistica e stoica, quanto dalla critica platonica dell’arte e dal disprezzo della romanità per la professione dell’attore, mentre la Chiesa si riavvicinerà al teatro una volta perduto il proprio primato sociale. Balthasar sembra dunque suggerire che il

8 Si veda Balthasar 2012a, 23-164, e Quash 1997.

9 Con la riserva (Balthasar 2012a, 164): “Il tema teodrammatico non esige naturalmente, nella sua espressione poetica, la forma esterna del dramma e si può esprimere in ogni modo, sia in forma epica (Milton), sia romanzesca (*Demoni* di Dostoevskij)”.

10 Vengono menzionati Elvira (305), Arles (314), il terzo e quarto concilio di Cartagine (397 e 399) oltre alle *Costituzioni apostoliche*.

11 Balthasar ricorda i concili medievali di Magonza, Tours, Reims, Chalon-sur-Saône, così come in età moderna la sensibilità protestante di area tedesca e inglese, e le polemiche della Francia cattolica (come per il *Tartuffe* di Molière).

12 Balthasar 2012, 110.

cristianesimo sia alla ricerca di una propria tipologia drammatica; simile impresa deve tuttavia fare i conti con le critiche di Rudolf Kassner, il quale nega qualsiasi analogia tra realtà teatrale e cristiana, dal momento che il monismo dell'antico mondo magico sarebbe tutt'uno con l'antico teatro del mondo, "in cui Dioniso viene fatto a pezzi e poi di nuovo rifatto"¹³ e che solo l'evento di Cristo è in grado di infrangere. Più vicino il pensiero hegeliano, per il quale il dramma nella greicità classica costituiva l'apparizione del divino in forma finita (mentre ci si discosta a proposito della dissoluzione dell'arte da parte del cristianesimo e la riduzione di quest'ultimo al piano della rappresentazione).

L'apprezzamento per la tragedia classica ("Se il cristianesimo ha iniziato così prontamente e intensamente l'assimilazione della filosofia antica in tutte le sue sfumature, perché non si è intrapresa un'analoga assimilazione anche per il teatro antico?"¹⁴), era già illustrato chiaramente nel quarto volume di *Gloria* (1965)¹⁵. Qui essa è chiarita quale "figura dello spirito" gravida di una dinamica teofanica: eredi del pensiero mitico e religioso, i grandi tragici composero opere in cui il divino si manifestava in rapporto con il soggetto umano, specialmente nella situazione estrema della sofferenza¹⁶: "[...] attraverso l'estremo dolore ci si scava in direttissima una strada dell'uomo verso Dio e verso la rivelazione profonda dell'essere. Questo è un coraggio dell'inerte cuore umano che la filosofia non avrà e che sta immediato davanti a Cristo"¹⁷.

Il 1965 vede inoltre l'uscita dell'articolo *La tragedia e la fede cristiana*¹⁸; la tragedia è in grado di affermare la piena positività dell'esistenza umana pur nella sua finitezza e problematicità, così come la libera capacità di azione dei soggetti umani, ed è ribadita la sua portata teofanica. Di "tragicità dell'esistenza" si può parlare a proposito della finitezza della situazione esistenziale, che ostacola il raggiungimento dei beni ai quali l'uomo naturalmente tende, così come del tema della colpa, contrassegno dell'azione libera in rapporto con il mondo del destino¹⁹.

In tale scenario, se il discorso teologico afferma che Cristo riassume i caratteri di tragicità dell'esistenza umana, da un punto di vista filosofico e drammatico è lecito chiedere quali possibilità del tragico restino disponibili nell'era dopo Cristo. Da un lato, infatti, Balthasar tende a sovrapporre l'evento della passione al tragico teatrale ("*La tragedia teatrale*, in quei punti dove essa raggiunge le sue vette più alte, può ricevere una singolare trasparenza che lascia intravedere la tragedia della croce"²⁰) e a fare dell'eroe cristiano una sorta di *alter Christus* ("Ormai è possibile

13 Balthasar 2012, 52.

14 Balthasar 2012, 85.

15 Si veda *I tragici*, Balthasar 2017, 97-143, *Notte*, Balthasar 1972, 329-420 e Denny 2006.

16 Forte l'impressione di trovarsi di fronte al Balthasar "lettore" piuttosto che "spettatore", dal momento che oggetto dell'analisi è il testo tragico invece che la sua messa-in-scena; vistosa l'assenza di uno studio della funzione del coro.

17 Balthasar 2017, p. 99.

18 Balthasar 1972, 331-349.

19 *Il Tutto nel frammento* (1963) presenta la via tragica come una delle soluzioni alle contraddittorietà e alle tensioni dell'esistenza.

20 Balthasar 1972, 342.

soltanto o la comparsa del Kyrios stesso nelle vesti dell'antico mito riportato alla sua 'verità' (come in Calderón dove Cristo appare come il vero Ulisse, Orfeo, Perseo, Eros, Apollo, Pan, ecc.) oppure, come nelle più grandiose creazioni di Shakespeare, una immediata trasparenza del personaggio reale vittima del dolore nel ruolo del Dio cristiano²¹; similmente in Corneille e Schiller, mentre Racine resterebbe su piano euripideo). D'altra parte, nel primo volume di *Teodrammatica* il cristianesimo è presentato come l'ultima fonte di drammaticità²², dal momento che perché si dia autenticamente dramma è necessaria la presenza di un orizzonte di senso trascendente che solo il cristianesimo è ancora in grado di fornire²³.

II. Lo Strumentario drammatico: il ruolo e il teatro del mondo

Il progetto della *Teodrammatica* matura dunque all'interno di tale costellazione di problematiche, occupando il decennio 1973-1983 per la pubblicazione; il primo volume è dedicato al confronto con il teatro, in modo da elaborare la concettualità da applicare, mediante l'analogia teologica, all'esposizione della rivelazione; i voll. II e III sono dedicati alla presentazione dei personaggi del dramma (antropologia e cristologia), il IV all'azione di Cristo (soteriologia) e il V al dramma eterno della vita divina (escatologia).

Ora, il cristianesimo è essenzialmente un dramma nella misura in cui coincide con l'incontro della libertà divina e della libertà umana²⁴. Balthasar non potrebbe essere più esplicito: "Se ci dev'essere un dramma, ci devono essere delle libertà le une di fronte alle altre. Se ci dev'essere un teodramma, la sua premessa prima è che, 'accanto' o 'dentro' l'assoluta libertà divina, esista un'altra non-divina, creata libertà, che in un senso vero abbia parte all'autonomia della libertà divina, sia nella decisione per Dio che in quella contro Dio"²⁵. Tralasciando le questioni teologiche attorno alla possibilità di una libertà finita accanto alla libertà infinita di Dio, ci basti trattenerne che il concetto di dramma è determinato dal concetto di libertà:

21 Balthasar 2017, 100.

22 Balthasar 2012, 112-116.

23 In *Teodrammatica*, debitrice a *Die Griechische Tragödie* di Lesky (1958), il tragico manifesta un carattere intrinseco della drammatica esistenziale, cioè la situazione della libertà finita lacerata tra la ricerca di un senso infinito e le contingenze limitate in cui concretamente si imbatte. Il suo ruolo è tutto sommato modesto: la concettualità dell'autore è debitrice al teatro del mondo e al concetto di ruolo, così che il tragico è esaminato non per sé ma come caso emblematico del più ampio concetto di dramma (così Messier 2000 e Rémy 2001). Come cifra della tensione tra l'aspirazione al bene infinito e le sue limitate realizzazioni contingenti, il tragico è un carattere fondamentale della finitudine e dell'esistenza storica, e confluisce nella descrizione del "teatro patetico del mondo" (Balthasar 2017c, 67-186). Se dunque il tragico sfuma nel patetico, che indica "una tensione non risolta, un paradosso insormontabile e una contraddizione che non arriva a ridursi" (Dumont 1994, 728-729), Balthasar nega decisamente la possibilità di attribuire alla passione tale categoria, così come al peccato e alla ribellione a Dio.

24 Decisiva l'eredità gesuita e ignaziana; si veda Löser 1989, Servais 1991, Quash 1998 e Kunz 2005.

25 Balthasar 2012a, 66.

esso è messa in scena dell'azione libera, rappresenta l'incontro di almeno due libertà – *per questo* è idoneo all'esposizione della rivelazione-redenzione, che è il dramma fra la libertà infinita di Dio e le libertà finite degli uomini²⁶. A differenza del dispositivo epico, è inoltre in grado di mostrare un'azione nel suo aspetto di azione²⁷.

Lo strumentario drammatico si articola essenzialmente sul teatro del mondo e sul ruolo dell'attore. Nonostante menzioni tradizioni orientali come il teatro Nô, la sua attenzione si incentra in modo pressoché esclusivo sulla drammaturgia occidentale, facendo del *topos* “teatro del mondo” un modo di concepire il cosmo e la vita in generale²⁸. Il teatro si origina dal processo dell'esistenza e risponde al bisogno dell'uomo di proiettarsi nei ruoli della scena; esso fornisce una liberante metamorfosi mediante la maschera e la danza, e tramite la mediazione dell'attore, che congiunge la sfera del pubblico a quella del senso, offre una proposta di soluzione al dramma esistenziale²⁹. Il teatro nasce dunque dalla vita che si interroga sulla propria portata di senso attraverso l'azione; questa, a sua volta, si interpreta grazie al ruolo che assume, tanto che la concezione balthasariana del teatro e del mondo è ridicibile al “teatro dei ruoli”.

Il teatro del mondo affonda le proprie radici nell'antica Grecia, che intende l'azione dell'uomo come spettacolo offerto agli dei. Con i socratici e lo stoicismo la questione del ruolo conquista la ribalta, inaugurando il *topos* vero e proprio: in una prospettiva sostanzialmente etica, il ruolo assegnato dal dio è il mezzo per esprimere il giusto comportamento dinanzi agli dei e al mondo³⁰. La filosofia platonica sperimenta la tensione tra individualità e ruolo, e tra libertà e necessità, in miti come quello di Er³¹, mentre Plotino si serve dell'opera teatrale per esprimere la relazione fra le parti del gioco del mondo in cui si esplica l'Uno, e che si compongono in unità armonica³².

26 Il dispositivo teodrammatico si colloca quale “terzo escluso” tra un pensiero mitico che concepisce un Dio coinvolto nel mondo, rendendolo tuttavia alterabile e assorbendolo nel divenire cosmico, e un pensiero filosofico che garantisce la sussistenza divina al prezzo di smarrire quel coinvolgimento diretto e in prima persona peculiare al dramma biblico.

27 È in quest'ottica, a parere di chi scrive, che il tema del tragico può essere ridimensionato: l'intento balthasariano è di esporre l'incontro tra libertà divina e umana, cosa che rientra nel concetto di dramma; il tragico potrebbe tutt'al più caratterizzare la situazione dell'esistenza finita alla ricerca del bene infinito, ma solo fintanto che questo bene non le si renda accessibile attraverso la rivelazione; da questo momento in poi il concetto di tragico sarebbe teologicamente inadeguato, errato.

28 Si veda *Il topos “teatro del mondo”* (Balthasar 2012, 128-249) e *Il grande teatro del mondo* (Balthasar 2017, 97-101).

29 Si veda Block 1996, 156: “Al posto di Chi sono io? il dramma si chiede: Qual è il mio ruolo nella vita? Che significato o senso ultimo hanno le mie azioni? Sebbene anche altri generi letterari hanno sollevato queste questioni, Balthasar argomenta che è preminentemente nel teatro che simili questioni hanno raggiunto la loro massima forza”.

30 Balthasar 2012, 132.

31 Balthasar 2012, 136.

32 Balthasar 2012, 139.

Segue quindi la “diffidenza cristiana” precedentemente menzionata, mentre umanisti come Giovanni di Salisbury recuperano l'accostamento tra storia del mondo e metafora teatrale³³. Con il barocco la riflessione sul teatro del mondo raggiunge il rango di metafisica e teologia cristiane³⁴, toccando l'apice con il *Grande teatro del mondo* di Calderón (sono ricordate anche *Grande fiera del mondo* e *La vita è sogno*). Nonostante sia la fonte balthasariana più significativa, l'autore non riprende la sua scansione degli atti all'interno di *Teodrammatica* (ovvero preludio in cielo e decisione di allestire lo spettacolo del mondo; distribuzione della parti e assegnazione dei ruoli; rappresentazione vera e propria e peripezia; spogliazione degli attori; *novissimi*)³⁵; si concentrerà piuttosto sul rapporto tra azione e ruolo, funzionale dal punto di vista teologico a illustrare il concetto di missione e la comprensione di Cristo come l'Inviato.

Il barocco tramanda all'epoca successiva l'irrisolta questione dei rapporti tra l'azione sul palcoscenico e l'istanza superiore, che può tanto accompagnare quanto manovrare il personaggio come una marionetta. “Due questioni non si risolvono mai: in che rapporto sta il transitorio con il Dio eterno [...] e in che rapporto si tiene Dio a sua volta con il gioco dei ruoli: come puro inventore, spettatore, giudice finale?”³⁶. Dalla sensibilità platonica rinascimentale, passando per Shaftesbury ed Herder, giungiamo alla ricezione idealistica, in cui nello spettacolo della storia l'unico Spirito assegna i ruoli e si rivela mediante il gioco degli attori³⁷. Scompare così la differenza tra soggetto umano e divino, per lasciare il posto all'appartenenza del singolo a un fondo unitario e illimitato, come nel *Faust*³⁸, quindi in Grillparzer, Hebbel e Ibsen³⁹, attraverso i quali si consuma la crisi del teatro del mondo.

Al teatro non resterebbe che la via del dramma sociale e psicologico, per cui la scena è dominata da rapporti intramondani e il problema dell'esistenza è ridotto al giusto ruolo da assumere sul palcoscenico “immanente”; eccettuato il caso di Hofmannsthal (*Il grande teatro del mondo di Salisburgo* e *La torre*)⁴⁰, è la via imboccata dalle “maschere nude” di Nietzsche, Shaw e Pirandello (*Sei personaggi in cerca d'autore*)⁴¹. La crisi del teatro del mondo è dunque da ricercarsi nella scomparsa dell'istanza trascendente che distribuisce i ruoli a favore dell'immanenza dello sfondo prima idealistico, poi vitalistico, sociologico o psicologico, in modo

33 Balthasar 2012, 148.

34 Balthasar ricorda Ronsard, Pierre de Bovistau (Launey) con il suo *Il teatro del mondo* e Quevedo, di cui cita: “La vita è una commedia, il mondo un teatro, gli uomini sono attori, Dio è l'autore. A lui tocca distribuire le parti, agli uomini ben recitarle”.

35 Si veda Tietz 2000.

36 Balthasar 2012, 167-168.

37 Balthasar 2012, 171.

38 Balthasar 2012, 179-180.

39 Balthasar 2012, 181-204.

40 Balthasar 2012, 205-222. Si veda Avenatti de Palumbo 2003.

41 Balthasar 2012, rispettivamente 222-225, 226-236 e 236-241.

che l'ultima figura è il gioco di maschere senza un'istanza superiore che la schiuda a un orizzonte di senso⁴².

La riappropriazione teologica di tale concettualità conduce Balthasar a delineare la "triade della produzione"; sebbene egli intenda descrivere la rivelazione che, in quanto azione, attraverso se stessa si esplica e offre un orizzonte di senso, non può non ricorrere agli strumenti del teatro della rappresentazione, che legge l'azione drammatica come messa in scena da parte dell'attore di un testo anteriore realizzato dall'autore poetico⁴³. Se infatti la problematica del teatro del mondo risiede nella distribuzione dei ruoli, questa è ora riletta a partire dalla rappresentazione scenica di un testo⁴⁴.

L'autore o poeta è così il Dio Padre all'origine dell'opera teatrale; la sua funzione è di mediare in favore del pubblico un senso trascendente anteriore all'economia scenica, e nella sua veste di creatore conferisce unità all'intreccio. Come un autore può concepire un'opera avendo di mira un particolare attore e la sua *performance*, così cristologicamente Dio Padre fa di Cristo il protagonista della rivelazione. L'attore, in quanto Figlio e Verbo, conferisce esistenza e attualità al dramma, incarnando il senso concepito dall'autore; nella sua qualità di Mediatore, congiunge il poeta con il pubblico ("Con l'attore il mistero del teatro diventa il mistero della presenza reale"⁴⁵). Balthasar è molto attento all'originale capacità espressiva dell'attore, in particolare nel suo rapporto con il ruolo: se infatti Diderot delinea un'alternativa tra "intuizione-sentimento" e "dominio superiore-tecnico", il metodo Stanislavskij (Balthasar cita *Die Arbeit des Schauspielers an die Rolle* e *Das Geheimnis des schauspielerischen Erfolges*) consente la più ampia "portata incarnatoria", creando nell'attore la disponibilità necessaria all'assunzione della parte⁴⁶. Se l'attore si offre per rimandare costantemente oltre sé a un senso trascendente la scena, il regista-Spirito "procede" dall'autore e dall'attore rendendo reale la mediazione tra le due istanze e attualizzando l'opera nella sua esecuzione⁴⁷.

La messa in scena richiede a sua volta la "triade della realizzazione", il cui primo elemento è il processo di offerta di senso del processo drammatico, disteso tra

42 Tra le analisi dedicate ad altri autori meritano una menzione "Reinhold Schneider und der tragische Christ", 1967 (Balthasar 1972, 399-419), per l'analisi di *La cappa magica, Il gran rifiuto* e *Innocenzo e Francesco* (Guerriero 1999, 81-88); "Bertold Brecht: Die Frage nach dem Gutem", 1967 (Balthasar 1972, 351-390), dedicato a *Santa Giovanna dei Macelli, Madre Courage ed i suoi figli, L'anima buona del Sezuan* e *Il cerchio di gesso del Caucaso*, ripreso poi nell'*Excursus su Brecht e Ionesco* (Balthasar 2012, 312-334, in cui *Il provvedimento* è presentato come "l'unica autentica tragedia comunista", 319); il confronto con Calderón è ampliato nell'*Excursus: destino, libertà, provvidenza in Calderón* (Balthasar 2012, 351-360), mentre a Shakespeare è dedicato l'*Excursus: Shakespeare e il perdono* (Balthasar 2012, 450-464, in cui *Misura per misura* è definita una "sacra rappresentazione cristiana", 455). Menzioniamo infine la trattazione di Goethe e di Schiller in Balthasar 2015 (in particolare la "missione teatrale" del *Wilhelm Meister*, 318-319), il ritratto di Peguy in 2017a, 373-476, e la traduzioni di Claudel.

43 Si veda Bergamaschi 2015.

44 Balthasar 2012, 260.

45 Balthasar 2012, 272.

46 Balthasar 2012, 279-280.

47 Balthasar 2012, 288.

i poli dell'attore e del pubblico⁴⁸. Quest'ultimo non costituisce un'istanza inerte o meramente passiva: Balthasar non ammette una netta separazione tra scena e pubblico, il quale anzi viene direttamente coinvolto sulla scena, prende parte all'azione (la rivelazione-redenzione) dell'attore principale (Cristo), divenendo co-attore (da *Schau-Spieler* a *Mit-Spieler*⁴⁹; tuttavia tale elemento non problematizza la concezione classica del teatro della rappresentazione). Chiude l'elenco l'orizzonte, ovvero lo spazio "davanti a cui l'azione drammatica viene recitata e verso cui si protendono insieme l'intenzione del poeta, degli esecutori e del pubblico"⁵⁰, teologicamente il piano di Dio e la sua vita trinitaria.

Decisivo il concetto di ruolo, che prosegue la problematica dell'attore legandosi alla questione dell'identità e dell'unicità della persona⁵¹. Tale tematica non è trattata attraverso il riferimento alla sola drammaturgia: si inizia confrontandosi con la filosofia e l'alternativa tra stoicismo (all'individuo è assegnata l'esecuzione della parte: ruolo come "delimitazione" dell'io) e neoplatonismo (abbandono del gioco mondano dei ruoli e ritorno verso l'Uno: ruolo come "alienazione")⁵². Grazie alla psicologia (Freud, Jung e Adler)⁵³, si individua la scena di una soggettività dipendente dal fondo vitale che la condiziona, mentre la terapia si concentra sull'inarticolazione del singolo nella totalità; la sociologia (Dahrendorf, Plessner, Tenbruck, Berger e Luckmann)⁵⁴ si occupa quindi del modo in cui i soggetti si inseriscono nel gioco sociale assumendo un ruolo. Entrambe le discipline vedono il ruolo come delimitazione, come la parte che l'individuo assume nell'insieme, salvaguardando il margine della sua libertà di scelta. Al contrario, tanto la mistica renana (Eckhart) quanto l'idealismo tedesco⁵⁵ vedrebbero nel ruolo una fonte di alienazione, dal momento che il singolo è semplicemente momento parziale del divenire dell'assoluto.

Il bilancio di Balthasar è netto: "I due tentativi recensiti fin qui [ruolo come delimitazione/alienazione] per una risposta alla domanda: 'Chi sono io?' sbagliano il bersaglio perché tutt'e due le volte l'io personale si deve buttare via a favore di una vita o di un'essenza più vasta, e non si riesce a indicare nessun legame necessario tra questa vita o essenza e questo io determinato"⁵⁶. È possibile individuare tentativi più promettenti attingendo alla figura dell'antico sovrano mediorientale, al genio della civiltà italica piuttosto che al *daimon* greco, così come alla tensione tra vita e forma cara a Simmel e infine al pensiero dialogico (Buber, Rosenzweig ed Ebner)⁵⁷.

48 Balthasar 2012, 295.

49 Balthasar 2012, 22: "[...] l'inclusione dell'uomo nell'agire divino appartiene all'azione di Dio". Si veda Guerriero 2001, 238.

50 Balthasar 2012, 303.

51 Si veda *Passaggio: dal ruolo alla missione*, Balthasar 2012, 465-624 e Mycek 2003.

52 Balthasar 2012, 467-477.

53 Balthasar 2012, 490-515.

54 Balthasar 2012, 515-527.

55 Balthasar 2012, 534-541 e 542-569.

56 Balthasar 2012, 571.

57 Balthasar 2012, 604-620.

La problematicità del ruolo risiede dunque nell'impossibilità per l'attore del teatro del mondo di coincidere con il ruolo attribuitogli, così come nel teatro della rappresentazione l'attore non si risolve nella parte ideata dall'autore e mediata dal regista. Soltanto in chiave teologica è possibile ipotizzare una risoluzione: Balthasar si serve del concetto di ruolo per esporre la categoria di missione, e la applica in cristologia per delineare la funzione di Cristo quale Inviato del Padre. Il ruolo di Inviato non costituirebbe un'alienazione dal momento che scaturisce dalla stessa origine divina del Figlio: teologicamente, il Padre che eternamente genera il Figlio gli assegna il ruolo di Inviato nella storia, così che non sia possibile immaginare una divergenza tra i due poli⁵⁸. Un'analoga possibilità si darebbe inoltre per l'essere umano che, nel contesto ecclesiale, riceve per vocazione una determinata missione, parimenti non alienante. È dunque nell'azione di Cristo in quanto Dio e uomo che si celebra l'incontro tra libertà divina e umana sciogliendo la tensione del teatro del mondo, così come è in virtù della sua eterna generazione che si risolve l'aporia del ruolo: il teodramma è tale in virtù della propria portata cristologica, in quanto "cristodramma".

Al di là del risvolto dogmatico, è lecito affermare che il dualismo che separa la parte o il ruolo dall'io è superato in Balthasar in virtù dell'aspetto relazionale della missione, dal momento che l'io che emerge come insostituibile soggetto nella relazione con il Tu (divino), da questo Tu è contemporaneamente inviato in missione ("Ora il ruolo non è più una veste arbitraria gettata sull'io incolore come un vestito casuale che si può cambiare in ogni momento, ma un io incommutabile, una missione conferita da Dio al coattore umano"⁵⁹). La domanda che ora ci poniamo suona: è il teatro della rappresentazione in grado di rendere pienamente conto di tale snodo, o non sarà più adeguata la drammaturgia della *performance*?

III. Oltre la rappresentazione: una teologia della performance

Alla luce della precedente ricognizione, possiamo concludere che il modello drammatico cui l'autore esplicitamente si rivolge è quello della rappresentazione, per cui l'esecuzione del dramma ruota sulla messa in scena, a opera di attore e regista, del testo anteriormente realizzato dall'autore. Nell'itinerario balthasariano, anche per ragioni cronologiche (*Teodrammatica 1* è pubblicato nel 1973), sono assenti modelli alternativi quali il teatro della crudeltà artaudiano⁶⁰ o il teatro povero di Grotowski; nemmeno la corrente di *performance studies* inaugurata da

58 Balthasar 2012, 622: "Theodor Haecker [*Was ist der Mensch?*] l'ha visto: 'Non solo nel teatro [...] per regola superiore l'essenza e persona dell'attore non coincidono col ruolo da recitare, ma anche nel *theatrum mundi* [...] possono, dicevo, l'attore e il ruolo tragicamente o comicamente divergere; [...] Soltanto nel dramma dell'Uomo-Dio c'è identità tra lo stesso attore e lo stesso ruolo che egli deve recitare'".

59 Guerriero 1991, 63.

60 *Hapax* la nota 9 in Balthasar 2012, 290: "Anche Antonin Artaud rifiuta all'attore 'ogni iniziativa personale' e vuole sviluppare in lui un 'atletismo affettivo'".

Schechner⁶¹ gioca un ruolo significativo nella sua ermeneutica del teatrale, che si limita al metodo di Stanislavskij⁶².

Ciò nonostante risulta problematico individuare l'entità da concepire come testo della messa in scena della *performance* di Cristo, la quale per di più compromette la separazione tra pubblico e scena, coinvolgendo il primo nel proprio svolgimento (fede "significa [...] *θεατρίζεσθαι* – venir posti sulla scena"⁶³). Inoltre, l'analisi del teatro del mondo è sbilanciata a favore dell'aporia dell'azione, cioè sul dilemma tra identità personale e ruolo alienante, tanto che la crisi del *topos* è attribuita all'eclisse dell'istanza distributrice dei ruoli in Shaw e Pirandello. Un'intera sezione del primo volume è dedicata poi al rapporto tra attore e ruolo, ove i riferimenti al teatro cedono il posto all'approccio sociologico e psicologico, cosicché in virtù di tali presupposti Balthasar si orienterebbe implicitamente verso la "drammatica della *performance*".

La nostra tesi è che a dispetto del modello esplicitamente riconosciuto (la rappresentazione) sia operante nell'elaborazione teologica dell'autore un secondo modello inavvertito; *Teodrammatica* cioè si avvicina implicitamente alla *performance* proprio nei punti salienti della propria elaborazione, senza un ripensamento dello strumentario drammatico. La concettualità della *performance* è infatti decisiva nella cristologia: la figura di Cristo non è illustrata attraverso il rapporto a un testo (impossibile da identificare) che Egli rappresenterebbe sul palco, bensì mediante il concetto di ruolo-missione (sarebbe dunque una "cristologia della *performance*"). In riferimento alla triade della produzione, sono i concetti di attore e regista (riferiti al Figlio e allo Spirito) a svolgere una funzione significativa, mentre l'attribuzione della qualifica di autore a Dio Padre è marginale (il che si avvicina anche al modello del teatro povero).

L'ambiguità emerge nella misura in cui il concetto di ruolo, autentico cardine dell'ermeneutica balthasariana, è impercettibilmente sovrapposto al concetto della parte testuale pensata dall'autore e affidata alla recitazione dell'attore, perché questo è l'unico modello drammatico che Balthasar conosce e cita. La drammaturgia della *performance*, inoltre, è in continuità con la concezione balthasariana che vede nell'esistenza una naturale tendenza alla messa-in-scena: citando P. Brook (*The empty space*), lo spazio teatrale sorge proprio dal tentativo di autocomprensione esistenziale⁶⁴. È dunque per il mancato incontro con la drammaturgia della *performance* che Balthasar si troverebbe "costretto" a reinterpretare simili acquisizioni nell'ottica della rappresentazione: l'esistenza che si mette in scena per

61 Schechner 1999, 11: "Performance è un termine inclusivo. Il teatro è solo uno dei nodi di un continuum che va dalle ritualizzazioni animali [...] alle performance della vita quotidiana [...] fino al gioco, agli sport, al teatro, alla danza, a cerimonie, riti e performance di grande magnitudine".

62 Con questa riserva: la chiave di volta della meditazione di Stanislavskij non è il legame tra attore e autore come suggerisce Balthasar (attento alla disponibilità dell'attore nei confronti del testo), ma l'arte dell'attore in se stessa, di cui riconosce la specifica *vis creativa* elaborando una pratica capace di valorizzarla.

63 Balthasar 1972, 341.

64 TD1, 77. Si veda anche Grätzel 2000.

“intensificazione” della propria presenza⁶⁵ è catturata nel dispositivo concettuale del testo autoriale da rappresentare, l’unica teoria drammaturgica di cui Balthasar pare a conoscenza.

Tale plurivocità di modelli drammatici costituisce tuttavia un punto fecondo per il proseguimento dell’indagine teologica nello spirito del teodramma⁶⁶; grazie all’adozione del teatro povero e del teatro della crudeltà in sede cristologica, come suggerisce Arrandale (“la vita, morte e risurrezione di Gesù [...] è un’azione drammatica irripetibile, unica, che negherà ed eviterà sempre la rappresentazione”⁶⁷), il dogma dell’incarnazione sarebbe suscettibile di una lettura post-metafisica⁶⁸. Del pari, un’adeguata valorizzazione dei *performance studies* costituirebbe uno sprone per un ripensamento del gesto liturgico e sacramentale.

Bibliografia

- Arrandale, Rick. 2007. “Artaud and the Concept of Drama in Theology”. *New Blackfriars* 1013: 100-112.
- Avenatti de Palumbo, Cecilia Inés. 2003. “Horizonte de sentido, papel y envío en la *Teodramática* de Hans Urs von Balthasar”. *Studium. Filosofía y Teología* 12: 275-284.
- Balthasar, Hans Urs von. 1972. *Spiritus Creator. Saggi teologici – III*. Tr. it. L. Ballarini, G. Colombi, G. Frumento e G. Moretto. Brescia: Morcelliana.
- . 1991a. *Nochmals: Reinhold Schneider*. Einsiedeln: Johannes Verlag.
- . 1994. *La mia opera ed Epilogo*. Milano: Jaca Book.
- . 1998. *Apokalypse der deutschen Seele. Studien zu einer Lehre von letzten Haltungen*. Einsiedeln: Johannes Verlag.
- . 2012. *Teodrammatica. Introduzione al dramma*. Tr. it. G. Somlavilla. Milano: Jaca Book.
- . 2012a. *Teodrammatica. Le persone del dramma: l’uomo in Dio*. Tr. it. G. Somlavilla. Milano: Jaca Book.
- . 2012b. *Teodrammatica. Le persone del dramma: l’uomo in Cristo*. Tr. it. G. Somlavilla. Milano: Jaca Book.
- . 2012c. *Teodrammatica. L’ultimo atto*. Tr. it. G. Somlavilla. Milano: Jaca Book.
- . 2012d. *Gloria. La percezione della forma*. Tr. it. G. Ruggieri. Milano: Jaca Book.
- . 2015. *Gloria. Nello spazio della metafisica: l’epoca moderna*. Tr. it. G. Somlavilla. Milano: Jaca Book.
- . 2017. *Gloria. Nello spazio della metafisica: l’antichità*. Tr. it. G. Somlavilla. Milano: Jaca Book.
- . 2017a. *Gloria. Stili laicali*. Tr. it. G. Somlavilla. Milano: Jaca Book.
- . 2017b. *Il tutto nel frammento. Aspetti di teologia della storia*. Milano: Jaca Book.
- . 2017c. *Teodrammatica. L’azione*. Tr. it. G. Somlavilla. Milano: Jaca Book.

⁶⁵ Nancy 2011.

⁶⁶ Si veda Hart e Vander Lugt 2014.

⁶⁷ Arrandale 2007, 108-109.

⁶⁸ È nota la lettura di Derrida 2002, per cui la drammatica della rappresentazione appartiene allo stesso dispositivo della rappresentazione metafisica, gerarchizzata in spazio trascendente del senso-testo e spazio contingente dell’immanenza-scena.

- Bergamaschi, Matteo. 2015. *Performance divino-umana. La concettualità del drammatico nella proposta teologica di H.U. von Balthasar*. Sesto San Giovanni: Mimesis.
- Block, Ed. 1996. "Hans Urs von Balthasar's Theodrama: a Contribution to Dramatic Criticism". *Renascence* 2: 153-171.
- Briesemesiter, Dietrich. 2000. *Hans Urs von Balthasar und Reinhold Schneider in Theodramatik und Theatralität*, Kapp Volker, Kiesel Helmuth, Lubbers Klaus. Hrsg., 227-248. Berlin: Duncker & Humblot.
- Chantraine, Georges. 1997. "L'Épilogue de la Trilogie". *Transversalités* 63: 23-36.
- Denny, Christian D. 2006. "Greek Tragedies: From Myths to Sacraments?". *Logos* 3: 45-71.
- Derrida, Jacques. 2002. *La scrittura della differenza*. Tr. it. G. Pozzi. Torino: Einaudi.
- Dumont, Camille. 1994. "'Action' et 'Dénouement' dans la 'Dramatique' de H.U. von Balthasar". *Nouvelle revue théologique* 116: 727-736.
- Grätzel, Stephan. 2000. "Der philosophische Hintergrund von Balthasars Theodramatik" in *Theodramatik und Theatralität*, Kapp Volker, Kiesel Helmuth, Lubbers Klaus. Hrsg., 33-42. Berlin: Duncker & Humblot.
- Guerriero, Elio. 1991. "L'estremo amore di Dio nella gloria del suo morire: la Teodrammatica". *Communio* 120: 60-71.
- . 1999. *Il dramma di Dio. Letteratura e teologia in Hans Urs von Balthasar*. Milano: Jaca Book.
- . 2001. "Bellezza e dramma. L'estetica di von Balthasar come percezione della bellezza dell'agire di Dio" in *Divinarum rerum notizia. La teologia tra filosofia e storia*, Russo, Antonio, a cura di, 225-238. Roma: Studium.
- Hart, Trevor, e Wesley Vander Lugt, a cura di. 2014. *Theatrical Theology: Explorations in Performing the Faith*. Cambridge: The Lutterworth Press.
- Henrici, Peter. 1997. "La structure de la Trilogie de Hans Urs von Balthasar". *Transversalités* 63: 15-22.
- Imperatori, Mario. 2001. *H.U. von Balthasar: una teologia drammatica della storia. Per un discernimento dialogico della modernità*. Milano: Glossa.
- Kunz, Erhard. 2005. "The Divided Self, the Encounter with Christ, and the Journey of Commitment: Ignatius, Von Balthasar and the Human Condition". *The Way* 4: 131-145.
- Löser, Werner. 1989. "Gli 'Esercizi Spirituali' di Ignazio di Loyola nella teologia di H.U. von Balthasar". *Communio* 107: 91-112.
- Lubac, Henri de. 1979. *Paradosso e mistero della Chiesa*. Tr. it. T. David e A. Civita. Milano: Jaca Book.
- Marchesi, Giovanni. 2003. *La cristologia trinitaria di Hans Urs von Balthasar. Gesù Cristo pienezza della rivelazione e della salvezza*. Brescia: Queriniana.
- Messier, Michel. 2000. "Le tragique dans la christologie de Hans Urs von Balthasar". *Mélanges de Science Religieuse* 3: 29-48.

- Mycek, Stanisław. 2003. *Cristianesimo e missione. Dialogo col pensiero teodrammatico di Hans Urs von Balthasar*. Sandomierz: Wydawnictwo Diecezjalne.
- . 2005. “Per un cristianesimo teodrammatico. Alcune riflessioni sui punti fondamentali del pensiero teologico di Hans Urs von Balthasar”. *Sacra Doctrina* 2: 33-53.
- Nancy, Jean-Luc. 2011. *Corpo teatro*. Tr. it. A. Moscati. Napoli: Cronopio.
- Ponga, Silouane. 2002. “La Dramatique trinitaire de la révélation et du salut chez H.U. von Balthasar”. *Nouvelle revue théologique* 4 : 549-564.
- Quash, Jonathan Ben. 1997. “‘Between the brutally given and the brutally, banally free’: von Balthasar’s theology of drama in dialogue with Hegel”. *Modern Theology* 3: 293-318.
- . 1998. “Ignatian Dramatics. First Glance at the Spirituality of Hans Urs von Balthasar”. *The Way* 1: 77-86.
- . 2004. “The theo-drama” in *The Cambridge Companion to Hans Urs von Balthasar*, Oakes, Edward T., Moss, David, edited by, 143-157. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2008. “Hans Urs von Balthasar’s ‘Theatre of the World’: The Aesthetic of a Dramatics” in *Theological Aesthetics after von Balthasar*, Bychkov, Oleg V., Fodor James, edited by, Aldershot: Ashgate.
- Rémy, Gérard. 2001. “Le réveil du sens du tragique en théologie”. *Revue des sciences religieuses* 1: 57-77.
- Schinder, David C. 2004. *Hans Urs von Balthasar and the Dramatic Structure of Truth. A Philosophical Investigation*. New York: Fordham University Press.
- Schechner, Richard. 1999. *Magnitudini della performance*. Tr. it. F. Deriu. Roma: Bulzoni.
- Servais, Jacques. 1991. “Hans Urs von Balthasar discepolo e teologo di Ignazio di Loyola”. *Communio* 117: 91-99.
- Tietz, Manfred. 2000. “Der Gedanke des Welttheaters im spanischen Barok und Hans Urs von Balthasars Theodramatik” in *Theodramatik und Theatralität*, Kapp Volker, Kiesel Helmuth, Lubbers Klaus. Hrsg., 99-138. Berlin: Duncker & Humblot.