

Transdisciplinarietà e attraversamenti di metodi e linguaggi sono oggi gli snodi della progettazione della ricerca scientifica, costretta a misurarsi con l'esigenza costante di disarticolare cornici disciplinari, modellizzazioni tematiche e griglie periodizzanti.

In questa prospettiva, gli autori dei saggi qui raccolti hanno provato a interrogarsi sul nesso – apparentemente impossibile, in realtà molto profondo – che unisce il racconto seriale per immagini, riferimento principale di larga parte del pubblico televisivo, con il bisogno di sacro che si materializza nel racconto religioso.

VITTORIA FIORELLI è professoressa ordinaria di Storia moderna presso l'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli dove insegna anche Storia moderna e *Public History*. La sua produzione scientifica è da sempre attenta allo studio della storia sociale e religiosa con particolare attenzione alle tematiche di genere e alla rete di relazioni familiari ed economiche delle *élite* tra Mediterraneo e Atlantico.

NATASCIA VILLANI è professoressa ordinaria di Filosofia politica presso l'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli, dove ricopre anche un incarico di insegnamento in Etica della formazione. I temi attuali di ricerca riguardano la dimensione etica del vivere sociale approfondendo argomenti quali giustizia, solidarietà, etica del lavoro, fiducia.

ISBN 979-12-5511-012-5



9 791255 110125

V. FIORELLI N. VILLANI LA DIMENSIONE DEL RELIGIOSO NELLA SERIALITÀ TELEVISIVA

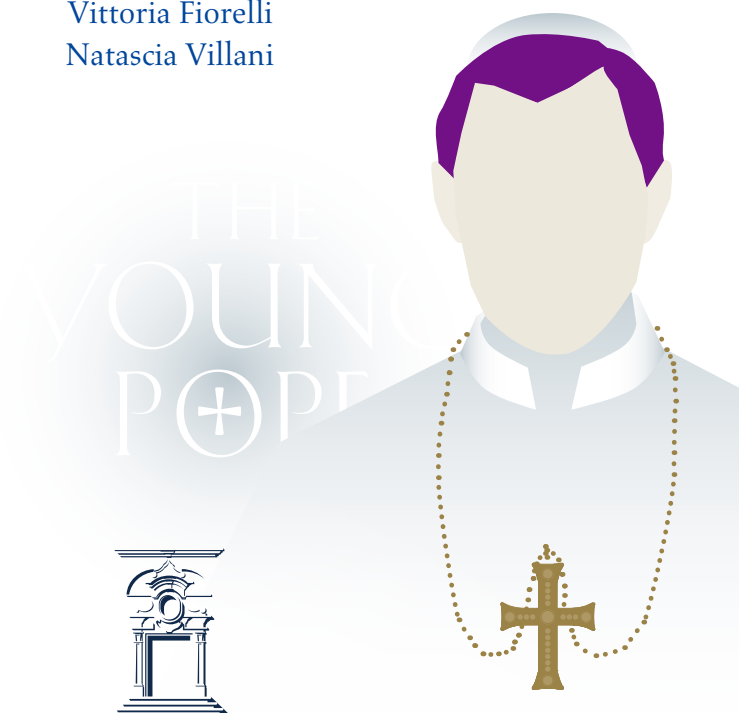


QUADERNI DELLA RICERCA • 27
DIPARTIMENTO DI SCIENZE FORMATIVE,
PSICOLOGICHE E DELLA COMUNICAZIONE

LA DIMENSIONE DEL RELIGIOSO NELLA SERIALITÀ TELEVISIVA

a cura di

Vittoria Fiorelli
Natascia Villani



SUOR ORSOLA
BENINCASA
UNIVERSITÀ EDITRICE



QUADERNI DELLA RICERCA • 27

Collana diretta da
Lucio d'Alessandro

Comitato scientifico
Tommaso Edoardo Frosini
Enricomaria Corbi
Paola Villani
Natascia Villani



QUADERNI DELLA RICERCA • 27

Collana diretta da
Lucio d'Alessandro

DIPARTIMENTO DI SCIENZE FORMATIVE, PSICOLOGICHE
E DELLA COMUNICAZIONE

LA DIMENSIONE DEL RELIGIOSO NELLA SERIALITÀ TELEVISIVA

a cura di

Vittoria Fiorelli
Natascia Villani

Redazione ed editing
Luciana Trama

Progetto grafico e copertina
Flavia Soprani

Realizzazione e stampa
Carminè Marra

© Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Napoli 2024
Tutti i diritti sono riservati

Il libro è concesso in licenza in base alla licenza internazionale
Creative Common Attribution 4.0 CC-BY-NC-ND.
Tutti i dettagli sulla licenza sono disponibili su: creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0.
Accesso gratuito del libro all'indirizzo: universitypress.unisob.na.it.
La proprietà intellettuale dei singoli contributi resta degli autori.

ISBN 979-12-5511-012-5



SUOR ORSOLA
BENINCASA
UNIVERSITÀ EDITRICE

Sommario

7	<i>Premessa</i>
	PARTE I. Confronti
13	Elena Paola Carola Alessiato <i>Serie tv e situazioni limite. Esperienze del sacro in una "casa di carta"</i>
39	Guido Barlozzetti <i>Il "religioso" e l'oltre della serialità</i>
69	Davide Borrelli <i>Il sacro visto da vicino. La nuova serialità televisiva alla ricerca del senso</i>
85	Vittoria Fiorelli <i>Tra storia e storie. Riflessioni a margine sul senso del religioso nella serialità televisiva</i>
97	Armando Fumagalli <i>Le fiction religiose in italia: modelli drammaturgici, tematizzazione ed efficacia narrativa delle miniserie biografiche</i>

- 131 Giulio Maspero
La dimensione religiosa della serialità
- 161 Natascia Villani
L'esperienza religiosa: dimensione fondativa della coscienza
- PARTE II. Laboratorio
- 181 Marco Barbieri
Cifra trasparente o involucro dogmatico? Una riflessione di ispirazione jaspersiana sul religioso nella multimedialità
- 209 Rebecca Sabatini
«Ma perché corrono?». La "religione popolare" sui social tra intrattenimento virale e nuove estetiche
- 241 Nicolò Germano, Luca Iencarelli
Religious redemption in The Sopranos's time

Premessa

Cosa si intende, oggi, per transdisciplinarietà? Quale modello epistemologico si può offrire al confronto tra ricercatori in formazione e studiosi provenienti da differenti percorsi disciplinari? Come e quanto una società della comunicazione può contribuire alla disarticolazione delle cornici disciplinari, delle modellizzazioni tematiche e delle griglie periodizzanti?

Diversi anni addietro l'Università Suor Orsola Benincasa ha istituito il Centro Interdipartimentale di Ricerca Scienza Nuova con l'obiettivo di costruire un luogo nel quale si potessero confrontare e coniugare *Humanities* e *Technology* in una osmosi continua di linguaggi, di metodi e di grammatiche.

Dopo molto tempo e molto lavoro si può dire che quella sfida è stata vinta: la ricerca e la sua progettazione elaborata dai giovani che hanno animato quello che oggi si definirebbe un hub di innovazione ha varcato i confini delle singole discipline per proiettarsi in una dimensione integrata tra scienza, tecnica e saperi umanistici. Proseguendo su questa strada, l'Ateneo ha aderito al Dottorato Nazionale in Studi Religiosi (DREST) coordinato

dall'Università di Modena e Reggio. Un percorso di alta formazione che aggrega più di trenta istituzioni e si articola in curriculum che hanno caratterizzazioni molto precise.

Suor Orsola ha scelto di partecipare al percorso *Transdisciplinarietà e ricerche di frontiera tecnologica* che intende promuovere la ricerca riguardante l'applicazione dello studio dell'esperienza religiosa sulla base di approcci che attualmente non sono sufficientemente popolati da giustificare la creazione di campi specifici, ritenendolo coerente con molte delle attività che si sviluppano al suo interno e con la parte più vivace della sua progettazione scientifica.

Per i dottorandi del XXXVIII ciclo si è pensato di programmare una giornata di studi dedicata a un tema di grande attualità: il nesso tra religione e comunicazione. Per farlo abbiamo proposto un accostamento tanto audace quanto imprevedibilmente fruttuoso: *La dimensione del religioso nella serialità televisiva*. Prendendo spunto da fenomeni recenti o longevi di produzioni televisive, l'incontro ha offerto spunti di riflessione sulle dinamiche creative e sulle produzioni che hanno incontrato i gusti del pubblico e guidato le scelte di mercato a partire dall'analisi dei nuclei narrativi proposti da alcune *fiction*: le conseguenze etiche delle possibilità teologiche, il deficit cognitivo e pervasività tecnologica, la disumanizzazione prestazionale, ma anche la sottrazione agli indirizzi del sistema dello *show business* attraverso il *crowdfunding* a sostegno di progetti narrativi indipendenti.

Le due parti del presente volume riguardano i contributi dei relatori e dei docenti che hanno raccolto

il nostro invito a riflettere su questo accostamento così inusuale, e i contributi dei giovani studiosi che hanno animato l'incontro e contribuito a questa piccola raccolta. Li ringraziamo tutti.

Vittoria Fiorelli e Natascia Villani

PARTE I.
CONFRONTI

Elena Paola Carola Alessiato *

*Serie tv e situazioni limite.
Esperienze del sacro in una "Casa di carta"*

1. *Le serie tv come spazio
della narrazione contemporanea*

Le serie televisive sono diventate uno degli spazi di vita del nostro tempo. L'affermazione è valida sia in senso temporale sia in senso esperienziale: se è vero quanto emerge da un'ultima rilevazione che fissa al 67% del tempo di visione quello dedicato dagli italiani alle serie tv nella prima parte dell'anno 2023 (su un totale di quasi 30 milioni di utenti abbonati alle piattaforme di Video *on Demand* – e già questo è un dato sensibile¹), esse occupano molto del nostro tempo; inoltre, esse rappresentano, per vie lineari o indirette, uno spaccato del nostro mondo², e da qui il loro successo. Varia è la tipologia: ci sono quelle che rappresentano riflessi poten-

* Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Napoli.

¹ Rilevazione GfK VOD Tracker su PrimaOnline Comunicazione del 20.10.2023; www.primaonline.it/2023/10/20/391755/cosa-guardano-gli-italiani-sulle-streaming-tv-serie-piu-dei-film-nuove-uscite-e/ (ric. 22.10.2023).

² Così titola la tesi di laurea Magistrale di Elisa Di Giovanni presso l'Università di Padova (a.a. 2015): *Lo storytelling e il successo delle serie tv. Il mondo letto da uno schermo.*

ziati delle nostre esperienze e dei nostri vissuti, narrando di intrecci amorosi o lavorativi sullo sfondo di thriller e saghe di famiglia; ci sono quelle che fanno affacciare su mondi lontani; ci sono quelle che spalancano le porte della fantasia o del grottesco; ci sono quelle che sublimano il bisogno di pericolo e di estremo che, secondo Friedrich Nietzsche, è proprio di ogni essere umano³ e che può oggi essere sperimentato dalla stasi comoda dei nostri divani.

Le serie sono la nuova forma moderna della narrazione e la narrazione, sia scritta in forma di romanzi, racconti, letteratura, sia visuale, sotto forma di film o episodi, ha da sempre un valore fondamentale perché esprime un bisogno dell'essere umano di dare un ordine agli eventi, che siano fatti o sensazioni, eventi o fantasie, per provare a intrecciare una trama che dia senso al proprio sé e al proprio mondo. La narrazione, in quella dinamica intrecciata di riflessione e formulazione, ricerca e rappresentazione, esprime e realizza il bisogno di senso dell'uomo, in cui si riflette un bisogno etico e morale⁴. L'uomo, potremmo concludere, è un animale narrativo e

³ F. NIETZSCHE, *Menschliches, Allzumenschliches I*, § 477, in *eKGWB – Digital critical edition of the complete works and letters*, based on the critical text by G. Colli and M. Montinari, Berlin-New York, de Gruyter 1967, edited by Paolo D'Iorio; www.nietzschesource.org/#eKGWB (ultimo accesso 31.10.2023).

⁴ Forniscono una panoramica sulle posizioni filosofiche contemporanee che hanno focalizzato questo nesso, e che spaziano da Paul Ricoeur a Marta Nussbaum e Alasdair MacIntyre, i lavori di F. FERRARA, *Azione e narrazione. Percorsi del narrativismo contemporaneo*, Vita e Pensiero, Milano 2008, e ID., *Etica e narrazione. Il contributo del narrativismo contemporaneo*, Vita e Pensiero, Milano 2011. Si veda anche la voce *Etica narrativa* firmata da S. PRIVITERA, in F. COMPAGNONI, G. PIANA, S. PRIVITERA, *Nuovo Dizionario di Teologia Morale*, San Paolo Editore, Cinisello Balsamo Milano 1990, pp. 369-374.

le serie costituiscono una delle forme più diffuse e amate con cui, nel nostro mondo di immagini e suoni, viene dato seguito a quella funzione.

2. *Il limite e il sacro*

Il sacro definisce un ambito dell'esperienza umana: quello che ha a che fare con la religione e il sentimento della divinità. L'aggettivo "sacro" si riferisce a ciò che è connesso all'esperienza di una realtà 'altra' dall'uomo, rispetto alla quale questi si sente inferiore ma anche attratto. Più concretamente e comunemente, sacro si dice di ciò che riguarda la divinità e i suoi misteri e che perciò ispira un senso di rispetto e devozione manifesto in gesti, comportamenti, riti. Quali che siano i contenuti di questo sacro, la loro definizione è lasciata allo studio delle diverse religioni, e non è un caso che la categoria di sacro sia stata codificata solo nel corso dell'Ottocento nell'ambito dello studio comparato dei fenomeni religiosi. Lì si è messo in evidenza come il sacro potesse riferirsi a una esperienza vissuta (*Erlebnis*), soggettiva e individuale, di una entità totalmente e infinitamente altra a cui, in qualche modo, rapportarsi. È questo un filone di studio di area prevalentemente tedesca che ha portato alla tematizzazione, ad esempio, di Rudolf Otto in merito al *Das Heilige*. D'altro canto, un filone di sviluppo francese ha evidenziato la dimensione soprattutto cognitiva del fenomeno religioso: in quel contesto il sacro connota il legame che si costituisce tra un essere divino, da cui emana un'energia che può investire cose, enti, natura, e l'uomo colto nella sua dimensione individuale ma anche

collettiva. Il sentimento religioso si esplica così in forme e pratiche di vita che hanno un valore integrativo e il sacro viene a identificare il fondamento dell'agire del singolo e dei suoi valori ma anche il fondamento dell'ordine e di ciò a cui egli attribuisce valore.

Generalizzando, e senza voler tracciare una genealogia storico-concettuale della categoria, si può dire che il sacro si costituisce nella relazione tra l'essere umano e qualcosa che lo supera, e proprio per questo manifesta la sua natura ambivalente: qualcosa che è venerando e temuto, benefico e numinoso, dunque temibile. Non a caso l'antico latino *sacer* significava sia «sacro» sia «mostruoso», e la eco si protrae fino alla teologia novecentesca, ad esempio nel *mysterium tremendum e fascinans* di Rudolf Otto⁵ ma anche nella coppia concettuale di «violenza e sacro» tematizzata da Renè Girard⁶.

Eccolo dunque il paradosso: parlando del sacro, ci ritroviamo a contatto con il limite. Di più, il sacro è lo spazio del limite: quel punto o momento in cui l'umano si incontra/scontra con i suoi limiti, che sono tanti e di vario tipo: fisici, spazio-temporali, cognitivi, razionali e relazionali, intellettivi ed emotivi, esistenziali. La condizione umana incorpora il limite e sul limite è costituita. È questa una evidenza su cui da sempre gli esseri umani si sono soffermati: i pensatori del mondo greco la coglievano soprattutto nello scarto cognitivo che intercorre tra la sapienza imperturbabile del dio e l'inesausta ricerca

⁵ R. OTTO, *Il sacro. Sull'irrazionale nell'idea del divino e il suo rapporto con il razionale* [1917], trad. it. a cura di A.N. Terrin, Morcelliana, Brescia 2011, capp. IV e VI.

⁶ R. GIRARD, *La violenza e il sacro* [1972], trad. it., Adelphi, Milano 1980.

di conoscenza dell'uomo, mentre gli uomini del mondo cristiano-medievale, da Agostino a Tommaso, la traducevano nella visione della fede, parlando di una differenza ontologica che correva tra Creatore e creature e che si rifletteva nelle opposizioni di infinito e finitudine, eternità e temporalità, perfezione e peccaminosità. Proprio in virtù della presa di coscienza dei limiti, l'essere umano è orientato da sempre a far intervenire nel proprio rapporto con il mondo un riferimento a un qualcosa di sopra-intelligibile e sopra-umano, financo soprannaturale, a cui dare una connotazione divina. La divinità è l'Altro, dunque, ma anche l'*Alter Ego* dell'uomo, in quanto privato di tutti quei limiti che invece l'umano esperisce in sé: il sacro è ciò in cui quella relazione asimmetrica si esprime.

A partire da qui, possiamo mettere ulteriormente a fuoco il nesso tra limite e sacro mediante due considerazioni.

La prima riflessione riguarda l'accettazione e il superamento del limite.

La condizione umana è connotata dal limite, e sana è quell'umanità che è consapevole di questa condizione di limite, pena la perdita di contatto con la realtà. Altrettanto umana è però anche l'inclinazione a oltrepassare e superare il limite. La cultura, nella sua relazione dialettica con la natura, può essere considerata come la più alta modalità elaborata dall'uomo per superare i suoi limiti. Secondo la sensibilità antica l'impulso a sapere è il modo nobile per superare il limite umano di finitudine: la sapienza, infatti, è associata al dio e filosofo è colui che aspira a sapere in uno sforzo inesausto di superamento di sé e dei propri limiti intesi come pregiudizi, cecità, ottusità, condizionamenti e ombre (un esempio per tutti di

questa condizione: la *Caverna* di Platone). Se ci pensiamo, medicina e tecnica sono alimentate dalla speranza e dall'ambizione di andare oltre i limiti fisici e temporali dati dalla natura, essendo i loro obiettivi garantire la salute e il buon funzionamento del corpo, e della mente, potenziandone prestazioni e funzionalità. Esasperazione di questa ambizione, oggi il Post-umano e il Transumano⁷, nella loro versione dominante e più arditata, portano al limite quella tensione, coltivando l'illusione di arrivare a sfidare il limite fisico e temporale per eccellenza, la morte.

Nello sforzo di superarsi l'uomo incontra il sacro, ed è questa la seconda riflessione. Si è chiamato sacro, con quel proprio di ambiguità e imprevedibilità che connota il concetto, ciò che dà accesso a ciò che supera il limite antropologico. In via speculare ai tanti limiti che contraddistinguono la *humana conditio*, anche il sacro ha avuto storicamente tante declinazioni: religiose per lo più, ma anche culturali, sociali, relazionali. Sul piano sociale, ad esempio, nell'azione che fa uscire dalla solitudine dell'io per incontrare le passioni e aspirazioni condivise e nella solidarietà con altri che hanno uguali

⁷ Come introduzioni al tema, in crescente dibattito, si vedano R. BRAIDOTTI, *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte* [2013], trad. it. DeriveApprodi, Roma 2014; A. ALLEGRA, *Visioni transumane. Tecnica, salvezza, ideologia*, Orthotes, Napoli-Salerno 2017; G. VATINNO, *Il transumanesimo. Una nuova filosofia per l'uomo del XXI secolo*, Armando editore, Roma 2018; E. PERUCCHIETTI, *Cyberuomo. Dall'intelligenza artificiale all'ibrido uomo-macchina. L'alba del transumanesimo e il tramonto dell'umanità*, Arianna Editore 2020. Infine, provocatorio e lucido, come è nello stile dell'autore: Y.N. HARARI, *Homo Deus. Breve storia del futuro*, Bompiani, Milano 2018. Per lo sfondo del nostro volume possono essere interessanti anche T. TOSOLINI, *L'uomo oltre l'uomo. Per una critica teologica a transumanesimo e post-umano*, EDB, Bologna 2015 e R. CAMPA, *Crederci nel futuro: Il lato mistico del transumanesimo*, Independently published, s.l. 2019.

o affini bisogni si è spesso voluto individuare il sacro: un sacro laico, come nella religione del progresso o delle fedi politiche. Per rimanere in uno spazio più intimo e ristretto, si pensi al rapporto erotico o a quello affettivo in senso lato: nel desiderio che fa andare incontro all'altro si concretizza il desiderio⁸ di sacro, come superamento dei limiti di egoismo e individualismo, per prestarsi, a seconda dei casi, a una fusione, a un riconoscimento, a un rispecchiamento, in ogni caso a esperienze d'animo e stati di vita che rompono l'autoreferenzialità dell'uno. La poesia e la letteratura d'amore hanno esaltato questo nesso in migliaia di storie e figure.

Eccolo dunque, nuovamente, il paradosso: sacro diventa il limite in quanto luogo in cui si manifesta per contrasto l'infinito, l'Oltre. Se non ci fosse il limite, non ci sarebbe nemmeno l'oltre. Se il limite non si sperimentasse, non avremmo percezione né nostalgia né desiderio di ciò che rispetto al limite è eccedenza: di senso, di esperienza, di pienezza. Sacro è anche il luogo dell'incontro con ciò che supera.

Nell'ambito della sua filosofia dell'esistenza, il filosofo tedesco Karl Jaspers si è molto soffermato sulla dinamica del limite, di cui riconosce il carattere aperto, poroso e allusivo. Jaspers ci fa riflettere sul fatto che l'essere umano, in virtù del suo carattere storico, è sempre in-situazione, dove «la situazione non è solo una

⁸ Sul desiderio cfr. M. RECALCATI, *Ritratti del Desiderio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012, e D. GALIMBERTI, I. GUALZINI, *Desiderare*, Cittadella Editrice, Assisi 2022. Di D. GALIMBERTI anche *Il dono del desiderio. In dialogo con Bruaire, Lafont e Recalcati*, Aracne, Ariccia, Roma 2019. Di recente uscita sul tema, V. BIZZARI, *Desiderio*, Castelvecchi, Roma 2023. Per uno sfondo al discorso si richiami anche B. MORONCINI, *Sull'amore. Jacques Lacan e il Simposio di Platone*, Cronopio, Napoli 2022.

realtà conforme alle leggi della natura, ma una realtà che ha un senso»⁹. Finché vive, l'uomo è sempre calato nel limite della situazione, e, in più, di una particolare situazione: la propria vita, il proprio contesto sociale e di lavoro, le proprie esperienze, amicizie, relazioni, determinazioni. «La situazione è sempre determinata»¹⁰. Nella vita dell'essere umano ci sono poi alcune situazioni che con particolare forza ed evidenza fanno cozzare l'essere umano contro i suoi limiti: fisici, esistenziali, di comprensione. Sono quelle che Jaspers chiama «situazioni-limite» (*Grenzsituationen*) e che egli codifica in morte, dolore, lotta, colpa.

Ampia è la trattazione che Jaspers vi dedica, mettendo qui a fuoco uno dei passaggi di maggiore fortuna della sua *Philosophie*. Quel che ci interessa qui in sintesi rimarcare è il fatto che, pur nella diversità che qualifica le situazioni-limite particolari, un punto rimane loro comune e fondante: ed è il fatto, straordinario, che proprio nel limite della situazione-limite l'essere umano sperimenta (può sperimentare) la possibilità dell'oltre, del salto, del superamento. Nella drammaticità di ciò che sembra una gabbia, una prigione, si può fare l'esperienza, se lo si vuole e lo si sceglie, di aprirsi a ciò che trascende il limite per trasfigurarlo: il limite si tramuta allora in ponte, la prigione in occasione di esistenza rinnovata è l'esistenza possibile che, nella terminologia jaspersiana, incontra la Trascendenza. Quel che è interessante osservare è che la possibilità dell'attraversamento e dell'incontro è insita nella nozione di limite stesso: «Limite significa che c'è

⁹ K. JASPERS, *Filosofia*, vol. II: *Chiarificazione dell'esistenza* [1956], Mursia, Milano 1978, p. 184.

¹⁰ Ivi, p. 191.

qualcos'altro che però sfugge alla coscienza del nostro esserci»¹¹. E se, come si diceva in precedenza, il sacro è ciò che denomina il legame, o il sentimento, tra l'essere umano e qualcosa che ne eccede i limiti, tradizionalmente indicato come divinità, allora si può concludere che le situazioni-limite sono abitate dal sacro nel senso che il sacro è ciò che abita e trasforma il limite e che può pertanto trasmutare il limite in un incontro, o almeno nella sua condizione di possibilità: incontro con qualcosa che non siamo noi ma che è imprescindibile da noi perché l'accesso al sacro è sempre assolutamente personale. «Il limite svolge così la sua autentica funzione, e cioè quella di essere nell'immanenza, un rinvio alla trascendenza»¹². Un passaggio che Jaspers rimarca anche nel terzo tomo di *Philosophie*: «Il luogo della Trascendenza non è né l'al-di-quà né l'al-di-là, ma è il limite, il limite però che mi consente di esserle davanti quando sono autenticamente»¹³.

3. *Una casa di carta*

Sacro si può dire in molti modi. Quello tradizionale può sembrare in crisi, ma nell'era della secolarizzazione esso continua a sussistere in molteplici aspetti, magari in forme mondane o spurie che però perpetuano in sé la struttura di una postura esistenziale, un *modus* dell'essere che cerca riferimenti altri a cui rivolgersi rispetto a quelli ordinari tra cui scorre l'esistenza. Esso, poi, non può non dispiegarsi ed esprimersi. Il sacro, insomma,

¹¹ Ivi, p. 185.

¹² Ivi, p. 186.

¹³ K. JASPERS, *Filosofia*, vol. III: *Metafisica*, cit., pp. 101-102.

può essere pervasivo ed estensivo, forse anche onnicomprensivo, e può non solo lasciare tracce nelle vite anche più lontane dalle esperienze religiose, ma essere a sua volta la traccia di una ricerca che attiva valori, aspettative ed esigenze metareligiose¹⁴.

Tracce del sacro sono rintracciabili anche lontano, dove non ci si aspetterebbe di trovarle: tra le pareti di una banca, ad esempio. È qui che il nostro discorso sul sacro e sul limite si intreccia con l'esperienza rappresentata da una serie televisiva, disvelando inedite e avvincenti possibilità per tentare una fenomenologia del sacro.

La casa de papel è una serie tv spagnola distribuita su Netflix a partire dal 2017 e arrivata nel 2021 alla terza stagione. In breve: racconta del più grande colpo mai ideato nella storia dei furti, ossia la rapina alla Zecca di Stato spagnola da parte di un gruppo di otto ladri reclutati da un misterioso "professore", che ha concepito il piano nei minimi dettagli e li ha addestrati per realizzarlo. Si può anticipare che il colpo, alla fine della prima serie, riuscirà, anche se con alcuni imprevisti e intoppi che portano a perdere uomini (Helsinki e Mosca, e a quanto pare Berlino) e a ripensare alcune azioni.

La serie è costruita secondo la linea divisiva del dentro-fuori: da un lato ci sono le vicende che si svolgono dentro le pareti della Zecca, dove i ladri sono entrati e rimangono per una decina di giorni, giusto il tempo di stampare quanto più denaro possibile; dall'altro c'è il mondo fuori, che è soprattutto quello della polizia, la quale subito si mobilita accerchiando la Zecca e stabi-

¹⁴ Sulla sussistenza anche laica e secolarizzata dell'eredità religiosa ha insistito M. ELIADE, *Il sacro e il profano*, Bollati Boringhieri, Torino 2013.

lendo un contatto vocale con i rapinatori, ma è altresì il mondo della stampa e della pubblica opinione, il mondo delle vicende anche personali e famigliari delle persone coinvolte nell'indagine, a partire dall'ispettore Raquel Murillo, incaricata delle trattative con i rapinatori. E poi è anche il mondo del professore, che gestisce il colpo dall'esterno, dalla sua postazione collocata in un seminterrato nei pressi della Zecca, dove attende i compagni e prepara la fuga. Le vicende si intrecciano e il loro racconto si alterna, secondo un ritmo coinvolgente che tocca tutti i toni narrativi e i registri filmici, da quello poetico alla *suspence*, dall'azione al romanticismo. A tessere la trama dell'impresa è una delle protagoniste della banda di ladri, la bellissima e indomita Tokyo, che ricordando gli eventi li racconta e talvolta commenta come voce fuori campo.

I ventidue episodi della prima stagione consentono – è questo il nostro esperimento – di svolgere alcune riflessioni che gettano luce sull'esperienza del sacro in un mondo secolarizzato, consumistico e individualistico come il nostro.

3.1 Gli spazi del sacro

Nell'Enciclopedia delle Scienze sociali Treccani si legge¹⁵:

Sacer, così, indica tutto ciò che, in virtù di un atto pubblico della *civitas* e dei suoi rappresentanti, viene dedicato agli dei, sottratto cioè alla sfera profana per essere loro consacrato [...]. La coppia *sacer-profanus*

¹⁵ www.treccani.it/enciclopedia/sacro_%28Enciclopedia-delle-scienze-sociali%29/#:~:text=Il%20sacro%20è%20infatti%20una,-ma%20è%20culturale%20e%20sociale (ultimo accesso 23.10.2023).

è importante per la determinazione spaziale del sacro: il luogo indicato come *sacer* era spesso circondato da mura o in qualche modo isolato dal rimanente spazio circostante, adibito invece a una funzione profana (profanare, infatti, significava “portar fuori” le offerte davanti al recinto del tempio, il *fanum*, al cui interno si celebrava il sacrificio). Questa connotazione spaziale accompagna anche oggi i due termini, costituendone una definizione ancora valida: «ciò risulta evidente quando la chiesa sorge ancora vicino all’ingresso della città, il luogo di culto accanto alla sala di riunione del villaggio e là dove un’assemblea di buddhisti o di musulmani risulta qualcosa di differente da un convegno di economisti o da una riunione di atleti»¹⁶.

Il sacro si costituisce dunque per separazione: separazione da ciò che sacro non è, da ciò che è profano. E la prima forma di separazione, quella prima ed evidente, è data dall’organizzazione dello spazio secondo la linea divisiva dentro/fuori: il dentro contro il fuori, e viceversa. La divisione spaziale non è però neutra, e subito innescia difformità comportamentali, relazionali, semantiche. Nello spazio del sacro vengono richiesti codici, comportamenti, posture congruenti e corrispondenti a quello spazio e al significato che gli è riconosciuto: dall’abbigliamento alle parole d’ordine, dai rituali alle preghiere. Da questi accorgimenti, che in gran parte delle religioni sono meticolosamente e talvolta severamente normate,

¹⁶ La fonte citata è C. COLPE, *Enciclopedia delle religioni* [1986], trad. it. vol. I, Jaca Book/Marzorati, Milano 1993, pp. 491-507. Dello stesso autore: C. Colpe (a cura di), *Die Diskussion um das Heilige*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1977.

passa il senso della venerazione per qualcosa che magari non si comprende del tutto, ma che si ammette e riconosce nel suo valore trascendente. È una esperienza che si fa nei templi e nelle chiese, nei luoghi di culto, anche in quelli in cui si venerano, od omaggiano, valori non religiosi ai quali si è però disposti ad attribuire una componente di sacralità a cui far corrispondere contegni adeguati di rispetto: nei palazzi delle istituzioni o nei teatri, ad esempio (si pensi al Teatro La Scala di Milano, qualificato normalmente come “Tempio della musica d’opera” e così ri-conosciuto a livello planetario).

Quel senso di sacralità può circondare anche un edificio di banca, anzi la banca delle banche.

Nella serie citata le inquadrature sottolineano fin dalla (bellissima) sigla un senso di sacralità data dalla imponenza degli spazi e degli ambienti. Il senso di inaccessibilità è dato dalle barriere che separano il “fuori” dalle stanze del comando e dai laboratori in cui si moltiplica il conio del nuovo dio, il dio denaro. Tanto è vero che a quegli spazi si accede solo dopo aver superato una serie di barriere, procedure, controlli: la sacralità va difesa, protetta, separata, sottratta all’ordinario, agli sguardi curiosi, al disordine del mondo “fuori”. Durante le esplorazioni che preparano il colpo, i ladri si prestano alle procedure di controllo che il sistema di sicurezza prevede: telecamere, *metal detector*, sensori, ispezioni di borse e oggetti – e intanto le studiano meticolosamente. Sono quelle le stesse procedure a cui i ladri, in un surreale ma coerente gioco delle parti, sottoporranno i chirurghi e i poliziotti ammessi all’interno della Zecca durante il colpo. Una parte essenziale del piano consisterà nel disattivare quelle stesse protezioni, trasformando la Zecca nel

rifugio blindato e sicuro per i ladri perché reso inaccessibile sia fisicamente sia informaticamente, schermato da intrusioni e contatti indebiti con l'esterno.

Finché si è dentro quelle mura, però, si devono fronteggiare i limiti dello spazio stretto, che chiude ed esclude, crea un dentro e un fuori, un confine tra la libertà e la prigione. Il racconto della serie è costruito su un abile ribaltamento della prospettiva, che via via, episodio dopo episodio, si trasmette dai ladri allo spettatore: il mondo è stato così ingiusto e duro là fuori che alla fine la Zecca, proprio durante i giorni di volontaria reclusione determinati dal colpo di rapina, diventa uno spazio di libertà, nel quale i rapinatori possono esprimere anche i lati teneri e delicati di sé, fare esperienza e scoperta di sentimenti puri, provare l'amicizia e la passione, sperimentare la generosità, la vergogna e lo spirito di squadra, o semplicemente il senso di una attesa non inerte. Al contempo, i rapinatori sono costretti in quello spazio chiuso, dal quale non possono uscire. E infatti, quando qualcosa comincia ad andare storto nel piano perfetto del professore, i più giovani o irrequieti (*Tokyo in primis*, e a seguire Rio, ma anche Denver) avvertono quel che non avevano forse calcolato: un senso di claustrofobia, il panico dato dal sentirsi in trappola, l'insofferenza per ogni ordine non condiviso o compreso, e l'ossessione diventa quella di uscire, fare di testa propria per provare a uscire a ogni costo, anche a costo di perdere tutto il bottino. Tokyo verrà fatta uscire per punizione e, paradossalmente, la sua salvezza consisterà nell'astuzia di rientrare dentro le mura della Zecca assaltata, in una sorprendente inversione dei significati di libertà e prigionia, di fuori e dentro.

L'eccezionalità del ribaltamento vale però solo in momenti e tempi di eccezionalità, e per mantenersi tale questa deve essere limitata nel tempo. Al momento programmato, la Zecca va lasciata, e va lasciata secondo il piano. Lo spazio del potere illimitato è anche la prigione delle speranze di vita e felicità, sia dei criminali sia degli ostaggi. Lo spazio sacrale, una volta violato, si trasforma in una prigione. Lo spazio ha e impone sempre le sue regole, anche al sacro che custodisce.

3. 2 I simboli del sacro

Tanto la sua imprevedibilità quanto la sua ambivalenza fanno sì che il sacro abbia bisogno di oggetti che vengono caricati di un valore simbolico. Emerge qui di nuovo la centralità di una dimensione fisica, tangibile e visibile, resa necessaria dalla situazione di limite che l'uomo, in quanto essere animale e sensibile, soggetto alle determinazioni spazio-temporali e sottoposto alle leggi della natura, porta in sé. Ma il sacro non si esaurisce nella coincidenza con un solo oggetto. La dimensione eccedente e trascendente che contraddistingue il (senso del) sacro fa sì che: 1) l'oggetto investito di valore sacro, nella misura in cui è solo il luogo o l'occasione della manifestazione del Sacro, assuma una funzione simbolica, allusiva e preparatoria, anticipatrice ma non sostitutiva, e che 2) gli oggetti "sacri" possano variare socialmente e storicamente.

Tradizionalmente gli oggetti del sacro sono stati reliquie e immagini o, nelle civiltà iconoclaste, oggetti: libri, acqua, liquidi, lumi, olii, polveri, profumi. Oggetti diversi possono essere, e sono stati via via, sacralizzati e simbolizzati, usati cioè come simboli. Ciò che rimane quasi pressoché immutato o almeno costante pur nel va-

riare degli oggetti è quel bisogno di intravedere una forza o una presenza al di là di quell'oggetto o, per converso, considerare un oggetto come veicolo e mediatore di una eccedenza. Un atteggiamento simile è riscontrabile anche nel modo con cui ci si rapporta al denaro, nuovo dio di un mondo che ha perso, o ucciso, Dio. La banca è il suo tempio, ed è per questo che l'assalto alla Zecca nella serie *La casa di carta* porta con sé una dose di sfrontatezza che accosta il colpo del professore alla *hybris* di chi, secondo la mentalità greca, aspira a sfidare nient'altro che gli dei. Sembra un azzardo talmente ardito da sembrare folle, e proprio per questo richiede di essere pensato e programmato con straordinaria lucidità e spietata strategia.

Senza arrivare a quei livelli, facciamo tutti l'esperienza di tutela a cui il denaro è soggetto: si accede al denaro (proprio e altrui) solo attraverso codici, pin, impronte digitali, riconoscimenti vocali o facciali, firme, *password* – in ogni caso, superando barriere protettive –. Così avveniva anche negli antichi templi, dove si dovevano superare vari spazi e ambienti prima di poter arrivare al cuore del tempio, che comunque rimaneva praticabile soltanto da pochi investiti di particolare potere, gli alti sacerdoti, che arrivavano a quel livello di accessibilità (ma mai familiarità) con il dio solo attraverso un percorso di studio, tirocinio e selezione. L'essere ammesso in certi spazi protetti diventa allora la prova di una titolarità che è a sua volta simbolo di un potere esclusivo: come quello che può vantare il Direttore della Zecca in tempi di lavoro normale, o il Capo dei Servizi segreti, che durante il colpo è l'unico estraneo al corpo di polizia ammesso nella tenda d'emergenza allestita per guidare le operazioni.

Il denaro della Zecca è il simbolo di un super potere: quello di trasgredire tutti i limiti. Su quel feticcio incantato si riversano le illusioni e le speranze di onnipotenza dei ladri, e non solo dei ladri: è quel "feticcio" che li esalta quando lo toccano in quantità mai viste prima e ne respirano il profumo. È quell'oggetto racchiuso e prodotto nei sotterranei del nuovo tempio che va difeso e tutelato. Esso costituisce il richiamo irresistibile che induce a forzare tutti i limiti.

Nella società secolarizzata e capitalizzata di oggi con il denaro si può comprare qualsiasi cosa perché ogni cosa ha un prezzo ed è considerata in vendita. L'illimitatezza del denaro che con un tale colpo si può avere a disposizione collima con la presunta illimitatezza del potere di sottrarsi a ogni limite: quei limiti dati dalle difficoltà del vivere comune, dai debiti e dalle trappole del passato, dagli sbagli non riparati, dagli spettri non affrontati.

Avere accesso a quello spazio riposto e celato alla vista fa sentire onnipotenti. La quantità di denaro che i criminali stampano è fuori misura, oltre il limite del contabilizzabile e dell'ordinario: Nairobi scrive in penarello rosso un numero che continua ad allungarsi sulla parete di vetro della sua stanza di comando, e ogni volta sorride compiaciuta. Per i ladri coinvolti nella rapina anche i sogni che dal denaro possono risultare sono eccedenti l'ordinario, ma simboleggiano in fondo anche il desiderio di una felicità finalmente a portata di mano, l'occasione di riprendersi ciò che la vita comune ha tolto: un figlio, i genitori, la salute, un sogno, una promessa non formulata ma portata in cuore, un atto di giustizia. Il denaro custodito nella Zecca è in sé solo carta stampata,

ma è investito di un potere quasi sacrale per la capacità che gli si attribuisce di aprire tutte le porte, cancellare tutti gli errori, sospendere i condizionamenti, sopravanzare i confini, riparare tutti i torti: esso rappresenta il simbolo della sognata libertà e per questo ci si rapporta a esso con un senso di sacralità riempita, a seconda dei casi, di emozione e rispetto o incattivita disillusione.

3.3 Situazioni (al) limite: il sacro nelle emozioni

La situazione che i rapinatori affrontano dando l'assalto alla Zecca è estrema: un gruppo di otto persone collaborano tra loro per espugnare il luogo dove si produce il simbolo del potere più forte del mondo, quello del denaro. Per analogia si può osservare che l'impresa sottopone i ladri a situazioni che si possono definire limite: la morte dei compagni e il continuo rischio della propria vita; la pressione della lotta a cui ci si potrebbe sottrarre, da un certo momento in poi, solo con un atto di tradimento (verso i compagni e il piano); il dolore per la perdita dei cari o per il ripudio di chi si ama o per la coscienza di essere diventato, di fatto, un "criminale"; il senso di colpa per le scelte non intraprese e per quelle fatte, per le vite che si sono messe in pericolo, per quelle perdute, per aver perduto magari anche se stessi (come a un certo punto dice perfino l'irruente Tokyo, ma già prima Rio, e a tratti Nairobi, Denver, Mosca). L'unico che non mostra mai né un cedimento emotivo né un gesto incontrollato di stanchezza è Berlino, ma sarà lui alla fine, sotto la pressione di una malattia che non gli lascia speranza, a compiere l'atto estremo per salvare la fuga dei compagni.

Seguendo la suggestione di Jaspers, ha senso dire che le situazioni-limite sono quelle in cui si manifesta

la possibilità del sacro, l'occasione di un accesso all'eccedente. Che poi la possibilità si tramuti in una scelta, un'azione, un comportamento, è una questione di volontà, e l'opzione spetta sempre e solo al singolo individuo. Alla fine, dunque, il sacro è una scelta nella misura in cui il sacro pone di fronte a scelte. Anche in questa chiave si può leggere la frase di Jaspers: «Limite (*Grenze*) significa che c'è qualcos'altro che però sfugge alla coscienza del nostro esserci»¹⁷.

Quell'alterità sfugge all'esserci che siamo oggi ma potrebbe entrare nella costituzione di quell'esistenza che potremo essere domani, che potremmo essere in senso assoluto. Non c'è automatismo salvifico, non c'è predeterminazione necessitante: il ponte verso l'alterità o verso la pienezza di senso potrebbe anche esplodere, cadere su di sé, non portare da nessuna parte, non c'è garanzia né certezza di successo. La situazione-limite è limite anche perché è accompagnata dall'incertezza, dal continuo sospingere l'individuo verso il confine della sua capacità di comprendere e capire, verso il limite della sua abilità di sapere cosa fare. Il limite è anche limite di certezza. Proprio in quel dilemma (non sapere perché ma sperimentare la sofferenza; desiderare altro ma non sapere se si potrà realizzare) può maturare però l'esperienza del sacro, farsi sentire una voce interiore che chiama a sfidare l'incertezza e intraprendere un'azione, che porta a contatto con un sé più profondo e autentico e con il sacro che lo abita. La forza che spinge a immergersi nelle situazioni-limite della vita per affrontare il carico di sofferenza e instabilità che quelle portano con sé non

¹⁷ K. JASPERS, *Filosofia*, vol. II: *Chiarificazione dell'esistenza*, cit., p. 185.

è una forza razionale: è un'esigenza del cuore, dell'animo, dell'interiorità, non del solo intelletto. Jaspers scriveva a riguardo: «Diventiamo noi stessi solo se entriamo a occhi chiusi nelle situazioni-limite»¹⁸, ove l'occhio chiuso è sinonimo di un atteggiamento che non chiede di capire prima di agire e che non aspetta di avere in chiaro cosa fare e come muoversi per intervenire o buttarsi. Si esce dalle situazioni-limite solo se si attivano energie emotive extra-razionali per entrare in esse e farsi carico dei limiti che esse portano in sé.

Anche questo aspetto può essere suggerito da certe dinamiche della serie.

Il piano del professore è magistrale: pensato scrupolosamente in tutti i particolari, ha la particolarità non solo di essere accurato, ma di essere stato costruito con una mirabile capacità previsionale e psicologica, che porta i rapinatori a essere in grado di calcolare le mosse messe in campo dalla polizia nei primi giorni, e dunque a tenere in scacco le forze investigative e d'intervento, guadagnando così la risorsa più preziosa che ai ladri serve: il tempo. Poi però qualcosa va storto: è una combinazione di fattori, che hanno luogo sia dentro la Zecca (in certi rapporti tra i rapinatori e tra certi ladri e i loro ostaggi), sia fuori la Zecca (nella vita dell'ispettore Murillo e in quella del professore). Tutti quegli eventi sono difficili da gestire perché non rientravano nel piano, non erano stati calcolati né previsti: il senso di essere in trappola e la volontà rabbiosa di sopravvivere, le attrazioni inaspettate e accolte, le antipatie represses, i contrattempi di distrazione causati dalle leggerezze di una passione che

¹⁸ Ivi, p. 186.

non si sa dominare, la compassione, il miracolo della vita che si affaccia anche in un luogo di rapina. Incalcolabili sono i sentimenti, i contrattempi di origine emotiva o affettiva, l'irrazionalità dell'emozione, i sospetti intuitivi, le scelte d'istinto. Anche il caso, dopotutto, è qualcosa che sfugge alle maglie della ragione e della pianificazione – e in maniera interessante si ricordi che il caso appariva tra le situazioni-limite jaspersiane nella prima versione fornita in *Psychologie der Weltanschauungen*.

I sentimenti, in ogni caso, non valgono solo come trappola che corrompe o intralcio che compromette il piano, né solo come artificio narrativo per prolungare la suspense della serie. I sentimenti sono anche il vettore del sacro, o della sua possibilità. Attraverso di essi e la loro casistica i protagonisti evolvono: fanno la scoperta di sé e della relazione con altri in termini di empatia, solidarietà, affetto, paura; intraprendono una spericolata esperienza di conoscenza e maturazione, che fa maturare anche la storia stessa, trasformando un semplice colpo in banca, per quanto ambizioso e avventuroso, in una vicenda toccante in cui si testano, scoprono e vivono sentimenti universali. Sentimenti nati, come facilmente intuibile, per lo più da situazioni d'amore: tra due rapinatori nonostante i divieti del professore; tra Denver e l'ostaggio che il ragazzo avrebbe dovuto uccidere per punizione; tra il professore e l'ispettore di polizia; ma anche situazioni collaterali di insofferenze latenti e rivalità, scelte d'opportunità o di ingenuità. Alla fine ciò che dei membri della banda emerge dallo schermo e rimane nella memoria non è tanto il loro profilo di criminali quanto quello di esseri umani coinvolti in vicende molto più ordinarie di una rapina, e insieme straordinarie per

ché in quelle si misura non la destrezza di un ladro ma la qualità di un essere umano.

L'uomo è un essere fatto per sentire ed emozionare, e le situazioni-limite diventano il banco di prova anche di quella inclinazione. Esse sfidano sì le nostre facoltà cognitive ma soprattutto le capacità emotive, perché ci portano al limite delle nostre possibilità esistenziali, e da esse si apre l'opportunità (non la certezza, ma l'opportunità) di accedere, come in un salto a occhi chiusi, a una dimensione ulteriore in cui i limiti sono integrati in un compimento che nutre e sostiene. Lì si è chiamati a reagire o soccombere, a tentare un salto o indietreggiare. Lì si misura la nostra qualità di uomini e la consistenza etica della nostra esistenza. L'emozione, come il sacro, è ambivalente: condanna e insieme salva. Anche in una situazione estrema e fuori norma, anzi addirittura fuori legge, come una rapina alla Zecca di Stato.

4. *Noi siamo le nostre serie?*

«Siamo tutti moscerini in una trappola», sostiene a un certo punto Tokyo, che pur sembra essere, tra i rapinatori, quella più dotata di senso vitale e meno propensa alla rassegnazione. Le situazioni-limite della vita portano con sé un senso di chiusura, di gabbia. Dalla gabbia si esce solo con un salto nel buio: non con un calcolo di ragione ma con l'attivazione di volontà, sentimento e un pizzico di follia. Quella follia desiderante con cui i ladri accettano di unirsi alla visione del professore: non hanno niente da perdere, e anzi quel piano proposto loro dal misterioso giovane venuto dal

nulla con barba, occhialetti e una impeccabile educazione permette loro di uscire dalle esistenze ordinarie (per quanto di una ordinarietà criminale) e dai problemi che quelle hanno portato loro: di denaro, di legalità, di sicurezza. Molti sono ricercati (Tokyo e Berlino), hanno problemi di debiti (Mosca e Helsinki), fuggono dalla persecuzione di bande criminali con cui hanno dei conti in sospeso (Denver, Oslo), vogliono riscattarsi (in parte Nairobi) o provare ad avere una agiatezza che consenta loro quella normalità che non hanno mai avuto o hanno ripudiato (Rio).

Episodio dopo episodio si assiste a un nuovo ribaltamento di prospettiva: i rapinatori attirano le simpatie del pubblico. Difficilmente nella serie si parteggia per la polizia: il cuore batte per quel manipolo di avventurieri. E questo perché i protagonisti vivono emozioni e sanno emozionare, si riconosce loro una nobiltà d'animo che attende l'occasione per manifestarsi, fosse anche l'occasione paradossale di una rapina ad alto rischio, e perché il loro colpo è dettato da un senso di giustizia che va realizzato e conosce delle regole che, pur in situazioni rischiose, non verranno trasgredite. Il loro motto è la canzone "Bella ciao!" (di cui si fa un uso scenograficamente molto riuscito), simbolo della resistenza universale contro le ingiustizie, i dominatori e, oggi si direbbe, i "poteri forti"; nessun ostaggio, fino alla fine, verrà torturato o ucciso: «Siamo ladri, non criminali», ripete il professore. Ampliando il discorso dalla *Casa di carta* al successo delle serie in generale, si può forse osservare che ciascuno di noi, alla fine, parteggia per coloro a cui forse si sente in qualche modo, anche nascosto o inespresso, affine.

È stato sostenuto che le narrazioni riflettono i nostri atteggiamenti e i nostri modi di sentire¹⁹. Estremizzando si può dire: noi siamo (anche) le nostre serie. È chiaro che può anche non essere così, nel senso che si può anche voler vedere ciò che è sommamente distante da noi per pura curiosità di ciò che è diverso e non ci appartiene, o ci appartiene solo in negativo: non ogni curiosità, dopo tutto, allude all'immedesimazione. Ma in parte è altresì verosimile che la narrazione che ci piace ci piace anche perché riflette o compiace una parte del nostro sé. Posto questo, ha senso sottolineare il ruolo attivo dell'utente/spettatore nella scelta del prodotto, dei ritmi, tempi e modi della fruizione (diluita? Accorpata? Cadenzata? Calendarizzata? Socializzata o solitaria?), del grado di elaborazione a cui ciascuno può decidere di sottoporsi, e che molte serie, per la loro complessità e accuratezza scenografica e filmica, veicolano. Da qui il loro successo.

Di questo successo, infine, è componente non trascurabile anche la serialità, perché consente la familiarità di una presenza, il ripresentarsi di personaggi via via sempre un po' più noti sullo schermo, e situazioni e dinamiche che alludono alla piacevolezza di un incontro rassicurante, in cui non occorre iniziare ogni volta da capo perché ci si può affidare a un senso della continuità, del ritrovarsi, del perdurare. La serialità diventa così indice di un bisogno dell'essere umano che ha nella fedeltà, nella continuità, nel bisogno di stabilità i suoi marcatori

¹⁹ Riflette sul rapporto tra utente e serie in un quadro che intende problematizzare l'esperienza della serie tv sulla base di concetti e sensibilità filosofiche T. ARIEMMA, *La filosofia spiegata con le serie tv*, Mondadori, Milano 2017. Dello stesso autore sul tema, *Game of Thrones. Imparare a stare al mondo con una serie tv*, Il Nuovo Melangolo, Genova 2020.

e di cui il sacro è stato da sempre una risorsa e una promessa, una garanzia e una conferma, di conseguenza anche un bacino di potenzialità esistenziali a cui attingere per affrontare situazioni-limite, che sono invece quelle situazioni drammatiche che rompono il *continuum* delle abitudini, delle sicurezze, dell'ordinario per scardinare tutti gli ordini conosciuti: ordini emotivi, affettivi, cognitivi, psicologici, fattuali.

Alla fine, dunque, siamo tutti un po' in trappola, e desiderosi di emozionarci, di farci compagni, di sognare anche l'impossibile. Fosse anche solo con le false promesse di una casa di carta. Ma chissà mai che, come capita ai protagonisti di quelle vicende, qualcosa di imprevedibile sia lì ad attenderci, sollecitandoci in forme inattese e impreviste alle componenti di quel flusso chiamato vita, che solo la dazione di senso può trasformare in Vita, o, come avrebbe scritto Karl Jaspers, in «esistenza possibile»: nella possibilità di una esistenza riempita di senso e di valore, anche, e anzi soprattutto, senza scorrere su uno schermo.

Guido Barlozzetti*

Il "religioso" e l'oltre della serialità

La qualità di un convegno sta non solo nelle domande che lo motivano ma anche in quelle che suscita. Ritornando sui discorsi che si sono tenuti nell'occasione dell'incontro all'Università Suor Orsola Benincasa di Napoli su *La dimensione del religioso nella serialità televisiva*, ho sentito l'esigenza di ricontestualizzare le considerazioni che avevo cercato di svolgere a partire da due serie italiane, *The Young Pope* di Paolo Sorrentino e *Il miracolo* di Niccolò Ammaniti. Mi si è costruito così una sorta di palinsesto o una successione di stanze che rimandano l'una all'altra, ora allargando ora stringendo la pertinenza del discorso. Si è formato alla fine un insieme, nemmeno troppo premeditato, che si dà nella successione di un "Inizio", di una "Cornice-Mappa" e di un "Epilogo meta-seriale" in cui tornano i pensieri proposti in quella riunione. Li ho messi in fila e spero che non siano dei compartimenti stagni e che invece si riverberino dall'uno all'altro. Sarà il lettore a decidere.

* *Media expert* e scrittore.

1. *Un archetipo*

Come sappiamo, la serialità non l'ha inventata la televisione e neanche il cinema che l'ha preceduta, e neppure la letteratura-feuilleton dell'Ottocento.

Per restare nel recinto del nostro Occidente, così traballante e in crisi in questo avvio di millennio, basterebbe fare un piccolo salto indietro e ricordare «il libro dei libri», che certe statistiche ci ricordano che sia «il più letto al mondo». D'altronde, e per non cadere nel rischio di una centralità giudaico-cristiana, già di per sé con tanti motivi su cui riflettere, sarà il caso di ricordare come le più diverse tradizioni religiose si svolgano a partire da un fondamento che spesso si presenta nella forma di un Libro. I *Veda*, il vedismo e l'induismo, il *Corano* e l'Islam, il *Tripitaka* e il Buddhismo, il *Kojiki* e il *Nihongi* e lo Shintoismo.

Allora, cos'è la *Bibbia* se non un monumentale, sorprendente, drammatico racconto del rapporto tra l'uomo e Dio, con due stagioni ben distinte quella dell'Antico Testamento e quella dei Vangeli del Nuovo?

Pensiamo a una pubblicazione che si è venuta formando nel tempo, un libro succede all'altro esattamente come nelle puntate di una storia seriale e in questo modo si è messo via via insieme un repertorio narrativo incredibile, nel quale ci stanno tutte le passioni immaginabili, tutte le declinazioni del desiderio, tutte le possibili angolazioni da cui vedere il rapporto tra la fede e Dio, tra l'uomo e il trascendente, il finito e l'infinito, dalla Terra Promessa alla Salvezza. La *Bibbia*, da questo punto di vista, è diventata un contenitore di storie e un deposito di generi, *drama*, *comedy*, *mystery*, *horror*, paranormale, *biopic*... Non è un caso che abbia alimentato tanta letteratura, musica, teatro

e cinema. In ogni caso, quello che qui ci interessa è proprio la scansione nel tempo di questo formato archetipo che è anche il racconto del divenire del più grande Protagonista che si possa immaginare, dal Dio di Abramo a Cristo e, in controluce, la domanda esistenziale dell'uomo che lì si è tradotta in un'epica narrativa, dalla Genesi alla Passione, Crocifissione e Resurrezione di Cristo.

2. *Una cornice e una mappa.*

La dimensione del "religioso"

Proprio per quanto detto, sarebbe semplicistico ridurre "la dimensione del religioso" a una traduzione seriale di contenuti estratti dalle narrazioni fondanti delle religioni, in particolare quella biblica ebraica e cristiana, come pure è largamente avvenuto. Il "religioso" esorbita dai confini confessionali e non può che riguardare una domanda di senso che va oltre l'evidenza della realtà e le modalità di adesione/integrazione con cui l'individuo si relaziona a un insieme sociale e vi trova "un posto".

Questa domanda connessa allo statuto stesso dell'esistenza si è collocata nell'esordio del secondo millennio in un contesto destabilizzante di cui conosciamo bene la fenomenologia: crisi finanziarie globali, epidemie, guerre, terrorismo, cambiamento climatico, rivoluzione tecnologica. Tutto ciò ha influito sulla composizione stessa della società, caratterizzata da nuovi livelli di frammentazione e liquidità che hanno rialimentato una domanda ancor più smarrita e inquieta.

È dunque su questo sfondo che va inquadrato il "religioso", nel passaggio/crisi che stiamo attraversando

che è anche il guado di un racconto che continua a cercarsi proprio mentre mette in scena la narrazione di una “ricerca” che vada oltre il visibile, in un ambito che passa dal paranormale al soprannaturale alla rivisitazione di un territorio di genere tradizionalmente distribuito tra *mystery*, *horror* e *fantasy*. Come se lo sforzo di trovare nuovi spunti e strategie narrative si manifestasse con una pulsione tutta dentro il racconto ad andare oltre, a bucare il velo di un senso che non c’è e attraversare l’iconostasi delle istituzioni e di conformismi che non tengono più.

2.1 La serialità del “religioso”

E allora veniamo alla serialità e perimetriamo un campo del “religioso”. Lo facciamo con due scelte di metodo e di pertinenza: ci riferiamo a un immaginario che sostanzialmente trova la sua radice nelle tradizioni religiose ebraica e cristiana che sono le più frequentate certamente per una consonanza con l’ambiente culturale europeo e americano; ci limitiamo all’ultimo decennio e non solo per una economia del discorso ma perché in questo periodo si è concentra un passaggio importante.

Sappiamo della “seconda *Golden Age*” che parte dai novanta del Novecento. La definiamo così perché nel dispositivo mediale del racconto viene ad assumere una centralità un paradigma seriale che, per sintetizzare i tanti studi che hanno cercato di definirlo, possiamo ricondurre alla *complex television* definita da Jason Mittell e a un modello narrativo di secondo grado rispetto a quello di una narrazione lineare, ancorché via via con una sua complessità. Stiamo schematizzando, naturalmente, ma serve a capire come questo processo sia evoluto sugli assi fondamentali dell’innovazione/ripetizione,

sul doppio livello da un lato dei formati e del linguaggio, dall’altro, dei contenuti narrativi.

In questo senso, si propone una topografia del senso religioso o, se si vuole, una carta della serialità religiosa disegnata attraverso un insieme di pertinenze che, se non altro, hanno l’utilità di mettere un ordine e dunque di organizzare uno sguardo. Questa operazione si costruisce anzitutto guardando alle trame e ai personaggi, avendo come riferimento paratestuale l’immaginario religioso che abbiamo circoscritto e però anche, in generale, quella dimensione religiosa che risponde allo spaesamento di senso a cui abbiamo accennato e alla necessità simbolica di trovare una qualche ricomposizione.

A questo servono le storie, a trovare una «Fine» che sia anche una «Fine», anche quando – come accade in questo tempo – le incertezze e le paure vengono assunte a coordinate strutturali del racconto e dunque ne ricreano la suggestione a un secondo, problematico, livello.

Le aree tematiche vanno immaginate come dei contenitori, dei cassetti in cui trovano posto le serie relative. Di ciascuna si dà una sintesi del gioco protagonista/antagonista, dell’asse narrativo fondamentale e dei valori di riferimento. Alcune si sono concluse in una stagione, altre sono progredite con durate variabili e dunque anche con un lavoro sulla combinatoria dei personaggi basato su un turnover e sulla trasformazione dei profili, fino in qualche caso a rovesciarlo nel suo opposto.

2.2 La tradizione

La figura di Gesù rappresenta un tratto identitario dell’Occidente e come tale passa dalla letteratura al cinema alle serie tv.

Alcune serie sono storiche, quando in Italia – e in Europa – si cominciava a lavorare sul formato della miniserie tra storie bibliche e *biopic*, in particolare *Gesù di Nazareth*, una coproduzione Rai/ITC diretta da Franco Zeffirelli nel 1976 con l'attenzione calligrafica che gli si riconosce e da *Mosé* (1974), regia di Gianfranco De Bosio. Nel tempo che ci interessa, assai più disponibile alle avventure e alle revisioni piuttosto che alla lettera dei testi, nel fervore narrativo della nuova maniera seriale, Cristo torna in due serie, una che lo coglie nella familiarità quotidiana, l'altra più disinvolta e trasgressiva.

• *The Chosen*

Un Gesù rappresentato nella vita di ogni giorno attraverso chi lo ha incontrato e si è unito a lui. Nelle tre stagioni lo vediamo riunire i discepoli, che vengono raccontati e approfonditi, spostarsi dalla Galilea alla Siria alla Giudea per poi tornare a Cafarnaò, fare i canonici miracoli fino al Discorso della Montagna. Tre stagioni, 2017/20.

• *Black Jesus*

Sitcom, una chiave di linguaggio completamente diversa. Il protagonista, l'afroamericano Gerald Johnson, interpreta un Gesù che vive nel nostro tempo a Compton/California, fuma, beve alcolici, sboccato. In *live-action*, porta il suo messaggio di amore tra la gente. Tre stagioni, 2014/19.

2.3 Le sette e il fanatismo

Sono tante le serie che si svolgono in un universo chiuso, in cui far reagire i personaggi, sia per creare combinatorie di relazioni, sia per accendere temperature passionali. In particolare, nella tematizzazione che ci riguarda, la

serialità sembra prediligere il recinto di sette o di chiese con capi carismatici di contro a una folla di adepti adoranti: una dimensione chiusa rispetto alla quale il motore dell'azione diventano gli "eroi" che non si assuefanno alla disciplina e, al tempo stesso, scoprono un *backstage* inconfessabile.

In questo senso, troviamo anche distopie che raccontano di un modo chiuso, post-apocalittico e normalizzato in cui proprio la "reclusione/soggezione" crea la condizione per un eroe liberatore. Uno contro Uno, il leader, e uno contro tutti, con gli aiutanti del caso, e con tutte le ambiguità che possono complicare la relazione, fin quasi a volte a rovesciarla da una stagione all'altra. "Dio" è sia il leader che governa e programma, e il simulacro superiore e fondante a cui dice di ispirarsi, sia la figura (quando c'è) di un invisibile dispositivo di creazione/controllo.

• *Wild Wild Country*

Formato docuserie *crime*. Si racconta la nascita della comunità fondata dal maestro spirituale Bhagwan Shree Rajneesh, meglio conosciuto come Osho. Un guru e mistico che nel 1981 decide di trasferire l'ashram da Pune in India a una località sperduta dell'Oregon, puntando a tenere insieme spiritualità orientale e materialismo occidentale. La docu ricostruisce la personalità ambigua del guru e il percorso della comunità che, mentre vede allargarsi le adesioni, crea sempre più attriti con la piccola comunità locale, assai tradizionalista, in un crescendo di violenze. 2018, una stagione.

• *The Handmaid's Tale*

Drama. La distopia di Gilead, una teocrazia fondamentalista che ha preso il potere negli Stati Uniti, con le donne ridotte ad ancelle, sottoposte a stupri rituali e all'obbligo di procreare per i maschi fondamentalisti.

June/Difred, la protagonista, si ribella in nome della libertà (e con il gancio narrativo di una figlia da ritrovare). Cinque stagioni tra il 2017 e il 2022.

• *Westworld / Dove tutto è concesso*

Distopia, drama, fantascienza, western. Anni Cinquanta del XXI secolo. *Westworld* è un parco a tema, i residenti sono androidi Host che debbono soddisfare ogni desiderio dei visitatori umani. Tutto sembra funzionare e però... Gli androidi ricevono input di umanità, dei programmi narrativi a cui attenersi, che però alla fine di ogni giornata vengono cancellati, ma qualcuno dei residenti li trattiene, comincia a destabilizzarsi e a rivoltarsi contro il Dio che li ha creati, il dominio/dispositivo che li incatena. Tema centrale, il libero arbitrio tra umanità e tecnologia. Quattro stagioni tra il 2016 e il 2022.

• *The Path*

Drama e thriller. Un altro leader carismatico, Cal Roberts. Domina su una comunità a nord di New York che si ispira al meyerismo, il movimento religioso fondato dal Dr. Steven Meyer, che promette pace. Una coppia di adepti comincia ad avere dubbi sull'identità del Guardiano di Luce che dovrebbe essere il fondatore. Menzogne e messe in scena, il gioco fra immagine e realtà. Tre stagioni tra il 2016/18.

• *Keep Sweet: pregare e obbedire*

Docuserie *crime*. La storia vera della setta poligama della Chiesa fondamentalista di Gesù Cristo dei Santi degli Ultimi Giorni, una setta criminale, leader Warren Jeffs, potere coercitivo, imposizioni sessuali e abusi su minori. 2022.

• *In nome del cielo. Under the Banner of Heaven*
Giallo e *thriller*. Una storia vera. 1984, il mondo

più integralista dei Mormoni, un detective che fa parte del gruppo, Jeb Pyre, indaga sull'assassinio di Brenda e della figlia, e scopre il back di una fede vissuta in modo inflessibile e violento, fondata sulla supremazia del maschile sulla donna. Le indagini si intrecciano con la crisi religiosa del protagonista. Miniserie, 2022, una stagione.

• *Messiah*

Thriller. Protagonista un'agente della CIA, Eva Geller, incaricata di indagare su un uomo, Al-Massih, che sembra essere in grado di compiere miracoli e che, grazie anche al suo carisma, ha raccolto intorno a sé un gran numero di seguaci. Un Messia o un truffatore? La serie lavora sull'ambiguità del leader e sulla suggestione della strategia narrativa del *What if*. Una stagione, 2020.

• *Greenleaf*

Drama, mystery. Un'altra *megachurch* tentacolare e onnipotente, Calvary Fellowship, a Memphis. Il vescovo-patriarca James leader carismatico e manipolatore con la matriarca Lady Mae, l'apparente compattezza di una famiglia nasconde un *back* di segreti e scandali, avidità, adulterio, rivalità. Una figlia torna a casa dopo vent'anni a causa del suicidio di una sorella, si riapre il passato rimosso e comincia la resa dei conti. 2016/20, cinque stagioni

• *Il tredicesimo apostolo*

Poliziesco esoterico italiano. Padre Gabriel Antinori, un gesuita teologo che fa parte della segreta Congregazione della Verità, si occupa di fenomeni paranormali. Con lui una psicologa con cui apre una doppia linea narrativa, indagine e sentimenti. Si aggiunge un'organizzazione che vuole strumentalizzare le persone con poteri paranormali e indirizzarle sulla strada del male.

Gabriel è *Il Prescelto* – titolo della prima stagione – un eroe anche lui con poteri di cui scopre i rischi. Nella seconda stagione – *La Rivelazione* – il nemico è l'ordine dei Templari. 2012/14, due stagioni.

• *Angeli e Demoni*

Angeli e Demoni presidiano, accanto a Dio, il territorio del Bene e quello del Male. Parti canoniche che ritornano nei racconti seriali, che però per alimentare e diversificare la narrazione fanno anche un altro gioco: si ingarbugliano, con scambi di ruolo, ambiguità, confusioni tra umano e divino. Schematizzando potremmo individuare tre livelli, gli Angeli/Angeli, i Demoni/Demoni e gli Angeli/Demoni o viceversa. Ma possono anche esserci ulteriori scambi d'identità all'interno dello stesso livello, così come legami ad esempio di amicizia tra livelli diversi. Gli Angeli in genere si preoccupano di Dio e sono dalla parte degli uomini, si impegnano per dare la caccia ai demoni e scongiurare l'Inferno in Terra e l'Apocalisse. Il Diavolo è l'Antagonista per antonomasia di Dio e alimenta il versante demoniaco in quelle serie in cui Protagonista è appunto l'angelo del Male con tutte le forze negative che è in grado di scatenare.

Il livello narrativo base è la lotta del Bene contro il Maligno, ma ci sono anche versioni che ironizzano sullo stereotipo. Sul piano dei generi l'arco delle ibridazioni è assai largo, *mystery/fantasy, crime, horror, comedy, procedural*.

• *Shadowhunters: The Mortal Instruments*

Teen-drama, fantasy, horror, romance. Dai romanzi/saga di Cassandra Clare, angeli che hanno mescolato il loro sangue con quello degli uomini e che nessuno può vedere. Secondo il *Libro Grigio*, devono dare la caccia

ai demoni. Due s'innamorano – Clary che non sa di essere una *shadowhunter* e diventa un perno del racconto e Jace – mentre un terzo, lo spietato e malvagio Valentine Morgenstern, ambisce alla Coppa Mortale grazie alla quale potrà sterminare tutti i Nascosti. Lotte mortali senza un Dio che venga a mettere ordine. Tre stagioni, 2016/19.

• *Good Omens*

Fantasy, comedy. Dal romanzo di Neil Gaiman e Terry Pratchett, l'angelo Aziraphale e il demone Crowley, nemici secolari che però devono mettersi insieme per combattere l'Anticristo, incarnato in un bambino di 11 anni, e il pericolo dell'Apocalisse. Gli angeli non sono di per sé buoni, parteggiano per il Paradiso o per l'Inferno, ma possono anche mettersi d'accordo, ordire complotti o sventarli. Invidiano anche quelli che sono delegati in Terra. Tutto ciò alimenta lo sviluppo seriale. Due stagioni, 2019/23.

• *Dominion (Dominio)*

Apocalyptic, fantasy, action. Dio scompare e l'arcangelo Gabriele con il suo esercito di angeli inferiori attacca gli umani credendoli responsabili della sparizione di Dio. Passano gli anni, l'umanità ormai sopravvive in poche città fortificate e l'Arcangelo Michele ha deciso di schierarsi dalla sua parte, in attesa che, come annunciato dalla profezia, appaia il Salvatore. Due stagioni, 2014/15.

• *Supernatural*

Action, avventura, horror, mystery, drama, fantasy. I fratelli Dean e Sam Winchester cacciatori di mostri demoniaci, tra possessioni e scambi, in lotta per la salvezza dell'umanità. La longevità di una serie è assicurata dalla larga combinatoria dei personaggi, dalla ramificazione delle sottotrame e dal divenire delle relazioni e dell'identità dei protagonisti. Quindici stagioni, 2007/21.

• *Lucifer*

Urban fantasy, police procedural e drama/comedy. Lucifer Morningstar, demone figlio di Dio, tormentato, annoiato all'inferno e in collera col padre, lascia il suo regno e apre un *night-club* a Los Angeles. Poteri irresistibili di persuasione. Finisce per fare il consulente della polizia e fa coppia con l'investigatrice Chloe Decker con cui scopre motivazioni umane e l'amore. E poiché Dio si stanca del suo regno, lotta per la successione. Paradossi e rovesciamenti dei ruoli. Sei stagioni, 2016/2021.

• *Penny Dreadful*

Ibridazione tra *drama, horror, thriller.* Personaggi *double face*, maschere del demoniaco, cacciatori di creature soprannaturali nell'Inghilterra vittoriana. Al centro Vanessa, protagonista della lotta contro il Male che fa di tutto per possederla. In campo, gli eroi del gotico, Frankenstein e la Creatura, Dorian Grey, Dracula, Jekyll... Tre stagioni, 2014/16.

• *Hellbound*

Dark fantasy, drama thriller. Serie sudcoreana. Feroci mostri infernali prendono chi ha peccato e lo uccidono sulla pubblica piazza. Da qui si sviluppa un'organizzazione religiosa, Nuova verità, per rispondere a ciò che accade e forse per prendere il potere. Una serie corale. Una stagione, 2021.

• *The Exorcist*

Serie antologica sulla scia del film di William Friedkin. Due preti, uno progressista e compassionevole, l'altro un soldato della Chiesa, affrontano i casi di possessione. Il gioco di coppia dei protagonisti e un topos del racconto demoniaco, la possessione e l'esorcismo.. Due stagioni, 2016/17.

• *Warrior Nun*

Fantasy/thriller. Una ragazza tetraplegica muore e con l'innesto della *sacra aureola* diventa una suora guerriera. Rivive e lotta contro Adriel, l'angelo demone che vuole dominare Terra. 2020/22, due stagioni.

2.4 Dio e dei

Non solo le forze infernali, accade anche che Dio venga assunto a protagonista seriale. E non il Dio delle classiche miniserie di un tempo, voce tonitruante off che parla con Mosé secondo la lettera del racconto biblico, ma una controfigura stanca e un poco depressa, tanto per giocare con quel concetto di divinità che pure dovrebbe rassicurarci. Qui abbiamo una serialità di secondo grado che naturalmente come primo passo fa quello di giocare con gli stereotipi e i conformismi.

Oppure, può scendere in campo un esercito di divinità tratte dalle tradizioni religiose più diverse – nel mondo fantasy non ci sono confini e la combinatoria è la più larga e ludica – e mettere insieme un concerto di supereroi. Insomma, un Dio che combatte contro se stesso o una squadra di divinità che vuole redimere l'umanità dalle piaghe che si è inferta.

• *Miracle Workers*

Comedy, serie anthology. Dio/Steve Buscemi, pigro, *hippy*, sfiduciato verso umanità, decide la distruzione Terra e intanto si dedica a un nuovo progetto, un ristorante nell'Universo. Due angeli si oppongono al suo anatema e allora lui li sfida, che facciano un miracolo entro due settimane e lui ci ripenserà. Un miracolo d'amore tra due *single* incalliti? Una stagione, 2019.

• *American Gods*

Fantasy, drama. Wednesday/Odino va in America e, con l'aiuto di un ex detenuto, Shadow, riunisce una schiera di divinità – norrene, egiziane, vudù, greche, zoroastriane, indù, germaniche, romane, slave, arabe, africane... – per farle combattere contro quelle moderne: Mr. World, il dio della globalizzazione, Technical Boy/Quantum Boy il dio della tecnologia, Goddess Media la portavoce, la Nuova Dea del Nuovi Media, il Dio del Denaro. 2017/21, tre stagioni.

2.5 Miracoli

E poi ci sono i miracoli. Colpiscono per la loro manifestazione inspiegabile, tema su cui si è concentrata lungo la riflessione dei teologi. Ma quello che dal punto di vista narrativo è importante è che il miracolo sembra fatto apposta per interrompere la normalità delle cose o per intervenire a risolvere una situazione altrimenti irrimediabile: cos'è questo se non il motore di una storia che per partire ha bisogno di qualcosa che venga a interrompere il circuito della quotidianità? Il miracolo cos'altro è se non la trovata, l'intuizione da cui si genera il percorso narrativo? Su questo *incipit*, il tema si presta d'essere svolto in modo da farne emergere l'ambiguità sia di ciò che si manifesta, sia di chi ne è l'autore.

• *Jodie il prescelto (The chosen one)*

Coming of age, fantasy. Da una *graphic novel* di Mark Millar. Santa Rosalia, Messico, Jodie un *teenager*, sopravvissuto miracolosamente a un incidente, scopre di avere gli stessi poteri miracolosi di Gesù. Due linee: assecondare i poteri o proteggere la propria normalità? Un truffatore esibizionista o un messia? E poi un gruppo di amici e un passato da scoprire. Una stagione 2023

• *Christian*

Una serie italiana. *Supernatural, crime drama.* Periferia romana, Cristian/Edoardo Pesce, picchiatore per conto di un boss si ritrova con le stimmate e con miracolosi poteri. Un postulatore del Vaticano, Matteo/Claudia Santamaria, va in cerca di qualcuno che abbia poteri realmente miracolosi. Flashback, ambiguità dei ruoli. Due stagioni, 2022/23.

2.6 Pedofilia e abusi sessuali

Il tema della pedofilia e degli abusi sessuali allunga la sua ombra sugli uomini della Chiesa. È evidente l'interesse mediatico e sociale a approfondire una questione così delicata e drammatica per i comportamenti e per gli effetti psicologici sulle vittime, e anche per il potere dirompente delle testimonianze e gli aspetti scandalosi che contengono.

Se ne sono occupati film come *Il caso Spotlight* (2015) o *Grazie a Dio* (2018) di François Ozon e vari documentari, da *Behind the Altar* di Jesus Garces Lambert (2017) a *Procession* di Richard Greene (2021) e *Abusi sessuali sulle suore: l'altro scandalo nella Chiesa* di Eric Quintin e Marie-Pierre Raimbault (2022). Alcuni sono stati costruiti su un andamento seriale.

• *Godvergeten / Dimenticati da Dio*

Docuserie. La voce di chi in Belgio è stato vittima da bambino di abusi sessuali da parte di ecclesiastici. 2023, 4 puntate.

• *The Keepers*

Docuserie su un omicidio irrisolto. Suor Catherine Chesnik, insegnante all'Archbishop Kenough High School di Baltimora, scompare nel novembre 1969 e il

suo corpo viene ritrovato un paio di mesi dopo. Più di vent'anni dopo una studentessa rivela di essere stata molestata dal cappellano di allora, una sorta di anima nera della scuola. Sette puntate su un *cold case*. 2017

2.7 Rapporto con Dio

Può essere che Dio scelga un delegato per portare pace nel mondo oppure che qualcuno si ritrovi investito di poteri misteriosi anche per lui e cominci un viaggio per capire chi glieli abbia inviati. E può anche essere che Dio parli a qualcuno che non ha nessuna vocazione, un tipo agli antipodi di qualunque modello di umanità costumata e corretta, un Protagonista incerto sulla strada da seguire, dubbioso della stessa funzione della religione e del suo potere di convincimento.

• *God Friended me*

Comedy drama. Miles Finer, ateo scettico, riceve una richiesta di amicizia da un account denominato "God/Dio", che gli manda anche suggerimenti di amici, persone che si trovano in difficoltà e che Miles comincia ad aiutare. E intanto cerca di capire anche chi si celi dietro l'account. 2018/20, due stagioni.

• *Ramy*

Comedy drama. Il giovane Ramy Youssef, famiglia musulmana egiziana, New Jersey. Un dilemma per il Protagonista: condurre una vita in linea con lo spirito della famiglia d'origine egiziana oppure liberarsene? Tre stagioni, 2019/22.

• *Preacher*

Jesse Custer, predicatore e bevitore, irriverente e blasfemo, un passato da criminale, in crisi di fede, viene infuso da una misteriosa creatura fuggita dal Paradiso,

Genesis, del potere straordinario di ottenere obbedienza e va alla ricerca di Dio, sfidando i propri demoni. Lo accompagnano la fidanzata e un vampiro. Avventura, *black comedy, drama, fantasy, neo-western, southern gothic, supernatural horror*. Quattro stagioni, 2016/19.

• *Hand of God*

Thriller, noir. Un giudice corrotto, Pernell Harris, dopo il tentato suicidio del figlio ha un crollo nervoso e si convince che Dio lo abbia scelto per portare ordine e giustizia nel mondo. Così entra in un'organizzazione religiosa, *The Hand of God*, che non è così trasparente e benintenzionata come sembra. 2 stagioni, 2014/17.

• *Uomini di fede (Ainsi soient-ils)*

Cinque novizi al seminario dei Cappuccini di Parigi. Le vite pregresse, le motivazioni, il gioco di relazioni all'interno del seminario, Poi, le ordinazioni e le vicende nelle parrocchie. Tre stagioni, 2013/15.

2.7 Integralisti

Una condizione che favorisce il racconto seriale, perché genera un conflitto tra una comunità ortodossa e chi non accetta l'intransigenza delle regole. Oppure, una serialità meno frontale e che va ad esplorare la vita di ogni giorno di una famiglia con i compromessi e gli andirivieni dei comportamenti.

• *Unhorthodox*

Drama. Esther Shapiro, 19 anni, ambiente ultra-ordosso-chassidico di Brooklyn. Il conflitto con la rigidità delle prescrizioni a cui sono assoggettate le donne. Dopo un anno di matrimonio – imposto – fugge a Berlino, dove si trova la madre, anche lei fuggita via. Ma il marito e un cugino, per ordine di un rabbino, la in-

seguono. La ricerca della libertà e gli antagonisti. Una stagione, 2020.

• *Shtisel*

Drama, comedy. Una serie israeliana. Quartiere di Geula a Gerusalemme, dentro la quotidianità di una famiglia di ultraortodossi Haredi che però hanno un rapporto aperto con la vita e il divenire dei sentimenti. Il patriarca, i figli e le figlie, fratelli e sorelle, la nonna, lo scarto tra i matrimoni combinati e l'amore. Tre stagioni, 2018/21.

2.8 L'Aldilà

Le serie – e le storie – hanno bisogno di un contrasto di partenza, di una linea di divisione che separi e crei una distanza, un'attesa, un desiderio, un'angoscia. Cosa di più potente allora dell'aldilà, l'altrove rispetto alla quotidianità della vita e della realtà che percepiamo, il dopo – o il nulla – che potrebbe essere dopo la morte. Un bisogno? Una dimensione dell'immaginario? Una realtà che non si palesa o che lo fa per segni, indizi tracce che rinviano al soprannaturale?

• *The Good Place*

Eleanor Shellstrop muore in un supermercato e viene accolta nel Good Place progettato dall'architetto dell'aldilà Michael per chi in vita si è reso benemerito. Il problema è che lei non lo è stata affatto e che si è verificato uno scambio. Deve perciò imparare ad essere buona, al punto che arriverà a sostituire lo stesso architetto nella gestione di quel Paradiso. Ma è possibile cambiare e migliorare? Si può imparare l'etica? E dal Good Place si può uscire e magari tornare alla vita senza ricordare nulla? Quattro stagioni, 2017/20, 2016/20.

• *Dead like me*

Comedy noir/fantasy. Georgia è una ex-studentessa, solitaria e in conflitto con la famiglia. Muore colpita da un frammento incandescente della navicella Mir. Non passa nell'aldilà, ma viene collocata tra i grim reaper, i mietitori incaricati dalla morte di rimuovere le anime di chi muore per suicidio o omicidio e portarle nella dimensione ultraterrena. Di contro ai graving che causano gli incidenti e i problemi che uccidono le persone. La combinatoria interna dei gruppi e quella della famiglia di Georgia. Due stagioni, 2003/2004.

• *Proof*

Supernatural drama. Esiste l'aldilà della morte? La dottoressa Carlyn Tyler indaga su casi soprannaturali di reincarnazione, esperienze di morte apparente e fantasmi. Una serie che s'interroga sulla soglia tra vita e morte. Una stagione, 2015.

• *OA*

Mystery, drama, fantasy, supernatural. Prairie Johnson, scomparsa per sette anni, torna senza spiegare dove sia stata e come abbia ritrovato la vista. Dice di chiamarsi OA e di avere avuto esperienze di pre-morte da cui un'entità soprannaturale l'ha fatta tornare in vita. OA sta per angelo originario. Mondi paralleli, salti da una dimensione all'altra con personaggi che muoiono e rivivono, il labirinto come forma della vita e l'amore forza trasversale e infinita. Due stagioni, 2016/19.

2.9 Esistenziale

Una domanda radicale, in quale tempo viviamo? Siamo certi che questa sia la sola realtà? Seguendo una linea di tendenza che fa parte dell'ultima stagione della

serialità, la capacità di attrazione delle storie non si fonda soltanto sulla forza dei personaggi e delle trame, ma esprime una tendenza a moltiplicare i piani temporali, sia in contemporanea sia nella diacronia. Un gioco che si instaura tra lo spettatore e le strategie narrative degli sceneggiatori, con personaggi che muoiono e ri-nascono e quindi anche sottoposti a uno stress emotivo.

• *Dark*

Drama, thriller, mystery in questa serie tedesca. Germania, Winden, 2019, scompaiono due bambini e le indagini portano alla luce un retro sociale e familiare inquietante. Oscuri segreti che si intrecciano a fenomeni inspiegabili come la morte di numerosi uccelli e i cortocircuiti elettrici. Via via si scopre che i personaggi possono vivere di dimensioni temporali dislocate in età diverse, nulla ricordando però nel passaggio dall'una all'altra. L'eterno ritorno, l'impossibilità di sottrarsi al destino, i viaggi nella Trappola del Tempo, nel *wormhole* che consente il salto. Ancora una serie che lavora sulla destrutturazione del tempo narrativo. Tre stagioni, 2017/20.

3. *Un Epilogo metaseriale*

Abbiamo detto della stagione che la serialità sta attraversando, una coda della creatività della seconda *Golden Age* che ha via via assunto connotazioni meta-testuali, con pieghe innovative nella definizione dei caratteri, nella ibridazione dei generi e nella declinazione stratificata del tempo del racconto, per dire di alcuni dei tratti distintivi di quella che mi pare ormai tendere a una

maniera (ma il discorso resta ovviamente aperto). Avviene anche nella dimensione religiosa.

Abbiamo scelto *The Young Pope* diretta nel 2015 da Paolo Sorrentino e *Il miracolo* (2018) di Niccoló Ammaniti. Sono due serie italiane e dimostrano il livello di complessità autorale a cui è arrivata la nostra produzione seriale. Soprattutto, per quello che qui ci interessa, consentono di riflettere su come affrontando aspetti fortemente distintivi di questo ambiente – la figura del Papa e la manifestazione di un prodigio, il miracolo appunto, che viene a infrangere la normalità e l'ordine delle cose – evidenzino alcune modalità di questa stagione seriale, potremmo dire dei metaforici tics.

3.1 La contraddizione del personaggio

Cominciamo da una serie che affronta il tema della religiosità nei suoi risvolti ambigui e paradossali ed è rivelatrice di quanto sia spostato lo statuto del Protagonista. Parliamo di *The Young Pope*, 2016, 10 episodi firmati nel 2016 da Paolo Sorrentino, un autore di cinema alla prima incursione seriale.

3.1.1 Fenomenologia di un Young Pope

Il *Pope* di questa storia non ha nulla a che vedere con la figura canonica che gli associa una tradizione di immagine. Intanto, è *young*, giovane e americano, si chiama Lenny Belardo, è stato lasciato dai suoi genitori in un orfanotrofio. Lo ha eletto un conclave manipolato da un cardinale oculato e machiavellico, Angelo Voiello, che pensa di poterlo guidare e controllare. Ha assunto il nome di Pio XIII e, al contrario delle aspettative, non ha nessuna intenzione di assoggettarsi alla curia e tantomeno di offrirsi al consumo mediatico delle folle. Non

vuole che circolino fotografie, non rilascia interviste, nei discorsi che lesina è testimone di una Chiesa che non ha nessuna intenzione di aprirsi alla modernità. Ma mentre si sottrae nel pubblico, nel privato dei palazzi, nei giardini come nelle auguste stanze, con il corpo e il sorriso perfido di Jude Law si aggira come lo specchio di se stesso, una bellezza da divo hollywoodiano, in posa come quando nella sigla sfila con passo sicuro e rallenti davanti ai quadri di una pinacoteca ecclesiale, lo vediamo fare la doccia, fumare, esibisce intelligenza e ironia sprezzante, si concede pause che non si sa a cosa possano preludere...

Chi è dunque veramente Lenny Belardo diventato Pio XIII? Un Papa che non smette di sorprendere, felice di spiazzare gli altri e insieme se stesso, non addomesticabile, pieno di sé – «Il mio solo peccato, immenso – dice in confessione – è che la mia coscienza non mi accusa di niente» – difende le regole e i riti ma è indisciplinato, imprevedibile e pronto a smentirsi: «io non credo che tu sia capace di salvarmi da me stesso. Io non credo in Dio», dice ancora in confessione a Padre Tommaso e però subito aggiunge: «Stavo scherzando».

3.1.2 Il meta-personaggio

Verrebbe da pensare che un demonio si sia impadronito del soglio pontificio, che nel successore di Pietro si nasconda una creatura subdola e malefica. Certi sguardi di Pio XIII uniti a certi sorrisi potrebbero confermarlo e tuttavia il gioco della serie con il suo personaggio principale è ancora più ambiguo.

Sappiamo come nella seconda *Golden Age* americana, fra i tratti di una serialità che è diventata una sofisticata operazione di linguaggio, risulti evidente la complessità che ha assunto lo statuto del Protagonista.

Basti solo ricordare, il *serial killer* Dexter Gordon che lavora per la polizia di Los Angeles, lo spietato, crudele e però gentile e comprensivo Tony Soprano, boss stabilmente fuori ruolo, o Walter White che in *Breaking Bad* si presenta tanto remissivo quanto in attesa di far emergere il suo lato criminale. Ebbene, Lenny Belardo/Pio XIII è un'epitome di questa oscillazione strutturale, di una scissione costitutiva che lo rende sfuggente, indecifrabile, imprevedibile. Ne vediamo il fenomeno che ci lascia un'interrogazione continua su chi veramente sia e cosa voglia fare.

Se gli sceneggiatori, in questa stagione del racconto seriale, hanno il compito di portare all'estremo questo profilo indeciso del protagonista, Lenny finisce per incarnare proprio questa indecidibilità ed è sintomatico che ciò avvenga con una figura, Il Papa, che in quanto tale non può sopportare contraddizioni e il cui profilo non può tollerare incertezze o ambiguità. D'altronde, c'è anche un dogma dell'infalibilità a certificarlo ufficialmente.

Chi ha scritto deve essersi divertito a immaginare un giuoco di ruolo di cui diventa protagonista lo stesso personaggio, che gode a spiazzare e a smentire se stesso. Pio, contraddicendo l'immagine che si ha del Papa, rivela sia l'intenzione iconoclasta della serie, sia tutta la potenza di un versante seduttivo che diventa irresistibile per lo spettatore: un personaggio contraddittorio ma affascinante che da questo punto di vista diventa la figura del lavoro stesso di costruzione del Protagonista, complesso, autoironico ma non al punto da compromettere la sua forza d'attrazione nei confronti del pubblico.

D'altronde, l'ambiguità, spesso sfuggente, è la cifra dei personaggi dei film di Sorrentino, da *Un uomo in più* a *Le conseguenze dell'amore* a *La grande bellezza*.

«Chi sei tu Lenny? – gli chiede una/la sua voce *off* – Sono una contraddizione come Dio, uno e trino, come la Madonna, vergine e madre, come l'uomo buono e cattivo». Insomma, ci troviamo con un meta-Protagonista che mentre si dà come sintomo di una religiosità disorientata, incerta tra la referenzialità e la simulazione, per l'altro, è una citazione del processo di destrutturazione del personaggio. E questo statuto si dà in un'operazione di linguaggio, con ralenti che dilatano il tempo, intervalli-clip, inquadrature con livelli di profondità diversi, il bianco luminoso e bello di Pio di contro alle figure contorte, ai corpi senili, sproporzionati, brutti di chi lo circonda, figure estemporanee come il canguro che salta nei giardini vaticani... Sorrentino stilizza come suo solito, costruisce un ordine formale che vive della sua elaborazione ininterrotta, nella piega di se stesso.

3.2 Il miracolo della serialità

Una statua di plastica della Madonna viene rinvenuta nel covo del boss Simone Rocco. È qualcosa di più di un segno di devozione perché non smette di piangere sangue. Un fenomeno inspiegabile che la serie assume a punto di partenza e motore di reazioni variamente declinate a seconda di chi viene in contatto con quello che appare come un miracolo. Accade in *Il miracolo*, 2018, 8 episodi, una serie ideata da Niccolò Ammaniti e diretta da lui con Francesco Munzi e Lucio Pellegrini.

3.2.1 I protagonisti

Quattro sono i protagonisti che vengono messi "di fronte ad un evento più grande della loro esistenza, che ha il potere di cambiare il mondo e cambierà le loro vite": il giovane Presidente del consiglio Fabrizio Pie-

tromarchi (Guido Caprino) progressista, ateo, con un problema personale e un'urgenza sul piano politico: la moglie Sole (Elena Lietti) che minaccia di lasciarlo e un referendum in corso per decidere se restare in Europa; Padre Marcello (Tommaso Ragno), un prete di periferia, già in Africa, segnato da pulsioni incontenibili – gioco d'azzardo, sesso, pornografia – in cerca di un segno di Dio; il generale Giacomo Votta (Sergio Albelli), solitario, custode della sicurezza e dell'ordine, con una fastidiosa sinusite; l'ematologa Sandra (Alba Rohrwacher), una madre ridotta a un vegetale, almeno così sembra, a cui ha sacrificato la vita e anche l'amore per Amanda.

Quattro personaggi per altrettanti, emblematici, punti di vista: la convenienza cinica del potere, la fede messa in discussione, la razionalità delle indagini e la scienza che studia e verifica. Facce diverse di un mondo che se ha religiosità non ha più religione e dunque va alla ricerca di un senso o vi ha rinunciato in nome del potere o scendendo nell'abisso infernale della vita.

3.2.2 I fili narrativi

Per motivi diversi i quattro vengono a contatto con l'incredibile reperto rinvenuto nel covo del boss Simone e da quel momento è l'intreccio dei loro percorsi che determina l'avanzamento del racconto, ciascuno nella sua vicenda personale e con i problemi che la caratterizzano. Da un lato, la Madonna non cessa di lacrimare sangue, dall'altro, i diversi fili narrativi sono avvolti in una sospensione, nell'attesa perché il miracolo trovi una spiegazione, che sia quella di Don Marcello che lo confermi a evento prodigioso, che siano i risultati delle analisi di Sandra o delle indagini del Generale. Pietromarchi oscilla tra lo scetticismo e le ragioni del potere che lo spingono a

evitare di dare comunicazione al paese di un accadimento che potrebbe destabilizzare e avere effetti sconvolgenti. Ognuno segue la sua traiettoria e va incontro al suo destino su cui interferiscono anche una serie di eventi: la morte di un figlio del Presidente che pur di salvarlo s'inginocchia davanti alla Madonna, salvo poi essere investito da un'ondata di commozione popolare che lo fa risalire nei sondaggi, la morte della madre di Sandra, i tormenti di Don Marcello con una donna che fa parte della sua vita, Clelia, e gli usurai che lo minacciano e lo puniscono.

In parallelo con i quattro fili dei protagonisti, se ne svolge un altro, in Calabria. La sparizione di una bambina il giorno della prima comunione quando era in compagnia di un coetaneo, Nicolino, il boss che ordina al padre di ucciderlo ritenendo il figlio responsabile. E poi padre e figlio che trovano la Madonna piangente in una teca tra le montagne e la portano al boss per convincerlo a salvare Nicolino.

Questa storia – una sorta di antefatto – entra in quella più grande, lo scopriremo alla fine dell'ottava puntata, in particolare nella vita di Don Marcello e Clelia. Un gancio di sceneggiatura che da una puntata all'altra racconta quella vicenda senza dare spiegazioni e la porta fino in fondo quando va a intersecare appunto la vita di uno dei quattro personaggi.

3.2.3 Il miracolo

Ma il vero protagonista della serie è il Miracolo sul quale si concentra l'attenzione dei diversi soggetti che abbiamo ricordato e quella del pubblico chiamato a lavorare sulle connessioni assenti o sulle ipotesi di relazione tra le immagini, a partire dal dubbio/evidenza dell'evento miracoloso.

Intanto, è un miracolo condannato all'invisibilità.

La decisione di Pietromarchi lo esclude dallo sguardo collettivo dunque gli impedisce di diventare fenomeno di massa come pure la cronaca ci ha raccontato di alcune circostanze che hanno scatenato la curiosità di folle venute a cercare una certezza oltreumana di fronte a un evento inspiegabile. È un miracolo che viene rinchiuso, segregato e dunque sottratto allo spettacolo di sé.

È invece completamente offerto allo spettatore che l'impostazione della serie incarica appunto di tenere insieme i fili narrativi e di dividerne gli esiti, assai diversi fra loro: il successo politico del presidente del consiglio, la clonazione con il sangue della Madonna a cui si sottopone Sandra, la statua che finisce nel congelatore del generale.

Sul piano narrativo, si potrebbe dire che il miracolo svolge la stessa funzione che il monolito ricopre in *2001 Odissea nello spazio* di Stanley Kubrick: una sorta di motore immobile che genera l'azione e costringe a un cambio di passo nella vita che non può più essere la stessa, solo per il fatto che è entrata in contatto con quella dimensione extra umana. Da questo punto di vista, il miracolo che genera il racconto lo potremmo anche interpretare come una figura del segreto stesso che sta al fondo della serie.

Anche il racconto nasce da un miracolo, da un'intuizione, da un'idea all'inizio baluginante, da uno spunto che a differenza di tanti altri che magari si sono affacciati, resta lì e convince chi scrive a prenderlo sul serio e a concentrarsi per vedere se sia affidabile e se gli si possa dare la responsabilità di sostenere l'economia del racconto. E, allora, l'incredulità, la fede e, comunque, l'insieme delle

reazioni dei protagonisti non sono altro, in questo senso, che il corrispettivo di quelle del pubblico, dell'atteggiamento con cui lo spettatore interagisce con il testo miracoloso che gli scorre davanti. Anch'egli è chiamato a una decisione, se consegnarsi cioè al racconto, se aderire alla sua verità e farla propria e dunque coinvolgersi, oppure negare questo assenso e non continuare a seguirlo.

Sappiamo quanto il *marketing* si eserciti per indovinare le attese e per cercare di capire dove inclini l'interesse del pubblico, quali siano le storie che vorrebbe vedere raccontarsi, quali ambiti di genere, quali tipologie di personaggi... Agli sceneggiatori non toccherebbe altro che eseguire il compito, redigere uno spartito che vada a confermare proprio il sistema delle attese.

Tanto più oggi che l'intelligenza artificiale, neo-miracolo tecnologico, con la sovrabbondanza dei dati di cui si alimenta coltiva l'ambizione di costruire un immaginario-specchio dello spettatore. Così, grazie alla combinatoria dei dati e agli algoritmi che li governano e che hanno imparato la technicalità per farne il presupposto di storie convincenti, qualcuno potrebbe pensare di chiudere il cerchio e di trasformare il miracolo in un processo che la tecnologia è in grado di svolgere al meglio e portare alla soluzione più adeguata. E se invece tutto ciò non esaurisse affatto quel processo generativo di un'idea che diventa una narrazione? Che ci sia (ancora) lo spazio di quella cosa che chiamiamo creatività, invenzione, scoperta, per cui nella testa di qualcuno appare il gancio narrativo cui nessuno aveva pensato, pieno di sviluppi e tale da potersi replicare per puntate e puntate, stagioni e stagioni?

Sarà il futuro a dire se le storie diventeranno l'e-

secuzione di un programma o se invece avranno bisogno ancora e sempre del *click* misterioso e miracoloso di un'idea. Di un miracolo, appunto. La dimensione religiosa, da questo punto di vista, si offre come ambiente di uno spostamento del racconto. L'oltre che le è consustanziale – l'Aldilà, il trascendente, l'infinito... – si scambia con quello di una storia alla ricerca di sé.

Davide Borrelli*

*Il sacro visto da vicino.
La nuova serialità televisiva
alla ricerca del senso*

Qualunque cosa se ne pensi o se ne dica, bisogna sempre tenere a mente che la televisione è nella sua essenza e nella sua storia prima di tutto una forma di tele-visione, ovvero una “visione da lontano” che assolve alla funzione antropologica di ricondurre a portata di mano quanto di remoto sfugge all’osservazione immediata e al controllo diretto delle persone *hic et nunc*. In questo senso, si può ritenere che essa contribuisca a realizzare quella «rivoluzione del controllo»¹ che a partire dal XIX secolo sta ri-mediando² (soprattutto) ai processi di *disembedding* spazio-temporale che caratterizzano la modernità, ovvero al progressivo «enuclearsi dei rapporti sociali dai contesti locali di interazione e [al] loro ristrutturarsi attraverso archi di spazio-tempo indefiniti»³. In altre parole, quanto più le attività sociali si disaggregano

* Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Napoli

¹ J.R. BENIGER, *Le origini della società dell’informazione. La rivoluzione del controllo* [1986], UTET, Torino 1995.

² J.D. BOLTER, R. GRUSIN, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi* [1999], Guerini, Milano 2002.

³ A. GIDDENS, *Le conseguenze della modernità. Fiducia e rischio, sicurezza e pericolo* [1990], il Mulino, Bologna 1994, p. 32.

dai contesti di presenza, tanto più i dispositivi del tele-vedere operano nella vita quotidiana alla stregua di «oggetti transizionali»⁴, con lo scopo di riancorare i corpi sociali separati all'interno di un unico ambiente mediato condiviso. Naturalmente, questa condizione squisitamente moderna di «prossimità a distanza»⁵ si è potuta affermare al prezzo di indebolire complessivamente il senso di presenza e di *agency* dell'umano: se, infatti, da una parte essa dilata in modo pressoché infinito il raggio delle esperienze alla portata di chiunque, da un altro punto di vista tende di fatto anche a svuotarne e a depotenziarne l'intensità per effetto di una «disfunzione narcotizzante»⁶ che finisce per stemperare l'agire vero e proprio in semplice osservare, così come per trasformare la partecipazione in prima persona in un mero tenersi aggiornati⁷.

Di questo generale processo di narcotizzazione e mitigazione del sentire è stato vittima per molto tempo soprattutto il sacro, un focolaio di esperienza evidentemente troppo impegnativo, inaudito e in-immaginabile (oltre che inquietante dal punto di vista del coinvolgi-

⁴ R. SILVERSTONE, *Televisione e vita quotidiana* [1994], il Mulino, Bologna 2000.

⁵ J.B. THOMPSON, *Mezzi di comunicazione e modernità. Una teoria sociale dei media* [1995], il Mulino, Bologna 1998.

⁶ P.F. LAZARFELD, R.K. MERTON, *Comunicazione di massa, gusto popolare e azione sociale organizzata* [1948], Armando Editore, Roma 2020.

⁷ Come hanno osservato Lazarsfeld e Merton, due fra i più autorevoli pionieri della communication research, un'«ampia offerta di comunicazione può suscitare solo un interesse superficiale per i problemi della società, e questa superficialità spesso nasconde l'apatia. L'esposizione a questo flusso di informazione può servire a narcotizzare invece che a scuotere il lettore o l'ascoltatore medio. Quando crescenti ritagli di tempo sono dedicati alla lettura e all'ascolto, una quota decrescente di tempo è disponibile per l'azione organizzata», P.F. LAZARFELD, R.K. MERTON, *Comunicazione di massa, gusto popolare e azione sociale organizzata*, cit., p. 70.

mento personale) perché si potesse pensare di riconoscergli cittadinanza nella "medietà" dell'immagine televisiva e, in particolare, nella sfera programmaticamente ecumenica e per lo più rassicurante, se non proprio normalizzante, della *fiction* seriale. Oggi, però, qualcosa sembra essere cambiato se è vero che il senso del sacro comincia a farsi largo in alcune narrazioni seriali di successo. Si direbbe che l'esperienza del sacro, a lungo confinata ai margini dei regimi di senso del Moderno e resa visibile solo da lontano, torna a manifestarsi nel presente proprio sullo schermo televisivo e a poter così rendersi visibile e vivibile da vicino in tutta la sua radicalità e potenza di fascinazione. È una esperienza del sacro, questa che riemerge dall'interiorità della persona direttamente nello spazio della sua quotidianità, priva evidentemente di ogni implicazione divina e che, dunque, non ha nulla a che fare con il dispositivo religioso, che del sacro rappresenta semmai la traduzione (e, per certi versi, la riduzione) istituzionalizzata a fini di controllo sociale. La nostra impressione è che abbia piuttosto a che fare, ad esempio, con quelle *stranger things* di cui è costellata l'esistenza di ognuno al di là del ruolo di attore sociale che gli viene pubblicamente assegnato e riconosciuto; o ancora con gli effetti schizofrenici di quella *severance* tra vocazione personale e identità professionale in cui ciascuno è destinato a dibattersi alle prese con il proprio peculiare *Beruf*; o magari con la dimensione postuma dell'*after life* nella quale – in assenza di ogni fondamento, a partire dal riconoscimento della propria finitudine e senza nessuna concessione alla trascendenza – cionondimeno non si rinuncia alla ricerca del senso salvo poi giungere, infine, a placarsi nella consapevolezza che «una società diventa

grande quando gli anziani piantano alberi sapendo che non siederanno mai sotto la loro ombra»⁸.

Nelle pagine che seguono proviamo ad azzardare una spiegazione insieme mediologica e narratologica del riaffiorare del sacro come contenuto di una certa nuova serialità televisiva, e accenniamo a quelle che ci paiono esserne le principali poste in gioco di natura sociale, politica e culturale.

Non ci sono più le serie di una volta

Chi come lo scrivente appartiene alla cosiddetta Generazione X⁹ conserva, sedimentata nel suo personale romanzo di formazione, la memoria dell'immaginario narrativo costruito dai telefilm americani e dai *serial tv*¹⁰ degli anni Settanta e Ottanta. Nel primo caso si

⁸ *Strangers Things* (quattro stagioni dal 2016 al 2022), *Severance* (2022) e *After Life* (tre stagioni dal 2019 al 2022) sono tre apprezzate serie televisive che si possono a vario titolo considerare espressioni di questo senso del sacro contemporaneo, visto e vissuto da vicino sullo schermo domestico. La frase citata viene pronunciata in *After Life*: al protagonista, divenuto nichilista, caustico e inconsolabile dopo la morte prematura della moglie, pare che la vita non abbia senso e non sia degna ormai più di essere vissuta, fino a quando non si rende conto che l'unico senso possibile, l'unica direzione di marcia che vale la pena di perseguire sia pure con malinconica ironia, è quella della solidarietà umana e dell'empatia con gli altri.

⁹ Con questa espressione ci si riferisce in genere nel mondo occidentale alle persone nate tra il 1965 e il 1979. È una definizione mutuata dall'omonimo titolo del romanzo dello scrittore canadese D. COUPLAND, *Generazione X. Storie per una cultura accelerata* [1991], Interno Giallo, Milano 1992.

¹⁰ Il *serial* in quanto genere televisivo è definito come un prodotto «di *fiction* in più episodi o puntate, incentrato su un unico o più personaggi fissi, talvolta aggregati in *clan* familiari o dinastie di potere, di cui vengono raccontate le vicende. A differenza delle serie, il *serial* prevede l'evoluzione diacronica delle vicende, dei caratteri e dei comportamenti» (A. GRASSO, *Enciclopedia della televisione* Garzanti, Garzanti, Milano 1996, p. 670).

trattava di prodotti di *fiction* seriali confezionati da un apparato industriale dalle routine produttive efficienti e ben collaudate, per lo più identificati da un genere rigidamente codificato e riconoscibile (fantascienza, western, poliziesco, commedia ecc.) e caratterizzati da strutture narrative standard, vincolate dalle relative convenzioni di genere e, in ogni caso, dalla necessità di una trama che fosse autoconclusiva per ciascun episodio. Basti pensare a serie come la britannica *Spazio 1999* andata in onda in Italia dal 1976 al 1980, l'anticonvenzionale *Alla conquista del West* trasmessa nel nostro Paese dal 1979 al 1980, l'avvincente poliziesco *Starsky & Hutch* (vista da noi Italiani a partire dal 1979) o la brillante e giovanilistica *Happy Days* (1977-1987), per non citarne che alcune fra le più fortunate, che sono state in grado di diventare veri e propri oggetti di culto presso gli adolescenti di quella generazione. Per quanto dignitosi e in certi casi davvero ben concepiti e realizzati, si trattava comunque di "prodotti" televisivi destinati a un consumo generalista che non si ponevano particolari ambizioni artistiche o culturali rispetto al proprio pubblico (ruolo che in quel tempo veniva preferibilmente riservato in ambito audiovisivo soprattutto alle "opere" cinematografiche).

Quanto invece ai serial televisivi, come gli ormai classici *Dallas* (il primo giunto sui nostri schermi nel 1981), *Dynasty* (trasmesso per otto stagioni a partire dal 1982), *Sentieri* (andato in onda sulle reti Mediaset per trent'anni dal 1982 al 2012) o *Beautiful* (che dal 1990 ancora continua ad essere programmato in Italia), erano oggetti di consumo mediale accomunati dal fatto di avere un ruolo comunicativo essenzialmente fático, quello di intrattenere il telespettatore (più spesso la telespet-

tatrice) scandendo i tempi della sua vita domestica, e in questo modo assicuravano una prestazione di tipo rituale che è stata paragonata alla funzione assolta dalla declamazione conviviale dei poemi omerici all'epoca della cultura orale¹¹. In altri termini, il racconto ridondante, aperto e infinito di questi *serial* si prestava a distrarre, a tenere compagnia, ad affabulare, come pure a diversi altri usi sociali documentati e studiati all'interno delle dinamiche familiari¹², ma soprattutto serviva nelle intenzioni dei relativi *broadcaster* ad attirare l'attenzione del pubblico per la durata effimera della loro fruizione, tanto quanto bastava per potergli somministrare un pacchetto di *spot* pubblicitari. Del resto, come si sa, le *soap-opera* furono denominate così in ambito radiofonico fin dagli anni Trenta proprio perché i primi programmi di questo tipo erano sponsorizzati in USA da aziende produttrici di detersivi e saponi.

Questi prodotti costituivano, insomma, delle tipiche "trasmissioni" televisive: la metonimia, ovvero l'espedito retorico per cui si sono a lungo definiti i programmi televisivi (le "trasmissioni") attraverso la tecnologia mediante la quale venivano resi fruibili (la "trasmissione" via etere) esemplifica in modo efficace e significativo la condizione culturale sottesa a quel particolare tipo di esperienza mediale. Come ebbe a scrivere il filosofo Günther Anders nel 1958, praticamente agli albori della televisione nel nostro Paese, il fatto che «ci serviamo della parola "trasmissione" per indicare tan-

¹¹ F. DUPONT, *Omero e Dallas. Dall'Iliade alla soap-opera* [1990], Donzelli, Roma 2006.

¹² J. LULL, *In famiglia, davanti alla TV* [1990], Meltemi, Roma 2003.

to il *trasmettere* quanto *ciò che viene trasmesso*, non è certo un caso; e lo è tanto poco che solo raramente ci rendiamo conto se con questa parola intendiamo l'uno o l'altro dei due significati. Infatti a differenza di altre merci (per esempio libri spediti a domicilio), che nel momento stesso del loro arrivo possono dirsi "trasmissioni", ma già nel momento successivo smettono di essere "trasmissioni" per diventare pezzi di proprietà e come tali assumere un loro *status*, le trasmissioni radiotelevisive hanno uno *status* solo finché sono trasmissioni. Oppure non ne hanno assolutamente alcuno»¹³.

Rispetto al modello degli anni Settanta e Ottanta di cui abbiamo parlato, le serie televisive di oggi appaiono nel complesso molto diverse, decisamente più ambiziose e sofisticate. Assomigliano a oggetti culturali complessi più che a prodotti destinati semplicemente all'evasione e all'intrattenimento quotidiano. Va detto che se le serie si sono profondamente trasformate, ciò è potuto accadere innanzitutto perché è la televisione stessa che ha cambiato pelle, lasciandosi alle spalle la tecnologia e la forma culturale del «flusso»¹⁴ e approdando alla logica della *li-*

¹³ G. ANDERS, *L'uomo è antiquato. Sulla distruzione della vita nell'epoca della terza rivoluzione industriale* [1980], Bollati Boringhieri, Torino 1992, p. 44.

¹⁴ Il concetto di flusso televisivo è stato efficacemente definito da Raymond Williams: nei sistemi di *broadcasting* tradizionali «l'organizzazione tipica del contenuto e, conseguentemente, l'esperienza che se ne fa, è quella della sequenza o del flusso [...]. Questo fenomeno, il flusso pianificato, è probabilmente l'elemento caratteristico del *broadcasting*, sia come tecnologia sia come forma culturale. In tutti i sistemi di comunicazione che hanno preceduto il *broadcasting*, gli elementi fondamentali erano distinti: un libro o un pamphlet erano presi e letti come un contenuto a sé stante; una riunione si teneva in un luogo e un orario prestabiliti; una commedia era rappresentata in un dato teatro e a un'ora precisa. La differenza del *broadcasting* rispetto a questi altri sistemi di comunicazione non sta soltanto nel fatto che tali eventi o altri analoghi siano accessibili da casa, premendo

brary (ossia di contenuti che non spariscono istantaneamente nell'atto della loro trasmissione ma possono essere conservati e resi disponibili per successivi e ripetibili momenti di consumo). In effetti, l'avvento della video-registrazione prima e, successivamente, quello della diffusione digitale *on demand* hanno fatto sì che il modo in cui oggi si possono consumare le serie tv somigli sempre meno a quello associato alle tradizionali "trasmissioni" radiotelevisive del passato, e si avvicini invece tendenzialmente a quello che di solito si riserva ai "libri", cioè a un tipo di prodotti culturali che si possono fruire quando si vuole e che all'occorrenza possono anche essere recuperati, riletti e approfonditi.

Siamo di fronte a una di quelle occasioni in cui la trasformazione dei dispositivi tecnologici ha reso evidentemente possibile e conveniente un radicale cambiamento del modello di *business*: se in passato la *commodity* commercializzata dall'industria televisiva consisteva essenzialmente nella quota di *audience* che essa riusciva a intercettare e a vendere agli inserzionisti pubblicitari¹⁵, oggi le sue merci propriamente dette sono i contenuti che vende direttamente al consumatore finale attraverso le piattaforme digitali. Nella storia dell'industria culturale sono stati tutt'altro che infrequenti casi come questo, in cui l'innovazione tecnologica del mezzo ha propiziato

un pulsante; ma nel fatto che l'effettivo programma offerto consiste in una sequenza o in un insieme di sequenze alternative di questi o di altri eventi simili, fruibili nella stessa unità spazio temporale e attraverso un'unica operazione» (R. WILLIAMS, *Televisione. Tecnologia e forma culturale* [1974], Editori Riuniti, Roma 2000, p. 106).

¹⁵ D.W. SMYTHE, *Il sistema delle comunicazioni: "buco nero" del marxismo occidentale* [1977], «Ikon», n. 3 (1979); ID., *On the audience commodity and its work*, in ID., *Dependency Road. Communications, Capitalism, Consciousness, and Canada*, Ablex, Norwood (NJ) 1981, pp. 22-51.

il cambiamento del messaggio¹⁶, così come ha condizionato la ridefinizione dei relativi modelli produttivi e, a cascata, dei formati espressivi, dei contesti di ricezione, delle pratiche di consumo e della forma di esperienza culturale, nonché dei repertori di temi e contenuti che si ritiene di poter proporre al pubblico¹⁷.

Insomma, non ci sono più le serie televisive di una volta, quelle che nelle intenzioni degli strateghi dei *media broadcasting* servivano a rilassare, intrattenere e rassicurare il classico telespettatore *couch potato* in cerca di facile evasione a buon mercato. Quel genere di serie tv e quel tipo di telespettatore rappresentano ormai un fattore piuttosto residuale nell'ecosistema mediale, e comunque non costituiscono più gli assi portanti intorno ai quali ruota la parte più pregiata del sistema delle industrie televisive globali. Ovviamente, questa constatazione non va intesa come un'espressione nostalgica di rimpianto verso il buon tempo antico e di critica del presente. Al contrario, tanto come telespettatori quanto come studiosi dei media non possiamo che rallegrarci del fatto che rispetto a qualche decennio fa la serialità televisiva abbia fatto straordinari passi in avanti in termini di elaborazione narrativa, raggiungendo una piena maturità espressiva tanto in ragione delle sofisticate sperimentazioni linguistiche cui le serie non esitano a ricorrere quanto per la profondità e lo spessore culturale dei temi che non di rado si trovano ad affrontare.

Da circa venti anni ci troviamo di fronte a un nuovo scenario dello *storytelling* televisivo, che lo stu-

¹⁶ M. McLUHAN, *Gli strumenti del comunicare* [1964], il Saggiatore, Milano 1967.

¹⁷ A. ABRUZZESE, D. BORRELLI, *L'industria culturale. Tracce e immagini di un privilegio*, Carocci, Roma 2000.

dioso americano Jason Mittel ha definito come «complex tv»¹⁸, ossia un tipo di *fiction* televisiva caratterizzata da un elevato tasso di complessità narrativa. Il presupposto narratologico intorno a cui ruotano tali serie complesse infrange alla radice le tradizionali convenzioni di genere. In base ad esso la serie tv è diventata essenzialmente «una narrazione cumulativa che si espande nel tempo, invece di ristabilire un equilibrio stazionario alla fine di ogni episodio, com'è tipico del modello a episodi»¹⁹. Questa inedita situazione narrativa, aperta alla disponibilità di lunghi tempi di fruizione, consente sviluppi delle trame non convenzionali e caratterizzazioni psicologiche dei personaggi molto più elaborate e approfondite che in passato. Sta di fatto che le serie tv contemporanee ci hanno abituati a livelli di elaborazione, complessità e qualità espressiva così elevati da poter essere a buon diritto considerate come la punta di diamante dell'autorialità audiovisiva del presente, e in ogni caso da richiedere ai suoi fan una fruizione *engaged* ed attiva²⁰, favorendo in molti casi lo sviluppo di «culture partecipative» fatte di assiduità, competenza, riflessività e capacità critica²¹.

¹⁸ J. MITTEL, *Complex TV. Teorie e tecniche dello storytelling delle serie tv* [2015], Minimum Fax, Roma 2017.

¹⁹ Ivi, p. 47.

²⁰ S. MOORES, *Il consumo dei media. Un approccio etnografico* [1993], il Mulino, Bologna 1998.

²¹ H. JENKINS, *Cultura convergente* [2006], Apogeo, Milano 2007; ID., *Fan, blogger e videogamers. L'emergere delle culture partecipative nell'era digitale* [2006], Franco Angeli, Milano 2008.

Che "genere" di sacro? Da Lascaux al Sottosopra

Non deve destare stupore il fatto che in questo mutato ecosistema mediale le serie tv tendano ad assumere sempre più spesso il ruolo di oggetti culturali "impegnati" e che, in quanto tali, i loro autori si sentano talora legittimati ad esplorare anche contenuti importanti e complessi spingendosi fino alle grandi questioni esistenziali che riguardano il senso dell'uomo, come del resto da sempre fanno i capolavori della letteratura e del cinema. Con ogni probabilità in passato i tradizionali linguaggi dell'intrattenimento televisivo erano considerati troppo bassi e "leggeri" per potersi occuparsi in modo credibile ed autorevole delle cose ultime, ossia dei problemi più seri e profondi della condizione umana. Al contrario, oggi le serie tv non disdegnano di affrontare temi anche piuttosto impegnativi e di invitare i telespettatori a riflettere e a prendere posizione perfino su questioni filosoficamente controverse e spiritualmente dense e inquietanti come la morte (fra le altre serie citiamo la psichedelica *Nove perfetti sconosciuti*, andata in onda nel 2021, o la commovente serie documentaristica *Dick Johnson è morto* del 2020), la malattia (fra le tante, l'italiana *Braccialetti rossi*, trasmessa dal 2014 al 2016), il bene e il male (per esempio, l'esilarante *The Good Place*, trasmessa dal 2017 al 2020), la sopravvivenza del pianeta messa a repentaglio dal surriscaldamento globale (è il caso della recente *Extrapolations*), o il destino stesso dell'umano dinanzi agli scenari più distopici delineati dalle innovazioni tecnologiche (come, ad esempio, in *Westworld. Dove tutto è concesso*, andata in onda per quattro stagioni dal 2016 al 2022).

Se per *sacro* intendiamo non soltanto tutto ciò che ha a che fare con contenuti, situazioni, ambientazioni e personaggi propriamente identificabili con l'universo religioso, ma ci riferiamo in senso più ampio alla tensione insopprimibile che dimora in ciascuno di noi e che ci spinge alla ricerca e all'attribuzione di senso rispetto a vecchi e nuovi enigmi metafisici che gravano sulla nostra esistenza individuale e collettiva, allora dobbiamo prendere atto che lo *storytelling* praticato dalle attuali serie tv "complesse" si presta, come mai prima d'ora, a veicolare questo nostro latente bisogno di riflessività "spirituale" e a coltivare l'attitudine a porci domande non banali sul significato della vita e del nostro stesso esserci nel mondo.

È noto che la parola *sacro* deriva etimologicamente da una radice indoeuropea il cui significato originario è "separato", «ciò da cui si deve stare lontani»²². La sacralità è tale in quanto, appunto, "separata", "interdetta" e "totalmente altra" rispetto all'orizzonte del mondo umano. Il *sacro* è un regime di senso di cui si percepisce la fascinazione e potenza suggestiva, ma che si mantiene fatalmente lontano e inaccessibile all'esperienza profana del quotidiano. Come ci ha insegnato Émile Durkheim, tutte le credenze religiose hanno in comune il fatto di presupporre una «classificazione delle cose, reali o ideali, che gli uomini si rappresentano in due classi, in due generi opposti, definiti generalmente con due termini distinti tradotti abbastanza bene dai concetti di *profano* e di *sacro*. La divisione del mondo in due domini che comprendono l'uno tutto ciò che è *sacro*, l'altro tutto ciò che è

²² G. DEVOTO, *Avviamento alla etimologia italiana*, Mondadori, Milano 1979, pp. 368-369.

profano, è il carattere distintivo del pensiero religioso»²³. Dal canto suo, riflettendo sugli affreschi preistorici ritrovati nella grotta di Lascaux, anche Georges Bataille ha suggerito di attribuire l'origine del sentimento del *sacro* all'ancestrale attitudine, esclusivamente umana, a tenere sistematicamente separate attraverso una serie di divieti rituali due sfere di attività: da una parte, quelle relative «alla vita regolare legata al lavoro»²⁴ destinata a produrre il mondo degli oggetti stabili e durevoli, ossia gli utensili e gli oggetti quotidiani manipolabili e liberamente accessibili e, dall'altra, tutte quelle che si riferivano invece alla morte e al sesso, cioè alla «vita che sparisce o che comincia»²⁵, che venivano rigorosamente tenute al riparo dal contatto ordinario e rese oggetto di un insieme coerente di interdetti che ne facevano degli ambiti sacri e proibiti. Fin dal suo atto di nascita il fenomeno estetico si misura hegelianamente con l'orizzonte del *sacro*, entrambi espressioni primordiali della vita spirituale dell'uomo. Di più, nella lettura che ne fornisce Bataille, l'arte è «intimamente legata alla formazione dell'umanità»²⁶ (p. 17), al punto che Lascaux avrebbe segnato il vero e proprio ingresso sulla scena terrestre di *homo sapiens*, ovvero di un essere proteso oltre la dimensione utilitaristica della mera sopravvivenza biologica e aperto alla dimensione inoperosa dell'«esperienza interiore».

Attraverso le serie televisive avviene a livello simbolico quello che potremmo definire come un processo di

²³ É. DURKHEIM, *Le forme elementari della vita religiosa. Il sistema totemico in Australia* [1912], Meltemi, Roma 2005, p. 87.

²⁴ G. BATAILLE, *Lascaux. La nascita dell'arte* [1955], Mimesis, Milano-Udine 2007, p. 41.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ivi*, p. 17.

quotidianizzazione del sacro e dell'esperienza interiore. La spessa barriera che di solito separa il regno diurno del quotidiano dall'abisso tenebroso e inquietante dell'impercscrutabile si fa sempre più sottile e permeabile, come vediamo accadere per esempio in *Stranger Things*, nel momento in cui i muri si deformano fino a lasciare intravedere l'incombente sagoma della demoniaca creatura che abita il Sottosopra. Tra il mondo dell'al di qua e quello del Sottosopra si innesca un minaccioso ma rivelativo corto circuito che finisce per dare spazio all'irruzione del rimosso, allo scatenarsi delle energie più incontrollabili e destabilizzanti per il regime di senso che pretende di governare l'ordine sociale costituito.

Da questo punto di vista, si potrebbe dire che *Stranger Things* rappresenta come una sorta di meta-serie tv, ossia una serie televisiva sulle serie televisive, di cui illustra il senso più autentico e le poste in gioco più significative dal punto di vista politico-culturale. Il Sottosopra – come ci viene rivelato nel quinto episodio della prima stagione – «è l'oscuro riflesso o l'eco del nostro mondo, è un luogo di decadimento e di morte [...], è accanto a te ma tu non riesci a vederlo». Ebbene, le serie tv costituiscono una sorta di varco spazio-temporale che fa breccia nel quotidiano, una porta immaginaria di cui ci serviamo per lasciarci alle spalle la nostra linea d'ombra e accedere a questa dimensione ubicata accanto e oltre il quotidiano. Le serie riescono ad espandere, per così dire, la nostra capacità di percezione extrasensoriale e di telecinesi (esattamente come succede a Undici, la ragazzina protagonista della serie), abilitandoci all'esercizio di un costante andirivieni tra cultura e natura, civiltà e caos, tra realtà ordinaria e dominio sacro del nostro esserci più

profondo, tra le certezze artificiali del mondo della vita sociale e le paure ancestrali che ci abitano dentro, tra la dimensione mondana della chiacchiera e la fenditura ontologica del senso.

Di che cosa sia espressione questo processo di quotidianizzazione del sacro è questione ampiamente aperta e suscettibile di dibattito. Ragionando sull'immaginario di meme, videogiochi e – appunto – *Stranger Things*, Mike Watson si è soffermato a esaminarne le implicazioni più squisitamente politiche e antropologiche: «ciò che l'estetica organica del Sottosopra trasmette, simile a un paccame marcio, è soprattutto la convivenza della natura come una sorta di prima tirannia, che inevitabilmente ci consegnerà alla morte, solo leggermente distanziata da una seconda tirannia, che l'umanità ha eretto per contrastare la minaccia della natura. Il composto militare-scientifico, con i suoi "esperimenti andati storti", rappresenta quella seconda tirannia»²⁷.

Forse l'ecosistema comunicativo in cui viviamo offre una possibile *exit strategy* rispetto a queste opposte ma convergenti tirannie, quando ci rivela che il nostro problema oggi non è la perdita di controllo ma, evidentemente, il fatto che ci ostiniamo a coltivare ancora l'ideale normativo del controllo e l'aspirazione a ripristinare l'ordine perduto. E allora, in definitiva, come inquadrare il rapporto fra sacro e serie tv? Che valutazioni se ne possono trarre? Si tratta dell'ennesimo fenomeno di narcotizzazione televisiva o di un primo bagliore di rivelazione esistenziale? Di una fuga dal mondo regressiva in

²⁷ M. WATSON, *Perché la sinistra non impara a usare il meme? Adorno, videogiochi e Stranger Things* [2019], Meltemi, Milano 2022, p. 32.

direzione del soprannaturale o di un modo per penetrare più a fondo e più consapevolmente la realtà dolente e misteriosa dell'umano? A nostro avviso, una suggestiva risposta a questo dilemma si può trovare probabilmente nella seguente celebre frase di Joseph Conrad: «ci sono misteri e meraviglie a sufficienza nel mondo reale per andare a scomodare le follie del soprannaturale». E verosimilmente le attuali serie televisive complesse possono rappresentare un ausilio ideale per immergersi in questi misteri ed esplorare queste meraviglie.

Vittoria Fiorelli*

*Tra storia e storie.
Riflessioni a margine sul senso del religioso
nella serialità televisiva*

Come può contribuire una storica dell'età moderna che molto si è occupata di storia sociale e religiosa a una riflessione sul senso del religioso nella serialità televisiva?

Poco o nulla, credo, non avendo alcuna competenza in materia di semiotica delle immagini, della cultura digitale o della comunicazione, ma neanche di storia dei media o delle molteplici abilità necessarie alla costruzione del mutevole campo della produzione seriale. Un mondo che sta progressivamente fagocitando l'intrattenimento su grandi e piccoli schermi e che sta scardinando i parametri stessi della narrazione, perfino nel vasto panorama del racconto visivo che, anch'esso, ha a lungo obbedito ai canoni narrativi derivati dalla tradizione letteraria classica.

In questa stagione di fruizione quasi esclusivamente per immagini di ogni forma di storia, abbandonata la struttura del documentario, si sta imponendo anche per lo spettatore più informato e fidelizzato ai temi

* Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Napoli.

storici il riferimento preminente al modello seriale nel quale la logica del *format* costituisce insieme la gabbia e l'impianto di ogni racconto e una griglia irrinunciabile per le scelte tematiche.

Prendendo spunto dalle esperienze di chi con le trasposizioni narrative dei risultati della ricerca e con la disseminazione degli esiti dei propri percorsi di studio presso pubblici diversi (comunità scientifica, platee didattiche, lettori o spettatori) è costretto a confrontarsi per statuto professionale, nelle pagine che seguono, in modo un po' disordinato e discorsivo, si è cercato di fissare qualche riflessione sul nesso, possibile e necessario, tra la storia e il suo racconto, tra la progressiva emarginazione di tutti i saperi storici nella civiltà della comunicazione e della globalizzazione e una richiesta esponenziale di consumo di storia nelle sue forme più differenti nelle quali troppo spesso il *brand* supera, per meglio dire ignora, ogni fondamento metodologico e ogni rigore disciplinare.

In questo quadro, quali sono i margini entro cui un professionista della storia (uno studioso, un ricercatore che spesso è anche un insegnante, a qualsiasi livello formativo egli debba rivolgersi), pur aprendosi al mercato della comunicazione, deve salvaguardare il suo rapporto con un passato ricostruito attraverso le fonti e il confronto con la storiografia?

Benché la commistione tra teorico ed esperienziale sia una opzione sempre guardata con sospetto dagli studiosi del passato, in questo caso le mie osservazioni non possono non tener conto di una certa consuetudine personale con il mezzo televisivo. Una frequentazione limitata alla funzione di "esperto", in video come in fase di scrittura, sulla quale, però, tornerò più avanti.

Per una disciplina come la storia, nel cui fondamento epistemologico la ricerca e la riscoperta del passato si compongono strutturalmente con il principio del suo racconto, molti studiosi hanno dedicato una particolare attenzione al rapporto necessario con il canone narrativo e con il ruolo performativo dei linguaggi.

Non è nostra intenzione, in questa sede, affrontare neanche parzialmente l'ampio e complesso confronto teorico riattivatosi negli ultimi anni attorno alle questioni della storiografia narrativa. Un dibattito sempre più vivace tra istanze filosofiche, metodologiche e storiche in senso lato al quale, per rimanere alla sola tradizione del Novecento, hanno preso parte grandi maestri. Fino all'abbandono dell'impianto affabulatorio proposto, tra gli altri, da Hayden White (basti qui ricordare *Metahistory, The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe* pubblicato dalla Johns Hopkins University Press nel 1975) a favore di un diffuso orientamento a riconnettere apparato conoscitivo e proiezione discorsiva nella scrittura storica. Come è avvenuto grazie all'ampio dibattito innescato attorno al *linguistic turn*, primo di una serie di innovativi tornanti teorici, dal *cultural turn* all'*archival turn*, a margine del quale hanno preso corpo metodologie storiografiche innovative e molto frequentate, prima tra tutte l'estensione della storia culturale aperta alla ricerca dei fatti, ma anche alla comprensione degli attori e dei contesti, delle credenze e dei comportamenti, fino al vasto campo della storia delle emozioni.

La questione che resta al centro di queste disordinate riflessioni è quella delle modalità possibili per la rappresentazione per immagini della dimensione religiosa e della necessità di fare i conti, oggi, con un lin-

guaggio visivo e dinamico, sospeso tra il senso del sacro e le forme assunte nel tempo dal sentimento e dalle prassi devozionali. Se su questi temi gli storici si sono molto a lungo esercitati contribuendo in modo determinante alla evoluzione delle chiavi disciplinari e all'apertura al confronto con altri ambiti scientifici, prima di concentrarmi su questo aspetto del problema mi piace qui ricordare una occasione di discussione sul senso della storia e sul suo rapporto con la comunicazione organizzata dall'Università Suor Orsola Benincasa nel lontano 2007. Un incontro che affrontava la questione della relazione tra sapere disciplinare, scrittura e comunicazione in uno stile certamente "accademico", ma che intercettava la necessità di confrontarsi con la rivoluzione digitale e con le trasformazioni che questa aveva già innescato non solo nella comunicazione, ma anche nello studio e nella ricerca. Non era ancora il tempo di riconvertire radicalmente le prassi scientifiche, dell'urgenza di fare i conti con la necessità delle reti di ricerca, degli archivi collaborativi e del confronto con la *Public History*, ma eravamo a un passo e le domande di quella giornata indicavano con chiarezza la percezione di siffatte innovazioni.

Nella giornata di studi *Forma di storia forme del tempo. Storia contemporaneità e scrittura alla prova della comunicazione*, insieme a chi scrive, studiosi della statura di Giuseppe Galasso, Massimo Mastrogregori ed Edoardo Tortarolo si erano confrontati con Giuseppe Laterza nella fase in cui la casa editrice, da sempre attenta ai saperi storici, si stava aprendo a forme più ampie di disseminazione da affiancare all'editoria cartacea e digitale. Stava infatti prendendo forma l'avventura delle *Lezioni*

di storia che, a oggi, costituisce ancora una delle più brillanti esperienze di organizzazione di grandi eventi culturali in Italia. Appuntamenti di successo per ascoltare studiosi legati al gruppo Laterza che accettano la sfida di entrare in contatto con pubblici diversi, con fruitori non sempre fidelizzati e, dunque, disposti a misurarsi con bisogni, linguaggi e narrazioni duttili e immediate, distanti dai modelli professionali della scrittura storica. Insomma, il tema di fondo era allora quello dei metodi e delle forme della produzione storiografica attraverso l'elaborazione teorica e la pratica esperienziale di professionisti chiamati a ripensare i canali e le formule della sua disseminazione.

Dopo quell'incontro, era stato pubblicato a cura di chi scrive un agile volumetto (*Per conoscere la storia. Storia contemporaneità e scrittura alla prova della comunicazione*, Roma 2011) nel quale avevano trovato posto le «storie chiuse» e le «storie aperte» di Mastrogregori il quale aveva incentrato la sua riflessione proprio sul paradosso della percezione di una progressiva difficoltà della storia a mantenere il proprio posizionamento nel dibattito pubblico a fronte di una enorme vitalità editoriale di produzioni di argomento storico. Tortarolo, partendo dalla esperienza personale che lo aveva visto partecipare a una riflessione sul mancato processo a Napoleone organizzata in occasione di uno dei tanti festival pensati per catturare l'attenzione di pubblici eterogenei, apriva il suo sguardo all'uso strumentale della storia e al bisogno, per gli storici, di fare i conti con la inevitabile rielaborazione emotiva innescata dalle narrazioni del passato da parte di platee connotate da una scarsa o superficiale consapevolezza disciplinare. Una dimensione

sempre più diffusa, direttamente proporzionale all'apertura dei fruitori, nella quale proposta e ricezione si intrecciano in un rapporto osmotico che travalica di molto la distinzione tra storia e memoria.

Tralasciando le mie riflessioni di allora sul nesso tra ricerca storica e vita civile e sulla contaminazione tra gli orizzonti della ricerca e le sollecitazioni del pubblico, il principale confronto di quell'incontro, ben registrato dalle pagine dei singoli contributi, si era sviluppato tra Laterza e Galasso, tra lo storico e l'editore. Quest'ultimo puntava allora il dito contro gli studiosi incapaci, a suo giudizio, di dare una risposta adeguata al bisogno di storia così ampiamente diffuso, arroccati in un modello accademico che lasciava ampio spazio a improprie contaminazioni.

Già in *Nient'altro che storia (Nient'altro che storia. Saggi di teoria e metodologia della storia*, Bologna 2000), un libro dal titolo quanto mai evocativo pubblicato qualche anno prima dell'incontro di Suor Orsola, Giuseppe Galasso, con il suo abituale rigore intellettuale aveva argomentato come il bisogno innato di conoscenza e di identità radicate nel passato ci determini in quanto individui e in quanto comunità. Egli aveva definito «la funzione storiografica, connaturata, appunto, tanto alla dimensione sociale quanto alla dimensione individuale dell'esperienza umana, dalla quale, quindi, funzione storiografica, individuale e collettiva, è ineliminabile». Riflettendo in seguito sulla potenza comunicativa di ogni scrittura consegnata alla pubblicazione, aveva sostenuto che «quel che, però, appare più importante non è tanto che vi sono condizioni nuove, come il mercato e i media,

che rendono oggi diverso il modo di comunicare e l'ampiezza di cui la comunicazione è suscettibile, quanto, invece, che appare diversamente indirizzata anche la soddisfazione dell'esigenza storiografica, del bisogno di storia».

Dando per scontato il bisogno personale e sociale del racconto storico, però, la relazione con il sistema della comunicazione e con i linguaggi multimediali non costituisce una mera sfida comunicativa proiettata alla conquista del mercato, ma si può tramutare fruttuosamente in una sollecitazione a ripensare anche teoria e metodi della storiografia. I nuovi parametri necessari a relazionarsi con le logiche del racconto multimediale e della trasmissione digitale sono anche l'occasione per contribuire al rinnovo delle domande e degli orizzonti problematici della contemporaneità componendo esperienze, saperi e bisogni comuni.

Dunque, per ritornare alla questione delle esperienze di collaborazione televisiva che più frequentemente si offrono agli studiosi di tutte le storie, quelle assolutamente marginali per quanto altisonanti degli "esperti", la prima regola che viene acquisita da chi accetta di intraprendere questa strada è quella di riconvertire la propria progettazione narrativa attraverso l'uso di un linguaggio visivo. Questo porta con sé anche la necessità di determinare un discrimine coerente tra il feticismo didascalico di un pignolo consulente scientifico e la possibilità di prendersi la necessaria libertà narrativa affinché un racconto possa parlare a pubblici ampi ed eterogenei senza per questo tradire l'approccio disciplinare o scivolare verso eccessive semplificazioni. Un obbligo coerente con la considerazione episodica e marginale con cui ven-

gono accolte le correzioni e gli approfondimenti ancorati alla competenza scientifica in un contesto nel quale resta indiscutibile la preminenza di una comunicazione funzionale alla costruzione di *plot* narrativi accessibili al grande pubblico. Un orientamento che, nel caso della progettazione di racconti seriali, capovolge ogni tendenza alla semplificazione per intercettare piuttosto le infinite possibilità di intrecci e connessioni necessarie per dilatare il racconto che tende a uno sviluppo ininterrotto se non per disaffezione del pubblico.

Di fronte a una tale prospettiva non si può che tornare alla lettura di un libro pubblicato qualche decennio fa, mai datato e sempre dirompente, tanto da essere stato appena dato nuovamente alle stampe. Nel 1984 vedeva la luce anche in Italia una riflessione di Natalie Zemon Davis (*Il ritorno di Martin Guerre. Un caso di doppia identità nella Francia del Cinquecento* è da poco tornato in traduzione italiana per i tipi di Officina Libraria, Roma 2022) una delle più note studiose americane di storia sociale e di cultura popolare la quale, folgorata dalla struttura narrativa di una famosa impostura attuata nella Francia rurale del secolo XVI, scelse di unirsi allo sceneggiatore Jean-Claude Carrière e al regista Daniel Vigne che da quella storia stavano elaborando il copione di un film.

Dalla esperienza sul set di *Le retour de Martin Guerre* la storica avrebbe tratto inattesi e divergenti spunti di riflessione che avrebbe poi fissato in una sorta di diario della ricerca, testo fondamentale per i cultori della microstoria. La divaricazione tra l'immediatezza comunicativa acquisita dal racconto per immagini e le numerose possibilità che da quella narrazione avrebbe-

ro potuto dipanarsi, ma che restavano invece congelate dalle necessità del prodotto filmico, avevano portato la Zemon Davies ad aprire un nuovo campo di ricerca che da quella vicenda si proiettava attraverso la formulazione di domande storiografiche sollecitate proprio dalla contaminazione delle necessità di un linguaggio visivo differente tanto dalla mera narrativa che dall'argomentazione disciplinare. Insomma, nella struttura perfetta del racconto del processo al falso Martin Guerre la studiosa ritrovava il laboratorio delle possibilità aperto dalle domande proprie dello storico.

Nelle pagine di quel libro che aggiungeva al titolo del film un sottotitolo chiarificatore dell'impianto della storia (*Un caso di doppia identità nella Francia del Cinquecento*) la traccia dei documenti, le indicazioni ritrovate negli archivi e tra le pieghe delle narrazioni coeve ponevano in primo piano i problemi da affrontare nel momento in cui, accettata la sfida di parlare di una storia passata molto ben documentata, si portano nel racconto per immagini e nelle storie di consumo gli strumenti della storia: fonti, contesti, domande.

Il dubbio, elemento fondante del lavoro storiografico, il serrato confronto tra l'eccezione e la regola che accompagna ogni ricerca, specialmente nel campo della storia sociale, seguendo le vicende di Arnaud du Tilh si determinavano come lo spazio di possibilità storicamente determinate per collegare il *fatto* al *contesto*. Il caso di studio si apriva alle ipotesi verosimili che, pur nella chiara distinzione argomentativa delle differenze epistemologiche, offriva una possibilità alla ricostruzione della vita sociale degli ambienti subalterni sempre così difficili da rintracciare nelle fonti.

La riedizione oggi di quel libro oramai introvabile, eppure sempre attuale, sembra saldarsi al recupero in atto in ambito storiografico della centralità dell'evento e della connessa riqualificazione della ricerca archivistica e documentale come ossatura dell'argomentazione storiografica. Una correzione prospettica integrata nel quadro più ampio della positiva dinamica tra microstoria e proiezioni globali e di sistema guidate dalla letteratura secondaria che continua a convincere ampi settori della ricerca.

Per concludere, torniamo alla narrazione seriale. Se nella scrittura del copione di un film storico l'oscillazione tra vero e verosimile non può non accogliere le fluttuazioni dall'aderenza alla realtà delle cose alle inevitabili inesattezze della struttura narrativa, ciò è ancor più evidente nella impostazione di un racconto a puntate che si apre e non si chiude mai, che deve per statuto lasciare sospesi interrogativi e possibilità che non arrivano mai a una definizione conclusiva.

Sono racconti senza fine, storie che stanno tutte dentro una cifra poetica che è quella del regista-artista il quale, legittimamente, ne determina lo stile, l'andamento, la dissoluzione del punto di arrivo. In questa prospettiva del continuare senza fine la dimensione del sentimento, ma anche della proiezione spirituale o religiosa, fornisce forse un linguaggio tra i più adatti. Una sospensione tra essere e sentire, tra esserci e manifestarsi che procura un duttile strumento per la narrazione della *fiction*. Molto lontano dalla storia.

Per chiudere queste brevi riflessioni, però, credo sia opportuno tracciare qualche nota di lettura che possa sollecitare ulteriori approfondimenti.

Non credo sia necessario ricordare i grandi classici moderni sulla scrittura della storia e sul metodo della ricerca pubblicati da Marc Bloch, Fernand Braudel, Edward Carr, Federico Chabod o Emmanuel Le Roy Ladurie. Più utile, invece, potrebbe essere richiamare qualche riflessione recente destinata ad ampi pubblici. Se il volume di Stefano Pivato, *Vuoti di memoria. Usi e abusi della storia della vita pubblica italiana* (Roma-Bari 2007) è stato un interessante contributo all'annosa questione dell'uso pubblico della storia, la questione della marginalizzazione delle discipline storiche è tornato con notevole incisività nel *pamphlet* di Marcello Flores, *Cattiva memoria. Perché è difficile fare i conti con la storia* (Bologna 2020) e, l'anno dopo, in quelli pubblicati da Adriano Prosperi nel suo *Un tempo senza storia. La distruzione del passato* (Torino 2021) e da Antonio Trampus, *Mappe del tempo. La storia e le altre scienze moderne* (Milano 2021).

Per qualche traccia della discussione sul *linguistic turn* percorsi interessanti si trovano nell'articolo di Stefan Berger, *Écrire le passé dans le présent: un regard anglo-saxon sur l'histoire* (in «Diogène», 229-230, 1/2010, pp. 6-29) o nel volume di Sabina Loriga e Jacques Revel, *Une histoire inquiète. Les historiens et le tournant linguistique* (Paris 2022).

Infine, due letture interessanti: *La svolta culturale. Come è cambiata la pratica storiografica* scritto da Carlotta Sorba e Federico Mazzini (Roma-Bari 2021) e Francesca Trivellato, *Microstoria e storia globale* (Roma 2023).

Armando Fumagalli*

*Le fiction religiose in Italia: modelli
drammaturgici, tematizzazione ed efficacia
narrativa delle miniserie biografiche***

1. Un genere televisivo di successo

Tutti coloro che si occupano di televisione in Italia sanno che nel nostro Paese le *fiction* a contenuto religioso sono state e sono ancora prodotti che di solito ottengono un grande successo. L'accoglienza riservata a queste *fiction* è uno dei veri "fenomeni" della televisione italiana degli ultimi trent'anni e, fra l'altro, è un fatto abbastanza specifico del nostro Paese, che non ha equivalenti di questo rilievo in altre nazioni europee. La mi-

* Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano.

** Questo saggio riprende con alcune aggiunte, e con diversi aggiornamenti e modifiche, parti di alcuni saggi pubblicati in precedenza, e in particolare: A. FUMAGALLI, *Filmare l'ineffabile. Spiritualità e audience nelle fiction a contenuto religioso*. Relazione al XXXV Congresso dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici (Reggio Emilia, 23-25 novembre 2007), ora in N. Dusi, G. Marrone (a cura di), *Destini del sacro. Discorso religioso e semiotica della cultura*, Meltemi, Roma 2008, pp. 203-213; A. FUMAGALLI, *Le fiction a contenuto religioso in Italia: modelli drammaturgici, tematizzazione ed efficacia narrativa*, in E. Fuster, J.J. García Noblejas (a cura di), *Repensar la ficción*, Edusc, Roma 2011, pp. 137-155; A. FUMAGALLI, *Don Matteo: le ragioni di un successo straordinario*, in F. Bergamino (a cura di), *Serie serie. Analisi interdisciplinare di 12 serie Tv*, Edizioni Santa Croce, Roma 2023, pp. 69-92.

niserie su Papa Giovanni (2002), prodotta dalla Lux vide, diretta da Giorgio Capitani e interpretata da Ed Asner, è tuttora la *fiction* di maggior successo degli anni 2000, con uno share del 51% e un pubblico di circa 15 milioni di spettatori nella seconda puntata. Ma accanto a questa potremmo citare numerosissime miniserie – soprattutto nei primi 15 anni di questo secolo – che sono state il prodotto più visto nell’anno o almeno fra i primi tre o cinque massimi successi televisivi della propria stagione nel genere *fiction*: nella prima decade le due miniserie su *Padre Pio* (una per Rai, interpretata da Michele Placido, e una per Mediaset, interpretata da Sergio Castellitto), poi le diverse miniserie su Giovanni Paolo II (due per Mediaset prodotte da Taodue, e una per Rai, con Jon Voight), quella su Madre Teresa, la *fiction* su San Pietro, quella intitolata *Chiara e Francesco*, andata in onda in autunno 2007, anch’essa ai vertici degli ascolti, la miniserie su Sant’Agostino e quella su san Filippo Neri dal titolo *Preferisco il Paradiso* andate in onda entrambe nel 2010.

L’idea che le *fiction* religiose siano facilmente apprezzate dal pubblico ha fatto sì che si siano lanciati su questo genere anche produttori e in generale professionisti che avevano un’ispirazione religiosa che a essere generosi potremmo definire “generica” o “tiepida”. Fra il 2005 e il 2015 sono state proposte ai due *network* principali, Rai e Mediaset, molte storie di santi e sono state le due aziende ad operare una certa selezione, commissionando il lavoro perlopiù ad autori e produttori affidabili e dal buon *curriculum*, anche se alcune operazioni di dubbio gusto e di dubbio risultato – come vedremo – non sono mancate: per fortuna, in questi casi, la risposta del pubblico è stata molto tiepida, quando non gelida. Tutto

un altro discorso occorrerebbe fare per Sky, che ha messo in mano a Sorrentino, con la partecipazione di HBO, un amplissimo budget per le sue serie *The Young Pope* (2016) e *The New Pope* (2018), e poi è tornata sui temi del sacro con una serie scritta e diretta da Niccolò Ammanniti *Il miracolo* (2018), e negli anni più recenti con le due stagioni di *Christian* (2022 e 2023).

Ognuno di questi casi andrebbe trattato a sé, ma li accomuna il fatto di avere un approccio al fenomeno religioso molto autoriale, e dettato più dalla volontà di esprimere qualcosa di personale (magari anche di fare un po’ di autoanalisi psicanalitica) piuttosto che di indagare e raccontare il fenomeno religioso nella sua sostanza. Anche in questi casi, se la critica ha applaudito soprattutto Sorrentino, e più che altro la prima delle sue due serie, il pubblico è rimasto sostanzialmente di nicchia, quando non davvero minimo nel caso della serie di Ammanniti. Sono prodotti televisivi che si avvicinano a un approccio più tipico della serialità americana cable e delle piattaforme, che in modi diversi e in generi diversi (spesso, curiosamente, *l’horror*) si avvicinano al fenomeno religioso e lo inseriscono nelle loro produzioni (si veda, per fare solo un esempio, *Midnight Mass*, serie del 2021 per Netflix).

2. *Il caso Don Matteo*

In Italia poi abbiamo altri due casi particolarmente eclatanti: sono serie di finzione ma hanno personaggi esplicitamente religiosi come protagonisti. Parliamo di *Che Dio ci aiuti*, andata in onda per la prima volta nel 2011 e giunta oramai alla settima stagione, con ascolti

sempre molto alti, e – ovviamente – di *Don Matteo*, che è un caso assolutamente unico nel panorama europeo, se non mondiale.

Il suo successo che dura ormai da più di vent'anni (la prima puntata è andata in onda il 7 gennaio 2000), ne fa uno dei casi più eclatanti della serialità televisiva europea per l'affezione degli spettatori e per gli ascolti. Il fatto poi che sia una serie ispirata in modo molto esplicito a valori cristiani e che il suo protagonista sia un sacerdote non eccentrico, non contestatore, ma un sacerdote al cento per cento, il cui obiettivo principale è quello di salvare le anime, rende la cosa ancora più sorprendente, e pone molte domande, mettendo in discussione non pochi luoghi comuni sulla serialità televisiva.

Fra l'altro è una serie praticamente non analizzata dagli studiosi di cinema e tv, un prodotto su cui si trova pochissima bibliografia, contro i mille saggi che si trovano su serie dall'impatto culturale e sociale molto, ma molto minore. Per una nostra analisi di come la serie funziona e di come sia cambiata nel corso degli anni rimandiamo, per ovvi motivi di spazio, al saggio citato nella nota di apertura.

Ma giusto per fare ora qualche accenno, i fatti sorprendenti e degni di nota non sono pochi. Nel 2014, già in un contesto di audience frammentata, di share calanti, di polverizzazione dei pubblici, la nona stagione aveva avuto una nuova impennata di ascolti, addirittura più alti delle serie precedenti, con numeri che hanno toccato cifre anche allora impensabili: 7.922.000 spettatori medi, con il 29,3% di share medio per l'intera stagione 9, che ha inaugurato una "seconda giovinezza" della serie, giovinezza che dura tutt'ora. *Don Matteo* è un prodotto che sembra

avere inoltre un enorme "usabilità": le sue puntate sono state replicate molte volte, a qualsiasi orario, su diverse reti Rai, riempiendo spesso il daytime estivo di RaiUno. A volte anche le repliche, in prima serata, hanno superato la soglia del 20%. Evidentemente, nonostante lo sfruttamento così intensivo, non ha stancato gli spettatori.

Ci eravamo occupati di *Don Matteo* anche in un capitolo di analisi consegnato a febbraio 2021 per un libro sulla Storia delle serie Tv che è poi uscito a metà di quell'anno¹. Mentre scrivevamo quel capitolo non avevamo idea che ci sarebbe stato il cambio di protagonista da Terence Hill a Raoul Bova, perché la nota "crisi" di Terence Hill con la decisione di fare solo poche puntate, per stanchezza, e di cedere il ruolo di protagonista avvenne a inizio estate 2021. Ma appunto, già in quel capitolo, scrivevamo che i commentatori e anche alcuni studiosi di televisione, che per lo più non conoscono la serie e non la guardano (preferiscono analizzare prodotti più *hip*), liquidavano il suo successo con spiegazioni assai riduttive, formulate spesso con un po' di sufficienza: come se l'unico motivo fosse il carisma di Terence Hill, oppure la semplicità della storia adatta ad un pubblico più che maturo, immaginando probabilmente una platea composta da ottantenni o persone con bagaglio culturale meno che elementare.

Quanto al fatto che il successo fosse dovuto solo al carisma di Terence Hill è un pregiudizio che è stato ampiamente sfatato dalla stagione 13, andata in onda a inizio 2022: le puntate dalla 5 alla 10, senza Terence Hill

¹ A. Fumagalli, C. Albani, P. Braga (a cura di), *Storia delle serie Tv*, 2 voll., Audino, Roma 2021. L'analisi di *Don Matteo* è nel vol. 2 alle pp. 51-62.

e con il nuovo protagonista Raoul Bova, non solo non hanno ridotto gli ascolti, ma addirittura li hanno alzati rispetto alle puntate precedenti...

Ma anche le altre idee accennate sono sbagliate.

Per esempio, per la serie 9 di cui accennavamo, lo *share* sul *target* 15-24 anni è stato del 23% (sulle ragazze di quell'età il 26%, mentre è stato del 32% sulle ragazzine 8-14). Un risultato fra tutte le serie tv italiane inferiore solo a *Braccialetti rossi*, che ha raggiunto un punto in più, il 24% su quella fascia d'età². Ma oltre all'alto numero di giovani, è anche alto il numero di laureati fra il pubblico fedele della serie³.

Gli ascolti di *Don Matteo*, come quelli di altre serie Rai recenti (*Che Dio ci aiuti*, *Doc*, *Mina Settembre*, *Blanca*, *Imma Tataranni*, *Il Commissario Ricciardi*, *Le indagini di Lolita Lobosco*, ecc.) lanciano dunque un interrogativo e anche una sfida a chi dice che ormai l'audience è fuggita, che è impossibile fare ascolti alti sulle reti generaliste. O peggio, che per fare grandi ascolti in televisione sia necessario infarcire i prodotti di sesso e violenza. Il successo di serie come queste fa nascere più di un dubbio su tante tesi che chi segue la pubblicistica di settore conosce ormai a memoria. Rimandiamo alle analisi già citate per le ipotesi che a nostro parere spiegano il successo così longevo di questo prodotto televisivo⁴.

² I dati provengono dal *Marketing Rai* e ci sono stati forniti gentilmente dalla *Lux vide*. Gli ascolti della serie 9 sono stati superiori alle medie di tutte le serie precedenti tranne la prima serie del 2000, che rimane di poco superiore.

³ Un piccolo aneddoto, ma credo significativo: ho avuto conferma diretta tanto da suo figlio, quanto da docenti universitarie che erano state sue allieve, che Umberto Eco era uno spettatore appassionato della serie...

⁴ Si veda anche A. FUMAGALLI, *Don Matteo: le ragioni*, cit.

3. *Secolarizzazione inarrestabile?*

Il successo delle *fiction* religiose è d'altra parte uno dei tanti segnali (insieme alla partecipazione multitudinaria a eventi come le Giornate mondiali della gioventù, la frequenza settimanale a funzioni religiose che solo in alcuni Paesi è calata mentre in altri rimane ormai stabile, da alcuni decenni) che rivelano che una certa facile retorica sul superamento della dimensione religiosa, sull'ineluttabilità della secolarizzazione, ecc., è tutta da discutere. La ricerca sociologica attesta invece che ci sono situazioni molto diverse in differenti Paesi, che dipendono da mille fattori anche storici, culturali, ecclesiali, ecc.⁵. È abissale la differenza, per esempio, fra Italia e Francia, come fra Gran Bretagna e Polonia, fra Germania e Stati Uniti, ecc.

Per circoscrivere l'oggetto di analisi a un qualcosa di più specifico, cercherò, in queste brevi riflessioni, di fermarmi soprattutto sui modelli drammaturgici che vengono utilizzati dalle miniserie storiche a contenuto religioso, quelle che parlano di un personaggio storico reale. Il tentativo sarà quello di illustrare come questo genere di racconto televisivo racchiuda in sé modelli anche profondamente diversi, se non antitetici, nel modo di affrontare le vicende della vita di un santo o della storia sacra. In questo sarò aiutato anche dalla esperienza diretta di consulente di sceneggiatura su alcuni di questi prodotti televisivi: ho infatti svolto un ruolo di consulente

⁵ Cfr. alcuni dati e alcune riflessioni in L. SCIOLLA, *La sfida dei valori. Rispetto delle regole e rispetto dei diritti in Italia*, il Mulino, Bologna 2004; R. BOUDON, *Declino della morale? Declino dei valori?* [2002], il Mulino, Bologna 2003.

per la Lux vide su alcuni dei prodotti più noti andati in onda negli ultimi 25 anni⁶.

4. Conta il tema o la qualità della storia?

Va anzitutto sfatato il mito che le *fiction* religiose siano state di successo “solo e semplicemente” per il tema che trattano, quasi ci fosse in questi casi una sospensione della fruizione tipica dello spettatore, che invece attende sempre di essere coinvolto umanamente ed emotivamente. In altre parole, di fronte a una *fiction* di questo tipo lo spettatore non si mette in religiosa venerazione del teleschermo abbandonando il telecomando come se fosse un oggetto troppo profano per l’argomento trattato. Se la *fiction* non piace o non convince, si cambia canale senza problemi. Ne ha fatto le spese per es. nel 2007 una *fiction* di Mediaset su don Luigi di Liegro (responsabile romano della Caritas morto pochi anni prima), interpretata da un attore all’epoca popolarissimo come Giulio Scarpati, reduce dall’enorme successo di *Un medico in famiglia*. La miniserie si intitolava *L’uomo della carità*: gli ascolti della prima puntata sono stati così bassi che la seconda puntata è stata spostata sulla “sorella minore”, Rete 4⁷.

⁶ Ho svolto un ruolo di consulente per la Lux vide, con maggiore o minore coinvolgimento sui progetti, a partire dalla *fiction* su Lourdes del 2000. In seguito ho collaborato con la casa di produzione anche per *Maria Goretti*, *Giovanni Paolo II* (la *fiction* Rai con Jon Voight), *San Pietro*, *Paolo VI*, *Chiara e Francesco*, *Sant’Agostino*, *Preferisco il Paradiso*, *Sotto il cielo di Roma* (Pio XII), *Maria di Nazareth* e, molto marginalmente, anche per *Don Bosco*.

⁷ I risultati di ascolto sono stati il 14,66% per la prima puntata e poco più del 9% per la seconda. In Italia nel 2007 un buon risultato per Canale 5 era intorno al 20%. Ci sono *fiction* religiose (molte di quelle citate prima) che hanno superato il 30% di *share*.

Nel cinema invece una sorte simile è toccata a film come *Antonio Guerriero di Dio*, e *7 Km da Gerusalemme* che hanno incassato pochissimo (gli incassi che ci risultano sono sotto i 100.000 euro). In tutti e tre i casi il motivo a mio parere erano i macroscopici errori di sceneggiatura. La *fiction* su don Luigi di Liegro sembrava aver volutamente messo in atto tutto ciò che *non* si deve fare per una buona biografia cinematografica⁸: per es. far vivere il protagonista da solo, non dare accesso al suo mondo interiore, non dargli delle dimensioni di crescita interiore, ecc.

Nel caso dei due film per il cinema, entrambe opere realizzate con grande sincerità e slancio e buona disponibilità di mezzi⁹, gli errori drammaturgici erano altrettanto macroscopici: nel film su S. Antonio, il santo di origine portoghese veniva trasformato in un noioso

⁸ Per alcune molto pertinenti riflessioni sul genere del *biopic* ovvero il film biografico, cfr. F. ARLANCH, *La struttura drammatica del biopic*, in A. FUMAGALLI (a cura di), *Vite esemplari. Le storie biografiche per la letteratura, il cinema, la televisione*, numero monografico di «Comunicazioni sociali», 1 (2007), pp. 67-103. Dello stesso autore, cfr. anche *Vite da film*, Angeli, Milano 2008, un volume interamente dedicato al genere del film biografico. Arlanch è autore, fra le altre, delle sceneggiature di *San Pietro* (con Salvatore Basile), di *Chiara e Francesco*, di *Sant’Agostino*, di *Sotto il cielo di Roma – Pio XII* (quest’ultima con Fabrizio Battelli), di *Paolo VI* e di *Maria di Nazareth* oltre che di diverse altre *fiction* di contenuto non specificamente religioso, tutte però di grande successo di pubblico. Negli anni più recenti è stato *head writer* di due dei maggiori successi televisivi contemporanei, le serie *Doc – nelle tue mani* e *Blanca*. Cfr. anche le pagine dedicate al *biopic* in L. SEGER, *The Art of Adaptation*, Henry Holt, New York 1992. Mi sono occupato del *biopic*, riprendendo alcune riflessioni di Arlanch e della Seger e riflettendo sulla mia esperienza di consulente, in A. FUMAGALLI, *Tra realtà e racconto. La messa in forma di una vita nel cinema hollywoodiano e nella fiction italiana*, in «Comunicazioni sociali», 2 (2019), pp. 303-317 e in alcune pagine di A. FUMAGALLI, *L’adattamento da letteratura a cinema*, vol. 1, Audino, Roma 2020, pp. 164-174.

⁹ In entrambi i casi il *budget* ci risulta essere stato fra i 4 e i 5 milioni di euro.

predicatore che insisteva monotonamente sullo stesso tema, mentre in *7 Km da Gerusalemme*, tutta la prima ora del racconto mancava di “direzionalità”, di un percorso verso una qualche direzione: le cose si chiarivano e diventavano più interessanti verso la fine, ma in modo sconnesso, episodico, seppur sincero e davvero sentito. Ma la sincerità non basta a fare un buon film.

Ci sia consentita qui una breve digressione, anch’essa frutto dell’esperienza. Tanto la critica giornalistica più occasionale, quanto a volte analisti più attenti o addirittura alcuni responsabili di *marketing* televisivo o cinematografico tendono a dare troppa importanza a fattori esteriori della storia, come il tema di superficie o l’ambientazione.

All’inizio degli anni Duemila, di fronte all’inaspettato e terribile *flop* della miniserie *Il giovane Casanova* (2002), su cui Canale 5 credeva molto, sia perché era una sontuosa coproduzione italo-francese ricca in costumi e scenari, sia perché – ancora di più – era interpretata dal divo del momento, Stefano Accorsi, reduce dal successo dell’*Ultimo bacio* di Gabriele Muccino, la sentenza dei *focus group* era stata, almeno secondo il *marketing* Mediaset, che “alla gente non interessa il Settecento”.

In realtà, il problema era che nel *Giovane Casanova* il personaggio principale era un avventuriero odioso, che ingannava senza motivo ogni donna che incontrava: non aveva quindi nessun elemento per essere interessante e avere *appeal* per il pubblico televisivo. La cosa divertente è che Mediaset stava producendo una lunga serie ambientata nel Settecento e infatti la tenne per vari mesi nel cassetto lanciandola poi in un momento di basse

attese e di bassa concorrenza, vale a dire il periodo natalizio (la prima puntata andò in onda il 17 dicembre 2003). Questa serie si chiamava *Elisa di Rivombrosa* e, come in Italia tutti sanno, è stata, del tutto inaspettatamente, uno dei più grandi successi della storia di Mediaset, con 12 milioni di spettatori e oltre il 41 % di share nella puntata finale della prima stagione...

Naturalmente era ben diversa la situazione fra il cinico e freddo avventuriero interpretato da Accorsi e il Settecento romantico e sentimentale, con eroina senza macchia e senza paura, narrato da Elisa... Dovrebbe essere chiaro (ma non lo è sempre, neanche agli addetti ai lavori) che a fare la differenza è la qualità della storia e la capacità di far entrare il pubblico in sintonia con il personaggio protagonista.

Se per esempio, come è avvenuto a inizio di questo secolo su Raiuno, si manda in onda una pur costosissima coproduzione a *leadership* francese su Napoleone (quattro puntate, prodotte nel 2002, al costo di più di 40 milioni di euro), la cui sceneggiatura non riesce a entrare nelle dinamiche profonde del personaggio e a renderlo interessante (come peraltro non riesce bene neanche il recente colossal cinematografico *Napoleon* scritto da David Scarpa e diretto da Ridley Scott), il risultato di un *focus group* mal guidato potrà facilmente essere che “al pubblico di oggi non interessa più Napoleone”¹⁰. Allo stesso modo dagli anni ’70 fino a inizio 2000 tutti gli esperti di *marketing* del cinema hollywoodiano assicuravano che al pubblico contemporaneo non interessava

¹⁰ In questo caso la miniserie ebbe ascolti nettamente calanti da una puntata all’altra.

più l'antica Roma... Naturalmente prima degli incassi record del *Gladiatore*, che infatti hanno poi aperto a molto altri progetti ambientati nell'antichità classica, dal film *Alexander* alle serie *Rome* e *Spartacus* e a molti altri progetti.

Questi piccoli aneddoti sono a nostro parere molto interessanti perché fanno riflettere su quanto possano essere fallibili le ricerche di mercato e i *focus group* se sono mal diretti, e soprattutto come per un prodotto narrativo non si debba mai fermarsi a fattori esterni (l'ambientazione, la tematica "esteriore"), ma si debba sempre fare un'analisi drammaturgica profonda della storia e dei personaggi per valutarne le potenzialità.

È quindi molto importante, anche nelle *fiction* religiose, lavorare a fondo sul personaggio, sui suoi problemi, sui suoi desideri, creare cioè quello che altrove ho chiamato una storia di tipo «verticale»¹¹, che in pochi minuti sappia darci una profonda intimità con il personaggio principale, in modo da avvicinarci a lui molto di più di quanto non si fa nella vita reale, di rendercelo amico, vicino, intimo¹².

Questa idea è assolutamente condivisa dalle migliori scuole di sceneggiatura americane e devo dire che uno dei motivi per cui la Lux vide ha inanellato un grande successo dietro l'altro, sia con le *fiction* religiose

¹¹ Cfr. A. FUMAGALLI, *Sculpting a Movie*, conferenza tenuta il 26 settembre 2007 presso la School of Visual Arts di New York.

¹² Cfr. sui temi dell'"amicizia" con il personaggio principale di un racconto, le riflessioni di W. BOOTH, tanto in *Retorica della narrativa* [1983], La Nuova Italia, Firenze 1996, quanto in *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1988. Sottolineo questi elementi nell'analisi del film *A Beautiful Mind* condotta in A. FUMAGALLI, *L'adattamento da letteratura a cinema*, vol. 2, cit.

sia con altre storie biografiche non facili come quella su Maria Callas o su Edda Ciano, fino ai successi più recenti di *Blanca*, *Doc*, *Diavoli*, *Buongiorno mamma*, ecc., è che sin dalla sua nascita ha deciso di dedicare un grande investimento al lavoro sulle storie, prendendo il meglio della tradizione hollywoodiana e adattandolo al contesto italiano¹³.

Mi sembra importante, a questo punto, prevenire un'obiezione: parlare di modelli drammaturgici hollywoodiani non significa ridurre la complessità della storia al livello di *Independence Day* (che pure è molto meno banale di quanto alcuni critici italiani tendano a pensare) o della saga di *Transformers*. Sono basati su modelli hollywoodiani fortissimi anche film inglesi come *Billy Elliot*, *Notting Hill* o *The Full Monty*, o film in superficie "diversi" e audaci come *The Truman Show*, *Little Miss Sunshine*, *The King's Speech* o *Inside Out*. Anche essi utilizzano le strutture narrative classiche del cinema di Hollywood (in realtà sono strutture sostanzialmente universali): scansione in tre atti, antagonista forte, sottotraccia, *climax* finale con acquisizione di consapevolezza del protagonista e sua trasformazione, ecc¹⁴.

¹³ È anche la strategia formativa – ovviamente qui ipersintetizzata in uno slogan: ci sarebbero molte altre cose da specificare – seguita nel Master in *International Screenwriting and Production* che abbiamo fondato nel 2000 insieme all'amico Luca Manzi, e che ancora attualmente dirigo. Non è un caso che da lì siano usciti moltissimi professionisti (sceneggiatori, responsabili di sviluppo, produttori creativi, dirigenti di *network* o piattaforme) di grande successo.

¹⁴ Per tre modi in parte diversi di inquadrare uno stesso modello di base, cfr. R. MCKEE, *Story* [1997], International Forum, Roma 2001; J. TRUBY, *Anatomia di una storia. I ventidue passi che strutturano un grande script* [2007], Dino Audino, Roma 2009; C. VOGLER, *Il viaggio dell'eroe. La struttura del mito ad uso degli scrittori di narrativa e di cinema* [1992], Dino Audino, Roma s.d. (1998).

Non sorprende quindi che gli stessi modelli possano essere adattati efficacemente a *fiction* a contenuto religioso, come effettivamente è stato fatto nei casi di maggior successo.

5. Modelli drammaturgici

Nelle *fiction* religiose fatte negli ultimi 25 anni in Italia possiamo ipotizzare una divisione dell'ispirazione drammaturgica su quattro modalità essenziali.

5.1 Assenza di modelli

La prima è una sostanziale assenza di modelli drammaturgici forti. È difficile che questo avvenga in televisione, perché sia fra gli sceneggiatori televisivi, sia fra le strutture di Rai e Mediaset, che operano un certo controllo preventivo, si è diffusa una consapevolezza drammaturgica di base e quindi è difficile che passino storie sostanzialmente destrutturate come quelle dei già citati *Antonio guerriero di Dio* o, ancora di più, come *7 Km da Gerusalemme*, che infatti erano prodotti cinematografici. Un discorso diverso sarebbe da fare per le serie per Sky, ma anche qui non entriamo, anche perché mentre scriviamo (dicembre 2023) Sky Originals in Italia sta cambiando approccio rispetto a quello sostenuto nel decennio precedente con prodotti come il citato *Il miracolo* o *The Young Pope*.

5.2 Opposizioni elementari

La seconda possibilità è quella di applicare dei modelli drammaturgici di base (incidente scatenante,

antagonista ben chiaro e fortemente presente, opposizioni nette fra bene e male) in modo molto elementare e piatto. Il risultato può essere banale e semplicatorio, ma di solito funziona. È quanto è avvenuto con la *fiction* su *Giovani XXIII* messa in onda da Canale 5 con il titolo *Il Papa buono* (2003). Qui il titolo stesso è già esemplificativo di una scelta di opposizioni elementarissime su cui si è giocato il racconto, peraltro non privo di una sua efficacia sul pubblico. La miniserie, diretta da Ricky Tognazzi e interpretata da Bob Hoskins, non ha raggiunto i picchi della "gemella" della Rai (15 milioni), ma ha avuto comunque ottimi ascolti (quasi 10 milioni di spettatori di media e uno *share* intorno al 35%).

5.3 Modelli e conflitti estranei e giustapposti

La terza modalità possibile è quella di chi prende una storia a contenuto religioso, ma – forse perché non crede pienamente alla forza drammaturgica dei temi specificamente religiosi, forse perché è abituato ad altri tipi di storie, forse (le tre cose ovviamente non si escludono fra loro) perché in realtà ha poca o nessuna sensibilità specificamente religiosa – cerca di focalizzare la storia su conflitti e dilemmi che con la dimensione religiosa hanno poco a che fare. È quanto è avvenuto con un "pasticcio" drammaturgico dal titolo *La sacra famiglia* andata in onda il 10 e 11 dicembre 2006 su Canale 5 con relativamente scarso successo di pubblico (una media di circa il 21% di *share*): «Maldestro tentativo di rilettura della storia della nascita e dell'infanzia di Gesù, questa miniserie che si dichiara ispirata ai Vangeli apocrifi, in realtà appare piuttosto in debito con temi, toni e moduli

narrativi da romanzo e da *soap-opera*»¹⁵. Così apre la sua recensione-analisi Laura Cotta Ramosino, che prosegue con giusta indignazione: «A voler sintetizzare la trama della prima puntata, infatti, più che alla storia della salvezza sembra di trovarsi davanti a una puntata di *Beautiful*: una ragazza in fuga da un matrimonio non voluto, un bizzoso vedovo ancora in cerca d'amore che litiga con il figlio irrequieto per il possesso della suddetta ragazza, tentativi di stupro sventati per un pelo, gravidanze indesiderate e matrimoni riparatori, ex fidanzate risentite, ma in cerca di riscatto, vicine di casa libidinose e disponibili». È il modello seguito in qualche modo (cioè in modo meno evidentemente scentrato) da una *fiction* su san Francesco andata in onda su Canale 5 nel 2002, prodotta da Taodue e interpretata da Raoul Bova¹⁶. Qui le infedeltà alla vicenda francescana sono di vario tipo e carattere: Francesco (che in realtà da giovane voleva diventare un nobile cavaliere) diventa un "democratico" *ante litteram*; il suo rapporto con Chiara viene declinato sulla base del cliché romantico della storia d'amore (fra l'altro, in realtà, i due avevano circa dieci anni di differenza fra loro), viene creata un'opposizione artificiosa e mai condivisa da Francesco fra eretici "buoni" (che traducono in volgare in Vangelo) e istituzione ecclesiale "cattiva", ecc.

L'inserire schemi narrativi in parte estranei – ma in questo successivo caso forse meno impertinenti –, è un modello seguito in parte anche dalla *fiction* (diretta da Giacomo Campitoti e scritta da sei sceneggiatori) su san

¹⁵ L. COTTA RAMOSINO, *La sacra famiglia*, in A. Fumagalli, C. Toffoletto (a cura di), *Scegliere la Tv*, Ares, Milano 2007, p. 308.

¹⁶ *Francesco*, diretta da Michele Soavi, prodotta da Taodue per Mediaset, in onda il 6 e 7 ottobre 2002 su Canale 5.

Giuseppe Moscati, un medico napoletano di inizio secolo XX, canonizzato nel 1987 da Giovanni Paolo II, che è andata in onda nel settembre del 2007. Anche in questo caso gli autori hanno pensato che per dare interesse alla storia fosse necessario inserire una trama romantica, che qui viene declinata nella classica forma del "triangolo". Il nostro Giuseppe è innamorato di una ragazza bella e buona, che però – di fronte alla sua dedizione ai malati che supera l'affetto verso di lei – cede alla corte del miglior amico di Giuseppe e lo sposa. Questo amico diventerà l'antagonista principale del nostro medico santo. Qui l'imposizione della trama *mélo* serve a dare una spina dorsale narrativa alla storia, che però poi scorre su binari più fedeli ai temi veri della vita di Moscati. Una sorta di scheletro artificiale che serve a tenere insieme la vera "carne" del nostro santo. Il risultato è tutto sommato ancora accettabile, ma è curioso che questa *fiction* abbia generato fra il pubblico reazioni molto diverse (oltre a un buon successo – non eccellente – in termini di ascolti: 21% di *share* la prima puntata e 27% la seconda, con una crescita significativa): ad alcuni è piaciuta molto (la figura di Moscati è veramente ammirevole nella sua bontà e dedizione ai poveri) mentre altri hanno avvertito l'artificiosità del tutto.

5.4 Modello drammaturgico forte

e tematizzazione specificamente religiosa.

È il modello a nostro parere più efficace e pertinente, quello seguito di solito dai prodotti della Lux vide, dove si è cercato di "credere" alle potenzialità specificamente spirituali e religiose della storia, pur senza rinunciare a costruire archi drammatici e conflitti che conqui-

stassero l'attenzione del pubblico più vasto. A volte, per esempio, questo tentativo di trovare conflitti forti può generare qualche più o meno piccola forzatura: per es. il tentativo di trovare un antagonista "in carne e ossa" può spingere gli sceneggiatori ad accentuare – nelle vite dei Papi – una certa conflittualità fra Papa buono (moderno, aperto, avanzato) e membri della curia "cattivi" (retrogradi, chiusi, reazionari). Sono semplificazioni facili, che si concretizzano in accentuazioni e forzature rispetto ai dati storici che a volte si danno in sceneggiatura, a volte sono sottolineati dalla regia con riprese di sguardi perplessi, occhiate di invidia¹⁷. Ovviamente, laddove la

¹⁷ Converrà ricordare che di solito la autorialità nella fiction televisiva è suddivisa fra almeno quattro figure fondamentali: sceneggiatore, regista, produttore e *network*. Ad esso va poi aggiunto il contributo artistico – a volte fondamentale – degli attori principali. Ma la cosa è ancora più articolata perché alcuni produttori hanno un vero e proprio *team* di *story editors* e di produttori creativi (o produttori delegati) che seguono approfonditamente ogni progetto, sia nelle fasi di sviluppo, lavorando a stretto contatto con gli sceneggiatori, sia nelle fasi di produzione e post-produzione, affiancando o supervisionando il lavoro di registi, montatori e doppiatori. Analogamente, di solito i *producers* di *Raifiction* e gli stessi rappresentanti delle reti (di solito Raiuno) intervengono attivamente nello sviluppo del progetto, per es. incidendo in modo determinante sulla scelta di attori e registi, intervenendo sul montaggio, ecc. Naturalmente gli interventi dei *network* sono maggiori laddove il progetto è affidato ad aziende di produzione piccole o di poca esperienza. Come si può immaginare, spesso il risultato finale – anche magari eccellente – è frutto di negoziazioni complesse e a volte accese fra tutte queste istanze autoriali, negoziazioni che diventano ancora più complicate laddove si tratti di una coproduzione internazionale, in cui intervengono rappresentanti di *network* (quindi finanziatori) di diversi Paesi, espressione spesso, oltre che dei propri interessi artistici, di diverse sensibilità del pubblico. La complessità di gestione di queste "voci" è uno dei motivi per cui molti produttori nostrani rinunciano alle coproduzioni. Da queste considerazioni emerge come siano fuori strada – in un modo che personalmente non smette di sorprendermi – giornalisti e addirittura critici televisivi che tendono ad ascrivere la responsabilità artistica di una *fiction* al solo regista, come se si trattasse di un film di Nanni Moretti... Sulle dimensioni complesse dell'autorialità nel cinema e nella *fiction*, cfr. il capitolo 2 di A. FUMAGALLI, *L'adattamento da letteratura a cinema*, vol. 1,

vita stessa del biografato ha presentato conflitti e antagonismi esteriori, questi rischi di ricorrere a forzature o di allontanarsi dalla verità storica sono molto minori: è il caso, per esempio, della vita di Giovanni Bosco, che dovette affrontare innumerevoli difficoltà per riuscire ad avviare i suoi "oratori", oppure di Giovanni Paolo II, che ebbe – prima del Pontificato – a confrontarsi con nazismo prima e comunismo poi. Ma in generale, la fedeltà al dato storico, e il desiderio di lavorare su archi di crescita del personaggio che fossero veri e su temi pertinenti, ha fatto sì che i prodotti impostati in questo modo (*Fatima*, *Lourdes*, *Padre Pio tra cielo e terra* con Michele Placido, *Madre Teresa* con Olivia Hussey, *San Pietro* con Omar Sharif e vari altri già citati) fossero prodotti di ottima qualità storico-biografica e molto amati dal pubblico. Al di fuori della Lux, ci sembra che per esempio rispondessero a questi criteri anche il *Padre Pio* con Sergio Castellitto, prodotto da Rizzoli per Canale 5 e diretto da Carlo Carlei, e – pur con una qualità complessiva minore – *Papa Luciani. Il sorriso di Dio*, scritto e prodotto da Francesco Scardamaglia, diretto da Giorgio Capitani e andato in onda su Raiuno in autunno 2006.

Come argomentiamo ampiamente altrove¹⁸, la questione principale nel film biografico è individuare bene un tema che dia unità drammaturgica alla storia e non la riduca a un fascio di aneddoti slegati. È il tema (la dimensione universale dell'esperienza umana che viene

cit. e per la serialità italiana, F. Guarnaccia, L. Barra (a cura di), *Autori seriali*, numero monografico di «Link», n. 23 (2018), che contiene testimonianze molto concrete e interessanti sul lavoro di responsabili sviluppo, produttori creativi, *commissioners* delle maggiori serie italiane recenti.

¹⁸ Cfr. A. FUMAGALLI, *L'adattamento*, vol. 1, cit., pp. 164-174.

esplorata in questo specifico film¹⁹) che aiuta a scegliere quali episodi narrare e quali no, perché si tratta sempre di scegliere un'infinitesima parte della vita di una persona, anche se si hanno a disposizione 60 ore come in *The Crown* e non le classiche due ore di un film, le circa 3 ore di una miniserie in due puntate o fino alle 8 o 10 ore delle serie che si fanno ora per le piattaforme. Occorre poi trovare un *climax* chiaro e potente (specialmente se si lavora al cinema, dove il finale è fondamentale per il successivo passaparola²⁰, e non in tv), che sia connesso a un arco di trasformazione del personaggio.

Occorre poi dare al personaggio principale un numero congruo (cioè realisticamente gestibile nei tempi televisivi) di relazioni significative, in modo che non entrino ed escano continuamente personaggi sconosciuti, ma noi possiamo vedere queste relazioni crescere, maturare, e segnalare tanto la maturazione del nostro personaggio quanto i cambiamenti che egli/ella genera in chi gli/le sta intorno. Infine, per limitarci ovviamente a poche e sommarissime indicazioni di massima, occorre strutturare, se possibile, la storia nella formula organica che funziona magistralmente per i pubblici di tutto il mondo che è quella dei tre atti di cui già parlava Aristotele più di duemila anni fa²¹.

¹⁹ Cfr. R. MCKEE, *Story*, cit.; J. TRUBY, *Anatomia*, cit.

²⁰ Un finale molto potente c'è per esempio nel recente film di Paola Cortellesi, *C'è ancora domani*: la forza di questo finale, che dà un potente colpo d'ala a tutta la storia, è uno degli elementi che spiegano a nostro parere il successo straordinario e totalmente inaspettato del film. Si veda la mia recensione in www.scegliereunfilm.it/ce-ancora-domani.

²¹ Cfr. al proposito i nostri commenti alla *Poetica* di Aristotele nell'edizione curata per Audino: ARISTOTELE, *Poetica. Ad uso di sceneggiatori, scrittori e drammaturghi*, introdotta, commentata e annotata da A. Fumagalli e R. Chiarulli, Dino Audino, Roma 2018.

Fra tutti, tre esempi molto ben riusciti dal punto di vista narrativo e tematico ci sembrano, fra i prodotti Lux vide, *Chiara e Francesco* (2007), *Sant'Agostino* (2010) e *Maria di Nazareth* (2012). Tutti e tre scritti da Francesco Arlanch. Il primo, scritto sotto la supervisione di Salvatore Basile e diretto da Fabrizio Costa, ha evitato del tutto le possibili scorciatoie "romantiche" o le derive anti-istituzionali, completamente assenti nella vita del santo di Assisi, per cercare di rendere fedelmente la vita di questi due santi e il loro rapporto, incentrandolo su dimensioni pertinentemente spirituali e costruendo un montaggio alternato sulle loro vite che suggeriva implicitamente allo spettatore corrispondenze, analogie, gli influssi dell'uno sull'altro di due personaggi profondamente uniti nello spirito anche se ebbero ben poche occasioni di stare insieme.

In *Sant'Agostino*, diretto assai efficacemente dal canadese Christian Duguay²², il "tema" della storia era la ricerca della verità del giovane Agostino, e la sua decisione di smettere di usare la sua capacità di parola per raggiungere il potere, ma metterla al servizio dei suoi fratelli, prima come cristiano e poi come Vescovo di Ippona. In questa miniserie lo sceneggiatore Francesco Arlanch ha dato – rispettando il dato storico, ma valorizzandolo in ottica della resa televisiva – un ruolo fondamentale alla madre di Agostino, Monica (interpretata nella *fiction* da un'attrice importante ed esperta, Monica Guerritore), creando in questo modo un punto di vista fortemente emotivo sulla vita del santo di Ippona, e dando al preva-

²² Duguay è un regista canadese che ha lavorato sia per la tv sia per il cinema, tanto a Hollywood come in Europa (*Human Trafficking, Belle e Sebastien, Jappeloup, Medici*, ecc.).

lente pubblico femminile della *fiction* di RaiUno un personaggio con cui identificarsi e con cui poter leggere (ed emozionarsi per) la vicenda tormentata e avventurosa di Agostino.

In *Maria di Nazareth*, diretto da Giacomo Campiotti, il problema era dove trovare una chiave di conflitto e un arco di trasformazione in un personaggio, Maria, che la tradizione cristiana afferma essere senza macchia di peccato. Anche qui la soluzione di Arlanch e del team autoriale (ricordiamo in particolare la allora *head of drama* di Lux vide, Sara Melodia, una donna di eccezionali capacità, scomparsa prematuramente²³) è a nostro parere intelligente e profonda, di nuovo molto rispettosa del dato scritturistico e di nuovo efficace anche per facilitare l'empatia da parte del pubblico femminile: Maria è vista come una madre con un Figlio amabilissimo, che però deve passare dal ruolo di madre naturale a quello di discepola, e deve accettare fino in fondo la missione che il Figlio ha di salvare gli uomini, cioè di morire per loro. Deve quindi anche lei compiere un arco di trasformazione, pur senza passare dal male al bene, dal peccato alla grazia. Deve passare dall'essere la madre naturale di un figlio perfetto e amabilissimo all'essere la corredentrice che riconosce in Gesù il suo Salvatore e aderisce e partecipa alla sua opera di redenzione. Detto così potrebbe forse sembrare astratto, ma nella miniserie (che è stata un grande successo di pubblico ed è stata diffusa in molti Paesi del mondo, compresi gli USA) tutto questo è fatto drammaturgia, racconto, scelte di fronte a dilemmi. Ad arricchire il panorama dei

²³ Cfr. su di lei A. FUMAGALLI, *In memoriam. Sara Melodia, regina della fiction*, in «Studi cattolici», n. 719 (2021), pp. 50-52.

personaggi sono due altre donne fra i personaggi principali: Erodiade, che rappresenta il polo negativo, il cedimento al male e alle logiche del potere e del denaro, e la Maddalena, che invece ha un arco di cambiamento da una vita normale al peccato e poi, grazie a Gesù (ma grazie anche all'intervento di Maria) dal peccato alla salvezza.

6. *Empatizzare con i santi*

Oltre a questa riflessione sui modelli drammaturgici soggiacenti, c'è un altro dato a nostro parere importante su cui vorremmo richiamare l'attenzione. Quando si lavora su biografie per il cinema o la televisione, ben presto ci si accorge che il santo (se lo si sa raccontare bene) è un tipo di personaggio con cui è molto facile empatizzare. Proprio ragionando da un punto di vista puramente drammaturgico ci si rende conto sempre più chiaramente come i santi siano dei personaggi naturalmente amabili, cioè, se liberati dalle incrostazioni dei cliché in cui a volte li imbalsamiamo, dei veri "eroi". La loro vita è di una straordinaria coerenza e pienezza, che – se ben raccontata – non può non appassionare²⁴.

Quando si fanno storie biografiche per il cinema, per esempio, di solito si deve abbellire molto il personaggio reale (si pensi a storie come *A Beautiful Mind*, o a *Erin Brockovich*) per renderlo amabile. Quando si

²⁴ Era una conclusione a cui era giunto autonomamente Louis de Wohl, un grande scrittore che dopo la conversione si dedicò quasi solo (anche poi su incarico esplicito di Pio XII) a scrivere popolarissime biografie di santi. Si chiedeva infatti dove altro avrebbe potuto trovare persone così ricche interiormente, che avessero combattuto battaglie così interessanti, con una capacità di farsi amare dal lettore così forte.

fanno biografie di uomini “grandi” in qualche campo, si rischia – se si è fedeli alla verità storica del personaggio e se si va a fondo – di far emergere tutti i loro limiti e le loro meschinità, spesso causando un rigetto nel pubblico: si pensi a un non molto recente film di James Ivory su Picasso, alla biografia cinematografica di Chaplin diretta da Richard Attenborough nel 1992, o a film biografici che promettevano molto ma hanno lasciato il pubblico “freddo”, come il recente *Elvis*, oppure il *Lincoln* di Spielberg o il *J. Edgar* di Clint Eastwood²⁵.

In questo senso i santi hanno bisogno di “ritocchi” e *maquillage* drammaturgico molto meno – di solito non ne hanno proprio bisogno – di qualsiasi altro personaggio. Sono personalità di grandissimo fascino: se si riesce a guardarli in modo profondo e ricco, attento alla personalità di ciascuno e lontano dagli stereotipi. Spesso, fra l’altro, le loro sono vite di straordinaria fecondità culturale, umana e spirituale. Si pensi, solo per rimanere nell’esempio di san Francesco, alla portata spirituale e civile della rivoluzione degli ordini mendicanti, con conseguenze che vanno dalla pittura di Giotto alla nascita del presepio, dalla valorizzazione dei poveri e della povertà al ritorno a considerare Gesù non solo come vero Dio inaccessibile, ma anche come vero Uomo vicino a ciascuno di noi. Spesso, come in questo caso, le tracce fisiche, tangibili, anche addirittura architettoniche, della vita di un santo, sono ancora presenti nella vita quotidiana di milioni di italiani.

²⁵ Molto efficace invece la costruzione narrativa – si tratta in questo caso di “retorica” nel senso neutrale del termine – nella biografia cinematografica di Freddie Mercury, *Bohemian Rhapsody*, che è stato invece un grandissimo successo mondiale. Il lavoro di sceneggiatura è stato curato in modo molto intelligente.

7. *Che cosa manca*

Tutto bene quindi? In un certo senso sì, se non si cade negli stereotipi e nelle trappole drammaturgiche di cui sopra, ma c’è ancora una dimensione che la *fiction* religiosa italiana – ormai attestatasi a partire dai primi anni Duemila come grande racconto popolare, capace di ricordare le radici della nostra cultura e dei nostri valori – non ha ancora raggiunto se non per piccoli accenni, ed è quella di una vera artisticità specificamente audiovisiva. Ci sono state interpretazioni attoriali formidabili (su tutte, per giudizio sostanzialmente unanime, quella del Padre Pio interpretato da Castellitto), ma ancora nessuna *fiction* che sia diventata una vera e propria opera d’arte, capace di toccare vertici estetici. Cosa non facile, siamo d’accordo, ma neanche impossibile, almeno in linea di principio.

La cosa curiosa è che se si va a vedere l’essenza del cinema, esso è quasi per definizione orientato a una visione specificamente cattolica, perché ha una struttura che potremmo definire “sacramentale”. Così come il sacramento è una realtà sensibile che serve a manifestare la presenza e l’efficacia di una realtà non sensibile (la grazia)²⁶, così il cinema, attraverso la visibilità degli atto-

²⁶ Cfr. la definizione di sacramento nel recente *Compendio del Catechismo della Chiesa Cattolica*: «I sacramenti sono segni sensibili ed efficaci della grazia, istituiti da Cristo e affidati alla Chiesa, attraverso i quali ci viene elargita la grazia divina» (n. 224, p. 70; il *Compendio* è pubblicato da S. Paolo – Libreria Editrice Vaticana, Milano-Roma 2005). Sia detto per inciso che sin dal Medioevo la teologia sacramentale è stata un campo di elaborazione di riflessioni assai interessanti, a cui autori contemporanei sono arrivati con secoli di ritardo: in Tommaso d’Aquino, per esempio, nel trattato della *Summa Theologiae* dedicato all’Eucaristia, c’è già una approfondita riflessione sulla dimensione performativa del linguaggio, che precede John L. Austin di molti secoli.

ri, delle immagini, della luce, dei suoni, nelle sue forme più alte e riuscite dovrebbe servire a comunicare profonde esperienze interiori. La categoria semiotica che accomuna questi due mondi e queste due dimensioni è quella ben nota della metafora²⁷. Se possiamo dire che il cinema, puntando ad esprimere mondi interiori attraverso il visibile, è sacramentale, possiamo anche dire che la teologia sacramentale cattolica è in qualche modo *naturaliter* “cinematografica” o almeno dovrebbe aiutare a costruire dei film pienamente artistici in cui tutte le componenti sensibili concorrano all’unità estetica dell’idea ispiratrice²⁸.

Naturalmente sono pochi gli autori e pochi i film che riescono a fare questo, e quindi c’è molta strada da fare. In più, la destinazione a un pubblico di massa della *fiction* televisiva, richiede di essere estremamente chiari ed espliciti almeno nelle linee fondamentali del testo. In altre parole, testi raffinati ed esteticamente pregevoli, come per esempio i film di Andrej Tarkovskij o quelli più recenti di Terrence Malick, sarebbero evidentemente ostici e inaccettabili per il pubblico televisivo. Malick, per esempio, sia in *The Tree of Life* (2011), sia nel più recente *The Hidden Life* (*Una vita nascosta*, 2019), film biografico struggente sul contadino Franz Jagerstatter, che si oppose a giurare fedeltà a Hitler, venne ucciso ed è stato recentemente dichiarato beato dalla Chiesa Cattolica, ha raggiunto vertici espressivi e artistici notevoli: basti pensare per esempio, all’audacia di tentare una rappresenta-

²⁷ Per alcune riflessioni sulla metafora che rimandano anche alle dimensioni di sacramentalità, cfr. A. FUMAGALLI, *Le dimensioni retoriche del testo*, in G. Bettetini et al. (a cura di), *Semiotica II. Configurazione disciplinare e questioni contemporanee*, La Scuola, Brescia 2003, pp. 459-496.

²⁸ Su questi temi, cfr. S. Lewerenz, B. Nicolosi (a cura di), *Cristiani a Hollywood* [2005], Ares, Milano 2007.

zione visiva del Paradiso nel commovente finale di *The Tree of Life*.

Il cinema americano ci ha dato però negli anni alcuni esempi di film, che pur senza essere specificamente religiosi, hanno saputo trattare di realtà spirituali in modo coinvolgente ed efficace, utilizzando nel modo migliore lo specifico cinematografico: drammaturgia, immagini, lavoro su oggetti e ambienti, qualità di luce e musica, montaggio, ecc.

A volte, questi risultati vengono raggiunti da film che apparentemente sono molto al di fuori del genere che i cinefili definirebbero impegnato, film che – almeno quando il film esce: magari anni dopo questi film vengono rivalutati – non verrebbero considerati degni di una programmazione da *cineforum*. Eppure proprio alcuni film per il grande pubblico riescono ad aprire porte metaforiche di grande rilevanza. Pensiamo per esempio a *Forrest Gump*, film di enorme successo popolare, che si apre con una piuma che scende dal cielo e si posa accanto alla scarpa di Forrest, e si chiude con la stessa piuma che, uscendo dal libro che Forrest ha in mano mentre accompagna il figlio allo scuola-bus, vola via e si innalza di nuovo dolcemente verso il cielo fino ad andare a posarsi sullo schermo (sulla macchina da presa) nell’ultima immagine del film. Nella scena precedente a quella finale Forrest sulla tomba della moglie tanto amata aveva detto: «I don’t know if we each have a destiny... or if we are all just floating around accident-like on a breeze... but I think... maybe it’s both... maybe both is happening at the same time...»²⁹. Che cosa indica quindi questa piu-

²⁹ Curioso notare che nel doppiaggio italiano si traduce correttamente «... trasportati in giro per caso come da una brezza...», mentre nei sot-

ma spostata sì dal vento, certamente come per caso, ma non per caso presente esattamente dall'inizio alla fine del film? Indica una certa protezione dall'alto – una sorta di sacramento/visualizzazione della protezione di Dio – che ha accompagnato Forrest dall'inizio alla fine della storia? Forse. E probabilmente lo sceneggiatore Eric Roth³⁰ ha lasciato indefinito il significato di questa piuma affinché sia lo spettatore a definirla, ma ci sembra comunque un eccellente caso di “sacramentalità”, di rimando visivo a qualcosa di ulteriore, laica o religiosa che sia questa sacramentalità³¹.

Pensiamo al già citato *A Beautiful Mind*, che porta lo spettatore a condividere prima la illusione e poi la delusione di un malato mentale, offrendo un'esperienza profondamente interiore e di carattere specificamente spirituale, anche se non direttamente religiosa.

I vertici artistici e di efficacia comunicativa del cinema americano, da noi sono ben difficilmente raggiungibili. D'altra parte, tutte le arti hanno avuto bisogno di tempo per maturare esteticamente e affermarsi. Il cinema è un'arte giovane: ha solo poco più di cento anni alle spalle, e il cinema sonoro solo una novantina. Inoltre, l'esperienza insegna che, per maturare ed esplo-

totitoli in italiano presenti su Netflix il riferimento alla piuma viene perso, perché essi riportano «siamo trasportati come fucelli da una corrente...».

³⁰ Eric Roth è uno degli sceneggiatori contemporanei più profondi e interessanti, che ha lavorato con Steven Spielberg, Michael Mann, Martin Scorsese, in film sempre originali e importanti come *Ali*, *Munich*, *Insider*, il più recente *A Star is Born*, *Killers of the Flower Moon* e molti altri.

³¹ In ogni caso, la piuma è in sceneggiatura esattamente come si vede nel film girato. La sceneggiatura specifica anche che la piuma alla fine si alza verso il cielo e va su e giù finché non si ferma proprio sulla lente della macchina da presa, trasformando l'immagine in nero, cfr. la sceneggiatura in *www.weeklyscript.com*.

dere, l'arte ha sempre bisogno di un *humus* creato da un certo numero di talenti che si trovano a lavorare vicino, nello stesso ambiente, gomito a gomito. È stato così per il grande cinema hollywoodiano degli anni d'oro (dai '30 ai '50), ma è stato così anche per la pittura italiana del Rinascimento; è stato così per la musica sinfonica tedesca dell'Ottocento e per quella operistica italiana.

Ciò che intendiamo dire è che la vera arte nasce più facilmente dove c'è una base di professionismo solido, di formule creative consolidate, da cui poi il grande artista può partire per sveltare verso l'alto. È ben difficile che un singolo artista possa fare tutto dal nulla. Analogamente, pensiamo che nella *fiction* religiosa abbiamo probabilmente raggiunto quella base di solido professionismo narrativo che potrebbe in futuro dare spazio a opere veramente artistiche in senso pieno.

Un esempio però di vera arte nel campo del cinema religioso pensiamo che si sia realizzato, ed è *The Passion of the Christ* di Mel Gibson. Siamo convinti che le polemiche, spesso pretestuose, che hanno accompagnato nel 2004 l'uscita del film – prima perché sarebbe stato antisemita, poi perché sarebbe stato troppo violento –, non hanno reso ragione alla qualità artistica dell'opera di Gibson, che è notevole, ed è tale a nostro parere soprattutto perché usa in modo magistrale i mezzi espressivi specificamente cinematografici. Le polemiche di tipo politico-culturale in questo caso crediamo che non abbiano consentito una valutazione chiara e un'analisi serena del valore dell'opera³².

³² Cfr. la scheda sul film in A. Fumagalli, L. Cotta Ramosino (a cura di), *Scegliere un film 2004*, Ares, Milano 2004, pp. 221-225.

Il film di Gibson ha alcuni limiti importanti dal punto di vista drammaturgico-narrativo³³: per esempio il fatto che non c'è un'introduzione al racconto, il fatto che non ci viene "presentato" il protagonista principale e non c'è un momento drammaturgico che permette di "entrare" nel suo mondo interiore, nei suoi pensieri, nei suoi desideri, come si dovrebbe fare per ogni protagonista di film³⁴. Detto tra parentesi, questo a nostro parere, può spiegare almeno in parte l'accoglienza enormemente diversa che ha avuto il film fra gli spettatori, una diversità così accentuata, che è molto rara nella fruizione di un film: coloro che vi si avvicinavano con disposizioni "favorevoli" arrivavano grazie alle loro disposizioni a empatizzare con la storia; ma se uno spettatore vi si avvicinava in modo freddo, poiché il racconto non aveva un momento creato appositamente per aiutarlo a "entrare", c'era il forte rischio di rimanere distonici per tutta la durata del film, infastiditi magari dalle scene di violenza, ma mai toccati dalle corde profonde del racconto.

Questi limiti erano probabilmente derivati anche dal fatto che inizialmente *The Passion* doveva essere un "piccolo film" (il budget di 25 milioni di dollari nel cinema americano è un *budget* da film "indipendente"), una sorta di *Via Crucis* cinematografica fatta quasi solo per

³³ Evidenziati per esempio, a nostro parere in modo anche eccessivo, da F. LEONARDI, *L'attore di Dio e il regista del Regno. La drammatizzazione della vita di Cristo nel cinema*, in A. Fumagalli (a cura di), *Vite esemplari*, cit., pp. 105-145.

³⁴ Sull'importanza e la funzione degli inizi, cfr. A. FUMAGALLI, *Principio è ciò che non ha in sé nessuna necessità di trovarsi dopo un'altra cosa (Aristotele, Poetica, cap. 7): esempi da film e serie tv*, in F. Borin, M. Spanu (a cura di), *La scrittura per il cinema. Le soglie della narrazione. Sugli incipit dei film e delle serie*, Atti del convegno 2019, Edizioni Università di Trieste, Trieste 2020, pp. 69-90.

i credenti: solo in seguito, sia la qualità del film stesso sia le polemiche lo hanno fatto esplodere a fenomeno planetario. Ricordiamoci infatti che il *budget* era stato messo a disposizione interamente dalla *Icon* di Gibson, senza la partecipazione di nessun distributore: all'inizio infatti tutti dicevano che Gibson era pazzo e che avrebbe buttato i suoi soldi ("un film in lingua aramaica!") per un prodotto che nessuno avrebbe visto.

Ma nonostante i limiti drammaturgici a cui abbiamo appena accennato, il film tocca livelli espressivi, nell'uso di immagine, fotografia, recitazione, musica, assolutamente notevoli. Ma il vertice, a nostro parere, si raggiunge nell'uso di un montaggio che lega gli eventi della passione a *flashback* di straordinaria intensità, che sono introdotti da un uso audace delle metafore, metafore che però non sono mai gratuite, ma sono pienamente giustificate: anzi, sono momenti di vera e propria "rivelazione" tematica. Ci limiteremo a solo due esempi.

Il primo è il passaggio dal piede del più crudele dei flagellatori al piede di uno degli Apostoli nel *flashback* dell'episodio della lavanda dei piedi che precede l'Ultima Cena, quando Gesù si inginocchia e lava i piedi agli Apostoli. È un episodio che viene ricordato e rivissuto nella liturgia della Chiesa Cattolica ogni anno il Giovedì Santo. Il passaggio compiuto dal film è un accostamento molto audace, che con la semplice giustapposizione di due immagini di per sé prosaiche, suggerisce molte cose: il fatto che Gesù con la sua sofferenza fonda la Chiesa, radicata sulle colonne degli Apostoli; il fatto che siamo tutti peccatori – compresi gli Apostoli – e che noi come loro in qualche modo siamo stati la causa delle sofferenze di Gesù nella Passione; il fatto che a far soffrire il Si-

gnore sono forse più i tradimenti degli amici che non le offese degli sconosciuti o dei lontani; il fatto che tutta la Chiesa, fino ai suoi vertici, è fatta indissolubilmente di santi e peccatori... Tutto questo, e molto altro, per il solo audace accostamento di due immagini analoghe. Se, come dice McKee³⁵, *meaning produces emotion*, è il significato a produrre emozione, questo *flashback* è molto emozionante, perché è un vero e proprio momento di rivelazione.

Il secondo è il passaggio dall'innalzamento della croce al *flashback* con l'innalzamento del pane al momento della consacrazione nell'Ultima Cena. Anche qui il semplice accostamento di due movimenti verso l'alto, è una visualizzazione efficacissima di una verità teologica della Chiesa cattolica³⁶, vale a dire il fatto che l'Ultima Cena è stata una anticipazione del sacrificio di Gesù sulla croce e che ogni santa Messa, in cui viene di nuovo alzato il pane al momento della consacrazione, è una rinnovazione incruenta del sacrificio di Cristo sulla croce.

Ci siamo limitati solo a due esempi, ma crediamo siano sufficienti per mostrare che cosa significhi pensare in modo specificamente cinematografico. D'altra parte, le polemiche di cui parlavamo hanno fatto dimenticare che comunque Gibson era già uno sceneggiatore-regista di straordinarie capacità, che – a parte un gusto certamente discutibile verso scene “forti” –, sa innegabilmente comunicare per immagini: tanto *Braveheart* come *Apo-*

³⁵ R. MCKEE, *Story*, cit.

³⁶ È interessante notare che in USA il film è stato fatto molto proprio dalle chiese e confessioni protestanti, pur essendo un film pienamente ed esplicitamente cattolico, nel quale elementi come il valore dell'Eucaristia e la dignità corredentrice di Maria – elementi di teologia specificamente cattolica – sono affermati in modo chiarissimo e visivamente molto efficace.

calypto – che i film nel loro complesso piacciono o no – hanno momenti di grande cinema.

Da questa capacità di visualizzazione, da questa capacità di metaforizzazione, da questa capacità di sintesi e di intensità drammatica e narrativa la *fiction* religiosa potrebbe imparare qualcosa per – senza perdere i tanti meriti acquisiti – conquistare una forza espressiva ancora maggiore e una più ampia universalità negli anni e nei decenni prossimi.

Giulio Maspero*

La dimensione religiosa della serialità

1. *Introduzione: storie sul confine*

Una serie deve parlare esplicitamente di Dio per avere una rilevanza religiosa? In questo contributo si abbozza una risposta a tale questione a partire dall'individuazione, nell'ampio panorama della serialità attuale, di quattro filoni narrativi che hanno una evidente valenza teologica e filosofica, senza essere esplicitamente dedicati a figure religiose.

Il primo gruppo concerne la riflessione sulle conseguenze etiche delle possibilità tecnologiche, che coglie il cuore del passaggio dalla modernità alla postmodernità. La questione centrale in Dostoievskij «se Dio non esiste, tutto è permesso»¹ sarà presentata a partire dalla serie antologica, estremamente efficace per il suo espressionismo, *Black Mirror*. Quindi ci si sposterà all'ambito di quelle narrazioni che si fanno carico del deficit cognitivo che la presenza pervasiva della tecnologia induce nelle

* Pontificia Università della Santa Croce, Roma.

¹ F. ДОСТОЕВСКИЙ, *I fratelli Karamazov*, libro V.

nostre vite. Come esempio si citerà *Lie to me*. Un terzo gruppo sarà quello delle serie relative al senso del lavoro umano e della sua possibile disumanizzazione, nel contesto della tensione prestazionale che caratterizza la nostra società. Si cercherà di evidenziare come tale tendenza sfrutta proprio la dimensione religiosa dell'uomo, proponendosi idolatricamente come risposta alla crisi di senso che caratterizza le nostre esistenze. Un possibile esempio di serie in questo ambito è *Severance*. Infine si proporrà un insieme tematico di serie dedicate al destino dell'uomo dopo la morte, citando come esempio che interseca i temi evidenziati nelle serie analizzate in precedenza *Upload*.

La dimensione religiosa si può rinvenire sullo sfondo di questi quattro "tipi" di serie a partire dalla considerazione antropologica dell'esistenza di una tensione irriducibile tra il desiderio dell'uomo, che si rivela nel corso dell'esistenza sempre più chiaramente infinito, e la percezione, che nel corso della stessa esistenza si fa sempre più acuta, della finitudine della propria vita. L'atto narrativo permette essenzialmente di osservare tale tensione interna al soggetto tradotta in una storia che ha altri per protagonisti. Si tratta, di fatti, di una trasposizione della tensione fondamentale che alberga nel cuore di ogni essere umano in termini di storie. Per questo esse "rappresentano" e "coinvolgono" lo spettatore, che le guarda perché ritrova fuori di sé qualcosa che porta in sé.

La serialità, rispetto alla favola o all'opera di teatro, affronta direttamente tale tensione tra l'infinito verso cui tende il desiderio e il finito oggettivo dello spettatore, perché sposta l'incontro con la fine della storia attraverso l'operazione della serializzazione. Ogni atto

narrativo è la costruzione di un mondo e in questo mondo c'è la morte, che coincide simbolicamente con la fine della storia, anche quando essa si conclude con il classico "e vissero felici e contenti". Cappuccetto Rosso non muore alla fine della favola, ma di fatto la conclusione porta ad un distacco da lei, alla quale ci si affeziona man mano che la si immagina seguendola nel bosco e nel dialogo con il lupo. Lei diventa in parte noi, ma la storia finisce e in lei noi incontriamo anche la nostra fine. I bimbi gestiscono tale frustrazione esigendo la ripetizione del racconto, che per questo deve essere assolutamente identico, fin nei minimi particolari. In fondo si tratta di elaborare il "lutto" di fronte al limite del personaggio, che incarna, però, il nostro proprio limite. La serializzazione, allora, gestisce tale lutto prolungando la vita del personaggio, attraverso la moltiplicazione delle storie, che però appartengono ad un'unica narrazione.

Ovviamente la dinamica ha anche una causa commerciale, perché così si "fidelizza" il cliente. Ma dietro ai *prequel* e ai *sequel*, che tentano di serializzare le narrazioni di successo nel mercato attuale, si nasconde lo stesso meccanismo che portava a serializzare il film, con le diverse versioni di *Rocky* o di *Die hard*. Quest'ultimo titolo rappresenta in modo icastico il tentativo nato con il romanzo dell'800 di rallentare l'incontro con la fine della storia, attraverso la suddivisione in episodi².

Tale chiave di lettura, che secondo la presente proposta permette di leggere la dimensione religiosa delle serie televisive, sarà applicata a partire dalla considera-

² La serialità nasce negli anni Trenta del 1800, con il romanzo a puntate: M. BUONANNO, *Le formule del racconto televisivo. La sovversione del tempo nelle narrative seriali*, Sansoni, Milano 2002, pp. 79-89.

zione che stiamo sperimentando un cambio di epoca: viviamo sul confine tra il moderno e il post-moderno. Per questo nelle narrazioni analizzate si evidenzierà proprio l'elemento religioso che si staglia dietro tale passaggio. Così dalle serie proposte emergerà una critica "narrativa" ad alcuni elementi fondamentali della modernità, critica che non può trovare nella post-modernità una risposta, a meno che non si colga la profondità religiosa che inconsciamente la anima. Allora la serializzazione può essere riconosciuta come fonte "mitologica" che grida alla ricerca di relazioni più forti della morte.

Le conclusioni cercheranno, così, di mostrare come l'atto stesso narrativo ha una dimensione religiosa, che ha bisogno di essere riconosciuta per poter essere valutata, in quanto capace di produrre beni o mali relazionali nel contesto della società consumistica nella quale viviamo.

2. *Black Mirror: tragedy reloaded*

La prima serie proposta in questa analisi pare contraddire quanto detto sulla funzione di allontanamento della "morte" attraverso la serializzazione, cui si è accennato nell'introduzione. Infatti si tratta di una serie antologica, dove il *fil rouge* della narrazione non è la storia con i suoi personaggi, ma la tematica³. Anzi, più che i temi trattati, si potrebbe dire che ciò che accomuna gli episodi di questa serie ideata da Charlie Brooker, ini-

³ Per ulteriori dettagli su questa serie, si veda: G. MASPERO, *Black Mirror. Una tragedia postmoderna*, in F. Bergamino (ed.), *Serie serie. Analisi interdisciplinare di 12 serie tv*, Edusc, Roma 2023, pp. 15-44.

ziata nel 2011 e giunta fino ad ora alla settima stagione⁴, è l'effetto che essi provocano⁵. Ciò è descritto dal titolo stesso, *Black Mirror*, che si riferisce allo schermo del dispositivo, con il quale si fruisce della serie, una volta spento⁶. Ogni storia è concepita in modo tale da provocare nello spettatore ripulsione per l'ipotesi tecnologica esplorata dalla trama. Tale effetto, che in apparenza decostruisce la serialità stessa, in linea perfetta con gli esiti estremi del post-moderno, in verità restituisce al soggetto la propria immagine, seppure nel nero dello schermo. Ogni episodio è, dunque, disegnato per metterci di fronte al nostro volto riflesso nell'ombra.

Così, il tentativo della formula antologica può essere interpretato proprio come svelamento del limite, che di per sé è inevitabile. Il genere seriale, da tale punto di vista, non sarebbe altro che uno fra i vari tentativi da parte della modernità di superare il limite con la tecnologia. Ciò sarebbe esasperato dalla iper-modernità nella quale viviamo, tanto da cercare di superare la morte attraverso la presupposta possibilità di dissociare la coscienza dal corpo, secondo il "dogma" cartesiano della separazione tra la *res cogitans* e la *res extensa*. Lo stesso superamento è cercato per quanto riguarda l'identità del soggetto, che,

⁴ Si veda A. FRANZONI, *Se il futuro è già passato. Black Mirror e l'uso delle distopie per comprendere l'oggi*, in «Il Regno», 4 (2018), pp. 80-90.

⁵ La serie fu prima prodotta da Endemol per Channel 4, che però dal 2015 non riuscì a reggere la concorrenza di Netflix che dalla terza stagione ad oggi l'ha prodotta.

⁶ Cfr. G. SINGH, *Recognition and the image of mastery as themes in Black Mirror (Channel 4, 2011-present): An eco-Jungian approach to 'always-on' culture*, in «International Journal of Jungian Studies», 6, n. 2 (2014), p. 122; D. KNAFO, R. LO BOSCO, *The Age of Perversion: Desire and Technology in Psychoanalysis and Culture*, Routledge, London-New York 2017, p. 237; E. MORRISON, *Discipline and Desire: Surveillance Technologies in Performance*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2016, p. 183.

analogamente alla dimensione materiale, è necessariamente connessa al limite, anche in senso morale.

In ultima analisi, l'oggetto della riflessione che la serie provoca è il rapporto tra le relazioni dell'essere umano e i limiti, che il progresso promette di superare. Attraverso una narrazione ipotetica⁷, la serie esplora gli effetti possibili della tecnologia futura sull'amore umano (ad esempio, gli episodi intitolati *The Entire History of You*, *Hang the DJ* e *Striking Vipers*) e il suo rapporto con il consenso (*15 Million Merits* e *Nosedive*) e la politica (*The National Anthem* e *The Waldo Moment*). Ciò porta ad evidenziare l'ineludibile rapporto che ciò ha con la dimensione cognitiva dell'uomo (*Men Against Fire* e *Arkangel*) e la coppia libertà-responsabilità (*White Bear*, *Shut Up and Dance*, *Hated in the Nation*, *Crocodile*, *Metalhead* e *Smithereens*). Per questo, nonostante la formula antologica porti in apparenza a rinunciare al tentativo di "salvezza" narrativa dei personaggi (e quindi degli spettatori), il limite della morte è portato in primo piano in diversi episodi (*Be Right Back*, *Bandersnatch*, *San Junipero*, *Playtest*, *USS Callister*, *Black Museum* e *Rachel, Jack and Ashley Too*), andando a tessere una vera e propria elaborazione del fallimento delle possibilità tecnologiche ipotetiche di fronte al desiderio di vita infinita e piena che alberga nel cuore di ciascuno.

Il titolo della presente sezione, *tragedy reloaded*, allude al fatto che *Black Mirror* può essere letto come

⁷ Charlie Brooker ha scritto a lungo per «The Guardian» una rubrica di successo intitolata "Supposing", che può essere considerata l'antesignano metodologico di *Black Mirror*. L'autore esplicitamente si ispira anche a *The Twilight Zone*, trasmesso dalla CBS tra il 1959 e il 1964 e creato da Rod Serling.

tragedia postmoderna. Infatti, la constatazione che la tecnologia con le sue promesse può, alla fine, suscitare repulsione nello spettatore, rinvia all'incommensurabilità del desiderio umano rispetto alle possibilità della sua esistenza, cioè proprio alla questione religiosa. Fenomenologicamente, a livello storico, tale questione sorge dalla constatazione dei limiti della propria vita, che vengono letti come rinvio ad un oltre (il sacro, la trascendenza, l'iperuranio, etc.) che di tale vita è origine (e destino). Per questo l'inizio della vita, la sua trasmissione e la sua fine sono momenti essenziali e costanti del discorso religioso. Dal simbolo fallico totemico alle sepolture, il religioso passa sempre attraverso la tensione tra il limite della vita e il desiderio di un oltre, un di più di essa.

Ma come si inserisce la tragedia qui e come il caso in analisi può essere definito postmoderno? La risposta deve necessariamente partire dalla definizione aristotelica. Secondo lo Stagirita⁸ ciò che caratterizza la tragedia è il fatto di essere una narrazione, ornata artisticamente, in forma drammatica, il cui scopo è produrre una purificazione dalle passioni della pietà e della paura nell'uditore attraverso l'imitazione di un'azione seria⁹. Tale forma narrativa svolgeva un ruolo fondamentale nella politica ateniese perché aiutava i cittadini della *polis* a stare nella misura (finita), evitando l'indefinito verso cui il desiderio umano (infinito) li attraeva. Per la visione greca, infatti, la perfezione era identificata con il limitato,

⁸ Sulla concezione aristotelica si veda A. FUMAGALLI, R. CHIARULLI, *Poetica. Aristotele: introduzione, commento e note*; traduzione Manara Valgimigli, Dino Audino, Roma 2018.

⁹ ARISTOTELE, *Poetica*, VI, 1449b24-28.

come nel caso della sfera, in modo tale che la crescita dell'uomo doveva necessariamente passare attraverso il non desiderare troppo, al contrario di quanto avevano fatto Ercole e Prometeo suscitando l'invidia o la reazione degli dèi¹⁰.

Dal punto di vista contemporaneo si comprende il vantaggio rappresentato dalla purificazione dalla paura, mentre risulta più enigmatico il riferimento alla pietà (ἔλεος). Questa è, invece, estremamente rilevante per il discorso religioso e l'analisi proposta. Infatti, il grande filosofo la definisce come sofferenza che deriva dal vedere l'afflizione immeritata di un altro e che potrebbe colpire anche noi o uno dei nostri familiari¹¹. Di fatti essa è intesa in intima connessione con la paura, insieme alla quale costituisce nella definizione una sorta di endiadi. Infatti, la vera paura dell'uomo, la più profonda e inevitabile, è proprio quella della morte e del limite, paura che noi percepiamo attraverso l'altro (si pensi a quando per la prima volta un bimbo pensa a cosa gli succederebbe se i suoi genitori morissero).

La soluzione greca a questo confronto inevitabile è data attraverso la bellezza e l'onore attribuito alla vittima. Da tale prospettiva il messaggio greco è ancora fondamentale e occorre essere molto attenti a non dimenticarlo¹². Infatti, quando nel V secolo a.C. Sofocle narra la storia di Antigone, scissa tra la legge che le impone di

¹⁰ Cfr. R. GUARDINI, *La fine dell'epoca moderna*, Morcelliana, Brescia 1987, pp. 11-12.

¹¹ ARISTOTELE, *Retorica*, 1385b13-16.

¹² Dal mio punto di vista tutta la polemica sulle radici cristiane dell'Europa dovrebbe essere affrontata considerando prima le radici greche dell'Europa e le conseguenze nefaste che possono derivare dalla negazione dell'umanesimo greco.

obbedire allo zio sovrano di Tebe, che ha condannato il fratello della protagonista morto nell'attaccare la città a non essere sepolto, e la legge della famiglia, che le esige di seppellire il familiare, il quale altrimenti non avrebbe pace nell'oltretomba, l'autore non nasconde il conflitto tra le due leggi. La donna cade vittima di una irriducibilità, perché la finitudine del mondo, secondo la concezione greca, non permette di attingere ad una sorgente infinita che riconcili le ragioni del sovrano e quelle della nipote, abbracciandole. Così l'arte narrativa dell'Ellade ricopre di gloria la vittima del conflitto tra leggi finite, donando un'esistenza in un certo senso imperitura grazie alla bellezza con la quale la riveste.

Se si chiamano in causa le categorie introdotte da René Girard, si può dire che la Grecia non conosce il meccanismo del capro espiatorio, ma lo gestisce facendo ricorso al proprio punto di forza, cioè la verità e la bellezza¹³. Questa è la purificazione cui fa riferimento anche Aristotele: Antigone, Edipo, e tutti gli altri non possono essere assolti, perché il fato li ha condannati e nulla, nemmeno gli dèi, possono vincere sulla Necessità, sovrana assoluta. Ma li si può ricordare, imparando da loro.

Da tale punto di vista, ciascuno dei protagonisti delle tragedie è un capro espiatorio, che l'atto di narrazione poetica sacralizza, trasformando il mito antico in un rito culturale. Ciò è parallelo all'operazione di Platone e Aristotele iniziata con la metafisica: di fronte all'uso meramente funzionale del *logos*, cioè della parola, da parte dei sofisti che criticavano razionalisticamente i

¹³ Si veda l'interessantissimo dialogo tra Girard e Vattimo, raccolto in R. GIRARD, G. VATTIMO, *Verità o fede debole?*, Transeuropa, Massa 2006.

miti della tradizione religiosa greca, gli eredi di Socrate hanno purificato con la ragione stessa tali narrazioni, facendone emergere il contenuto veritativo al di sotto del rivestimento narrativo. E ciò aveva un fine religioso, contrariamente a quanto oggi a volte si propone in modo anacronistico. Infatti, la ricerca filosofica aveva come scopo individuare il vero primo principio, per vivere una vita piena in accordo con esso. Punto di forza di tale impostazione era l'onestà intellettuale e l'apertura del pensiero, che la "ferita" tragica esprime nella dichiarazione del limite. Questo rinvia sempre al concreto, perciò la soluzione dell'Ellade è abbracciare il concreto con l'universale, fino all'estremo di sacrificare il primo al secondo, come accade con Antigone od Ifigenia. Ma l'imperfezione di tale soluzione è dichiarata.

Con il cristianesimo e lo svelamento del meccanismo vittimario del capro espiatorio, la soluzione greca non funziona più, perché l'essere umano ormai sa che il suo desiderio è infinito. Dopo la rivelazione dell'innocenza della vittima (anzi, delle vittime, cioè di tutti i capri espiatori), non si può più tornare indietro. Le tragedie di Shakespeare¹⁴, ad esempio, sono strutturate in modo diverso rispetto a quelle greche, perché il desiderare l'infinito non è più esecrato, ma è identificato con la caratteristica definitoria della grandezza dell'uomo¹⁵. Da tale punto di vista il drammaturgo inglese anticipa il moderno. *Black Mirror* si colloca sulla stessa linea di sviluppo, solo tale serie opera una crisi del moderno stesso e anticipa il postmoderno. In cosa consiste tale operazione?

¹⁴ Si veda sulla novità radicale del teatro di Shakespeare N. FUSINI, *Di vita si muore*, Mondadori, Milano 2010.

¹⁵ Cfr. R. GIRARD, *Il teatro dell'invidia*, Adelphi, Milano 1998.

Nel restituire il primato, attraverso lo schermo nero, al soggetto e, quindi, al concreto. La fuga verso l'infinito per via tecnologica semplicemente non funziona, perché l'uomo non può essere se stesso se non in relazione e non può essere fedele al suo desiderio se non riconoscendo i limiti come luoghi di incontro (o di confronto) con gli altri. L'anima e il corpo non possono essere separati, così come il desiderio di infinito, radicato e percepito nella prima, non può essere separato dal limite, che si tocca attraverso il secondo.

Tale gioco tra il limite personale, il desiderio e le relazioni sociali e culturali appare con forza in *Nosedive* (*Caduta libera*), primo episodio della terza stagione, quindi esordio dell'epoca Netflix. In esso si immagina un mondo dove è possibile ricevere un impianto ottico in modo tale da poter "leggere" mentre si è immersi nella realtà e nelle proprie interazioni quotidiane la valutazione di chi si incontra. Così si è costantemente sotto esame e costantemente si valutano gli altri. La vita in tal modo diventa una farsa completa, che rende tutti i rapporti falsi perché funzionali. La storia mostra come tale configurazione sociale, resa possibile dalla tecnologia, è in realtà tragica.

Vale la pena di seguire un dialogo verso la fine dell'episodio tra la protagonista Lacie Pound (L) e una camionista (C) che incontra nel corso del suo viaggio tragico:

C: Sembra ti serva un passaggio.

L: In realtà... sono a posto.

C: Non sembra. Coraggio. Non mordo. Birra, caffè, sidro, whiskey. – Serviti pure.

L: Sto bene così. Grazie.

C: Dove sei diretta?

L: Sarebbe fantastico se potesse lasciarmi il più vicino possibile a Port Mary.

C: Controlli i miei aggiornamenti in cerca di qualche segnale di pericolo? Lo fanno in molti. 1.4 deve essere la soglia del maniaco asociale, no?

L: Lei sembra...

C: Normale?

L: Sì.

C: Grazie. Ci è voluto molto impegno. A te cos'è successo? Insomma, sei a 2.8, ma non sembri una da 2.8.

L: Non è così, è una cosa temporanea. E cercherò di rimediare. Sto andando ad un matrimonio. Damigella d'onore.

C: Che bello.

L: Vuole sentire il mio discorso?

C: No. Allora, come mai sei arrivata a 2.8?

L: Beh... mi hanno declassata in aeroporto perché ho urlato e inserita nella lista "doppio negativo".

C: *Come ti sei sentita?*

L: Malissimo.

C: Mi riferivo alle urla.

L: Non lo so. Ero... arrabbiata. E guarda dove mi ha portato. Ma quando riuscirò ad arrivare al matrimonio e fare il discorso, non faranno caso al 2.8. Sono un'amica della sposa. E se tutto va bene, sono tutti sopra il 4, dovrebbe accelerare la mia ascesa. E una volta tolta la penalità dei punti, beh, la mia media salirà tantissimo e... sì, andrà tutto bene.

C: Dio, mi ricordi tanto me. Non ora. Una volta... ero a 4.6.

L: 4.6?

C: Non vivevo per altro. Tutto l'impegno che ci ho

messo... Otto anni fa, Tom, mio marito, ha scoperto di avere il cancro. Era di tipo pancreatico. Maledetto. I sintomi... hanno iniziato a manifestarsi tardi.

L: Mi dispiace molto.

C: Non mi conosci quindi non ti dispiace davvero. Sei solo... più che altro imbarazzata perché ti ho sparato questa cosa del cancro. Comunque, ho dato 5 stelle a ogni medico, ogni infermiera, ogni... consulente sopra il 4 con cui parlavamo. Ding. Ding. Ding. Grazie mille. Al cancro non importava un cazzo. Continuava a crescere. Dopo un paio di mesi, abbiamo sentito parlare di questa cura sperimentale. Era molto costosa. E davvero esclusiva. Ho fatto tutto il possibile per permetterci un posto lì. Tom era a 4.3. Hanno dato il suo posto letto a un 4.4. Così, quando è morto, ho pensato: fanculo. Ho iniziato a dire ciò che volevo quando volevo. Non mi trattenevo. Alla gente non sempre piace. È incredibile quanto rapidamente scivoli in basso quando ti comporti così. A quanto pare, a molti miei amici non interessava la mia sincerità. Mi trattavano come se avessi cagato sulla loro tavola. Ma, Santo Dio, era una sensazione bellissima. *Allontanare quegli stronzi è stato come togliersi delle scarpe strette. Forse, dovrete provarci.*

L: Oh, per carità.

C: Perché no?

L: Non posso semplicemente togliermi le scarpe e camminare a piedi scalzi o chissà cosa.

C: Non lo saprai mai finché non lo fai.

L: Oh, ma è... Senta, lei aveva qualcosa nella sua vita, cose reali, cose buone e... ha perso tutto. E mi dispiace. Quindi, adesso, non le resta niente da perdere. Ma io

non ho nemmeno quella cosa che vale la pena perdere, non ancora. Insomma, sto ancora combattendo per quella, capisce?

C: E cosa sarebbe?

L: Non lo so. Il necessario per essere felice? Guardarsi intorno e pensare: "Ok, credo di stare bene". Essere in grado di respirare e non sentirsi come... Come un... E quella, è una cosa lontana, ma proprio molto lontana. Finché non ci arriverò, sarò costretta a giocare coi numeri. Lo facciamo tutti, ci ritroviamo qui. È così che funziona questo fottuto mondo. Senta, forse non se lo ricorda... sa, forse è troppo vecchia per capirlo... Non intendevo quello che ho detto.

C: Non ti preoccupare. Non ti darò un voto negativo.

Le frasi evidenziate in corsivo sono particolarmente significative, perché mostrano che la configurazione sociale e cognitiva resa possibile dalla tecnologia di fatto è totalitaria e impedisce il contatto delle persone con i propri sentimenti e le proprie emozioni. Alla domanda su come si è sentita, Lacie risponde «malissimo», ma non in riferimento alla causa che l'ha portata ad urlare, ma solo in riferimento alla vergogna di fronte agli altri. Tutto è fuori, mentre l'interiorità è ignorata. Il dialogo, con il suo espressionismo, mostra il contrasto tra la camionista, che sente ed è libera perché può descrivere quello che prova, e la protagonista che è in una prigione non esteriore, ma interiore (come con le scarpe strette), proprio perché la tecnologia condiziona la sua percezione relazionale. Infatti, il finale paradossale (e tragico) la vede rinchiusa in un carcere dove però è ormai libera di percepire, perché le sono stati rimossi gli impianti oculari e può interagire

con il vicino di cella dando libero sfogo al suo desiderio di insultare. La dimensione tragica del finale consiste nel fatto che o si è schiavi del consenso sociale, condannati ad un prigioniero interna, o si è liberi, ma rinchiusi in una prigione esterna. L'episodio può essere letto come critica alla concezione moderna di libertà, ridotta a mera possibilità di scelta, mentre la libertà piena dell'uomo si dà nella possibilità di essere in relazione con l'altro.

Il contributo potente di *Black Mirror* consiste proprio in questa critica narrativa alla modernità, che in qualche modo antologicamente punta anche ai temi principali delle altre serie, in particolare per quanto riguarda il destino dell'uomo dopo la morte, il ruolo del lavoro e della *praxis* rispetto al senso della nostra vita e, specialmente, la crisi cognitiva indotta dalla cultura patoplastica in cui siamo immersi, che è anche il tema centrale di *Lie to me*.

3. *Lie to me: Theuth reloaded*

La serie in questione risale al 2009 e, a differenza di *Black Mirror*, è ormai chiusa. Ha visto solo la produzione di tre stagioni, nelle quali il pubblico si è andato dimezzando dall'iniziale media di dodici milioni (negli USA). Nel 2011 la Fox ne ha annunciato la cancellazione. La crisi di pubblico che ha portato alla soppressione della serie è estremamente interessante dalla prospettiva qui proposta. Infatti, la storia si ispira alle vicende di Paul Ekman, professore emerito dell'Università di California San Francisco, il quale ha studiato la connessione tra le microespressioni facciali e le emozioni. Il protagonista

della serie, Dr. Cal Lightman, si dedica proprio a questo campo di ricerca, che sarebbe alla base della società da lui fondata, *The Lightman Group*, che offre servizi di consulenza alle forze dell'ordine. Da qui la trama *crime*. Eppure, proprio l'intensificazione dell'aspetto *crime* a discapito dell'analisi psicologica ed emozionale sarebbe stata alla base della perdita di pubblico.

Di fatti i diversi episodi svolgevano la funzione di un vero e proprio dizionario emozionale, come rivela la sigla stessa, dove diverse espressioni facciali sono accompagnate da una scritta che le collega al nome di una emozione. Ad esempio, nella puntata pilota (*Mentire per amore*), la società del Dr. Lightman viene incaricata di scoprire se un deputato frequenta o meno una prostituta. Nel corso dell'episodio, l'interazione con il politico rivela che la sua mancanza di sincerità non è altro che la bontà di un padre che dà soldi alla propria figlia segreta perché non debba lavorare come *escort*. Quindi, qui ci si trova di fronte a un vero e proprio atto di pietà, che può essere letto, però, solo se si supera il livello esteriore, ma si segue il filo delle emozioni che traspaiono dal volto fino alla verità relazionale.

Dal punto di vista dell'antropologia della fase di passaggio tra moderno e post-moderno in cui viviamo, questo primo caso è paradigmatico. Infatti, se la verità è concepita cartesianamente in termini di idee chiare e distinte, si finisce per identificare l'essere con ciò che è intellegibile a livello universale, da tutti (se pensi al *cogito ergo sum*). Ma così non si percepiscono le relazioni personali, che sono concrete e uniche. Dalla prospettiva teoretica, la verità dell'uomo non può essere trasmessa solo mediante segni anonimi e meccanici, perché la per-

sona ha un di dentro e ha una storia. La narrazione fa emergere, così, la struttura antropologica che connette la dimensione somatica (il volto, le espressioni), dove si manifestano le emozioni, a quella psichica, dove le emozioni diventano sentimenti perché sono riconosciute nella loro profondità relazionale, fino alla dimensione propriamente spirituale, abitata dalle relazioni stesse, in particolare quelle fondanti, come la paternità-maternità, la filiazione, la fraternità e l'amore.

La "potenza" della prima stagione della serie consisteva proprio nel condurre lo spettatore dalle manifestazioni esteriori dell'emozione, di per sé anonime e involontarie, alla profondità personale del sentimento e della relazione. Da qui nasceva narrativamente anche una critica alla concezione di verità moderna meramente logica, cui corrisponde una critica alla libertà intesa solo come possibilità di scelta. Questa, infatti, costituisce un ulteriore vero e proprio "dogma" della modernità, che però porta alla psicopatologia perché realizza quello che tecnicamente si chiama un *double-bind*¹⁶. Infatti, se sono libero solo quando posso scegliere, nel momento in cui scelgo non sono più libero, andando a costituire una contraddizione che è come un doppio nodo, un cappio che più cerco di sciogliere più stringo. Da tale configurazione culturale deriva la diffusione sempre più ampia della crisi di panico, particolarmente in età evolutiva. Infatti, prima di scegliere l'università, nel momento di entrare nel mondo del lavoro, e così via, nei passaggi delle scelte fondamentali della vita, questo doppio nodo diventa particolarmente

¹⁶ Sul *double-bind* nel pensiero di Girard, si veda G. FORNARI, *Da Dioniso a Cristo*, Marietti, Genova-Milano 2006, pp. 19-21.

doloroso e insopportabile, perché se scelgo medicina, non sarò ingegnere, avvocato, economista, agronomo, filosofo, storico e così via. Se la libertà è solo possibilità di scelta, siamo condannati, perché ogni decisione esclude molto più di quanto assume. Per la psiche ciò è insopportabile, perché essa ha il compito di mediare tra la finitudine della dimensione somatica e il desiderio di infinito che alberga a livello spirituale nel cuore dell'essere umano.

La forza della serie *Lie to me* era quella di operare una ricostruzione, che si potrebbe definire terapeutica, di tale connessione tra soma, psiche e spirito, aiutando a leggere le proprie emozioni, per diventare così capaci di relazionalizzarle, cioè viverle come sentimenti. Ciò è quanto mai necessario nella società consumistica nella quale siamo immersi, perché a livello massmediale siamo costantemente esposti a manipolazione. Per spingerci a comprare sempre più prodotti, la pubblicità esplicita e occulta trasforma la nostra psiche in un campo di battaglia, che attira sempre più verso un meccanismo di azione-reazione, creando dipendenza. La cultura in cui ci muoviamo tende a fare di noi dei consumatori compulsivi. E le migliori menti dell'umanità sono dedicate a questo scopo. Ma così si perde la dimensione relazionale e quella del senso.

Un dialogo del quinto episodio della prima stagione (intitolato *Rivelazioni pericolose*, in inglese significativamente *Unchained*) mostra proprio la connessione di quanto detto con la libertà. Cal Lightman e Ria Torres, collaboratrice da lui individuata quando ancora lei lavorava nella sicurezza aeroportuale perché aveva il dono naturale di leggere le emozioni, devono capire se Trillo, ex-leader di una banda criminale in procinto di essere

rilasciato per buona condotta, si è davvero pentito. In tale contesto la spontaneità delle letture della donna vanno in crisi, perché l'ambito in cui si stanno muovendo è a lei troppo familiare. Alla fine dell'episodio Cal Lightman (C) chiede goffamente scusa a Ria Torres (R) per come l'ha trattata durante le indagini, quando ha dovuto correggere le diverse errate letture di lei, che l'esito della storia falsifica, dimostrando come il pentimento del detenuto fosse autentico:

C: Hai un minuto? Trillo ha voluto che tu avessi questo. Mi dispiace per prima. A volte vedo così tanto, che non so come non dirlo alla gente.

R: Sì, lo capisco.

C: Hai ragione. Molta gente non cambia. Insomma, ero lì, lo aspettavo, lo speravo, ma non l'hanno fatto. Ma c'è qualcuno, credo, che ci riesce.

R: Altre lezioni di vita?

C: Quando qualcuno... ti picchia con violenza, uno che è due volte più grosso di te, non appena ti accorgi che lo pensa, impari a leggere le emozioni molto in fretta. Ci adattiamo per sopravvivere.

Gli abusi su di te ti hanno reso una naturale. Lui ti ha reso quello che sei.

R: Beh, mi ricorderò di ringraziarlo. E tu invece?

C: Io non sono un naturale. Ho dovuto imparare.

R: Perché hai dovuto imparare? Tutto d'un colpo sei diventato ossessionato dalle espressioni facciali? Non credo. Allora, chi è stato? Chi ti ha reso così?

Il dialogo tocca il cuore delle storie dei suoi protagonisti. La donna aveva subito violenze nell'ambito

famigliare da bambina e aveva dovuto sviluppare la capacità di leggere i cambiamenti emotivi in fretta. Il padre, dunque, era paradossalmente chi le aveva procurato il “dono” della sua abilità grazie alla quale lavorava nell’azienda del Dr. Lightman. Il sarcasmo e la rabbia traspaiono dalla risposta di Ria Torres, che sposta l’attenzione sul protagonista. Lui aveva iniziato ad interessarsi alle microespressioni facciali da grande, quando sua madre si era suicidata subito dopo essere stata dimessa dalla clinica psichiatrica dove era stata ricoverata per i pregressi tentativi di togliersi la vita. Rivedendo innumerevoli volte la videoregistrazione del colloquio finale, in base al quale erano state decise le sue dimissioni, Cal Lightman aveva scoperto che il volto rivelava al rallentatore segni che indicavano il persistere della patologia. La sua vita scientifica e professionale era, dunque, frutto di tale trauma. Si potrebbe dire, alla luce dell’analisi antropologica proposta, che essa consisteva nella ricerca di spazi di autentica libertà (e verità) per la persona mediante la ricostruzione della sequenza che dalle emozioni esteriori conduce ai sentimenti personali e alle relazioni interiori.

Si tratterebbe, in fondo, della stessa ragione per cui il film *Inside Out*, prodotto dalla Pixar insieme alla Walt Disney nel 2015, ha avuto tanto successo non solo tra i bimbi, ma anche tra gli adulti. Qui le protagoniste erano le emozioni di gioia, tristezza, rabbia, paura e disgusto, immaginate nell’interiorità di un’adolescente, la cui storia è presentata a partire dalle relazioni tra tali emozioni e i sentimenti che da esse hanno origine nei rapporti personali del soggetto. Il film è il più visto in Italia tra quelli prodotti dalla Pixar e ha incassato in tutto il mondo più

di 850 milioni di dollari. Il successo economico è stato accompagnato da un parallelo successo di critica.

Nel passaggio dalla prima stagione di *Lie to me* alle successive, la produzione ha, però, deciso di puntare più sulla dimensione *crime* che sull’opera di alfabetizzazione psicologica descritta. E il riscontro di pubblico ha punito tale scelta, fino a condurre alla cancellazione della serie. Per illustrare la coerenza di tale esito dal punto di vista filosofico e religioso, può essere utile introdurre la distinzione tra enigma e mistero. Il primo riguarda la necessità, il secondo la libertà. Infatti, il primo indica una dimensione ignota per i limiti del soggetto conoscente, mentre la seconda rinvia non ai limiti, ma all’eccedenza gnoseologica dell’oggetto conosciuto. Degli esempi possono aiutare. La soluzione di molte equazioni esiste, anche se noi non le sappiamo trovare, analogamente a quanto accade con alcune definizioni delle parole crociate o all’assassino di un romanzo giallo: tutti questi sono enigmi. Quando parliamo, invece, del senso della vita, del perché delle scelte di una persona o, più radicalmente, della sua identità, siamo di fronte a un mistero. La libertà dell’uomo richiama l’immagine del mare, che noi non possiamo abbracciare, cioè comprendere, perché è incomensurabile rispetto a noi. Analogamente, l’interiorità dell’uomo è segnata dal desiderio di infinito, che la caratterizza non come mero enigma, ma come mistero.

Ciò che, dunque, è avvenuto nel passaggio dalla prima stagione alle successive di *Lie to me* è stato proprio uno spostamento dalla dimensione del mistero a quella del semplice enigma. Ciò ha diminuito significativamente la capacità della serie di rispondere ad un’esigenza cognitiva attuale. Come detto, la convergenza

tra il riduzionismo moderno e la pressione mediatica a servizio del consumismo ha portato sempre più le persone, in particolare giovani, ma non solo, a non essere più in grado di leggere le proprie emozioni. Lo stesso innalzamento del conflitto interpersonale in ambito sia familiare (non solo tra uomo e donna, ma ora con atti di violenza dei figli sui genitori) sia sociale può essere ricondotto a ciò. Lo sfruttamento della dimensione emotiva a servizio della manipolazione commerciale ha indotto un reale deficit cognitivo nel soggetto contemporaneo, che non solo non sa esprimere quello che prova, ma nemmeno lo sa nominare. Infatti, l'*habitat* naturale sia della percezione, sia dell'espressione delle emozioni è la dimensione relazionale. Se io ho paura di sperimentare un'emozione negativa, perché essa mi rende meno attraente e, quindi, mi isola, finirò per non sentire più tale emozione, a meno che un altro, in particolare un adulto, mi autorizzi a farlo. In modo più radicale ancora, è come se il mercato ci rendesse sempre più incapaci di conoscere ed esprimere le nostre emozioni per poterci vendere parole ed oggetti che facciano da stampelle al deficit della nostra vita interiore. Tutto è sempre più esternalizzato.

Ciò dimostra l'attualità del mito platonico di Theuth, raccontato nel Fedro, dialogo nel quale si discute la differenza tra conoscenza e sapienza, presentando una critica al discorso scritto, opposto nella concezione platonica all'anamnesi di ciò che è vero, conosciuto dall'anima prima di entrare nel corpo. La trasposizione narrativa di tale posizione ha per protagonisti la divinità egizia Theuth e il re d'Egitto Thamus: la prima si reca dal secondo per offrirgli come dono una propria invenzione, cioè la scrittura, che permetterà a tutti di ricordare. Ma il re ri-

fiuta il dono, secondo uno schema classico nella cultura ellenica, che dalla guerra di Troia in poi ha imparato a caro prezzo l'ambivalenza del dono stesso, come l'opera di Omero insegna. Ma quello che più è attuale è proprio la ragione del rifiuto: infatti, con la scrittura il popolo egizio non avrebbe potuto più conservare la propria sapienza, ma anzi l'avrebbe persa, iniziando a ricordare *da fuori* e non *da dentro*. Da ciò sarebbe seguita la caduta dalla dimensione della verità a quella dell'apparenza¹⁷.

Non è necessario dilungarsi sull'attualità di tale risposta. Semplicemente vale la pena di evidenziare che oggi, come dimostra proprio la parabola di *Lie to me*, il sistema mediatico e consumistico ci ha portato a esternalizzare non solo ciò che riguarda l'ambito del sapere, ma ancor più ciò che tocca il sentire. Così abbiamo bisogno di una canzone esterna per sentire come stiamo e non sopportiamo più il silenzio. Siamo modulati emotivamente da fuori e non sappiamo più modularci da dentro. E questo ci rende dipendenti.

4. Severance e Upload: *l'unità della vita*

Le due serie presentate fino ad ora rappresentano in un certo senso due estremi opposti dello spettro narrativo delle serie attuali: la prima rappresenta una sorta di *pars destruens*, che esercita una critica della modernità (e in un certo senso anche della post-modernità) in negativo, attraverso un genere che può essere definito tragico, secondo quanto abbiamo cercato di dimostrare;

¹⁷ Cfr. PLATONE, *Fedro*, 274c – 275b.

la seconda, invece, propone una *pars contruens* attraverso un formato *crime* classico, dove, però, il sottotesto ha un profondo valore rigenerativo. Se *Black Mirror* purifica, *Lie to me* costruisce.

Da tale punto di vista, entrambe le serie possono essere lette dalla prospettiva religiosa, perché combattono la chiusura moderna del soggetto nella propria autocoscienza, per la presunta autonomia promessa dalla tecnologia e dalla manipolazione cognitiva. Ciò, infatti, collide direttamente con la tensione tra il limite e il desiderio di infinito, generando un malessere che è proprio il “luogo” nel quale gli spettatori si riconoscono. In un certo senso, il primo esempio proposto esplora il versante attivo della crisi del soggetto moderno, mentre il secondo cerca di rispondere al disagio causato dal versante passivo.

Tale duplice dimensione (attiva e passiva) della tensione tra infinito e finito è evidente anche nelle altre due serie qui proposte, *Severance* e *Upload*, che sono esempio di quell’insieme di narrazioni che si rivolgono all’ambito del lavoro e di quello che tocca direttamente la domanda sulla vita dopo la morte. La prima potrebbe essere accostata tematicamente all’episodio “Gli uomini e il fuoco” (*Men against fire*), quinto della terza stagione di *Black Mirror*, nel quale alcuni soldati si rendono conto che le loro capacità cognitive sono state alterate in modo tale da vedere come mostri degli uomini che vanno ad uccidere. Nel secondo caso proposto, il parallelismo può essere trovato con diversi episodi di *Black Mirror*, ma in particolare il richiamo è diretto per quanto riguarda *San Junipero*, quarto della terza stagione, nel quale persone ormai anziane o con forti handicap possono far “caricare”

la propria coscienza in una simulazione che è un eterno sabato sera, fino a decidere di vivere “per sempre” lì.

Ma *Severance* e *Upload*, essendo serie sviluppate, permettono di esplorare le tensioni in modo più profondo. La prima, in particolare, della quale si attende ancora la seconda stagione in ritardo anche per gli scioperi degli attori americani, presenta un’azienda, la *Lumon Industries*, dove si può lavorare solo se ci si sottopone ad un processo di scissione, per il quale non ci si ricorda nulla di se stessi mentre si è sul luogo di lavoro, così come non si ricorda nulla del proprio lavoro quando si è fuori dall’azienda. Si tratta di un thriller psicologico trasmesso da Apple TV nel 2022. Quello che vale la pena evidenziare è come il risultato totalitario reso possibile dalla pratica della scissione si scontri con la dimensione relazionale e la domanda di senso dei protagonisti, in particolare di Mark. Egli ha perso la moglie, che insegnava letteratura russa, e ha deciso di abbandonare il proprio lavoro di insegnante di storia per poter non pensare al dolore per la perdita della propria amata almeno otto ore al giorno. Entrambe le materie di insegnamento paiono molto significative, se considerate dalla prospettiva della valenza religiosa. Infatti, la storia personale è insopprimibile nell’uomo, proprio come quella domanda di senso sul quale autori immensi come Fëdor Dostoevskij o Vasilij Grossman hanno costruito i loro capolavori. L’affermazione di Ivan Karamazov «se Dio non esiste tutto è permesso» costituisce il punto cieco di una costruzione sociale centrata esclusivamente sulla prassi. La profondità dell’uomo, cioè quella dimensione dove radica il desiderio di infinito, cerca sempre il senso del proprio agire attraverso l’apertura relazionale.

Così i colleghi non possono fare a meno di desiderare di conoscere quale è la loro identità, come non è possibile mantenere la scissione dei dipendenti se il management non mantiene una continuità di coscienza anche nella vita extra-lavorativa. Vien da dire, che il sistema è possibile solo se qualcuno vende l'anima all'azienda, che così si trasforma in una specie di "inferno" laico. Come in *Black Mirror* la dimensione tragica è in primo piano e la narrazione agisce in negativo. Ma la rappresentazione di come l'attività lavorativa rinvia necessariamente alla domanda di senso e alla dimensione relazionale è proposta con grande forza, supportata da una fotografia che aiuta decisamente a entrare nel meccanismo perverso illustrato.

Si potrebbe dire che, se la Grecia ha rappresentato con arte insuperabile la tragedia della necessità, centrata sul ruolo della conoscenza, la serialità contemporanea riesce a presentarci con grande efficacia narrativa la tragedia della libertà, fondata sul ruolo della volontà. Considerare insieme tali forme di tragedia permette anche di intravedere proprio nella dimensione relazionale la via di uscita da esse, come, seppur in negativo, *Black Mirror* e *Severance*, rivelano.

Dal punto di vista dell'analisi religiosa, una categoria utile per leggere tali narrazioni è anche l'idolatria, nella quale una realtà finita usurpa simbolicamente il posto di quell'infinito verso cui il desiderio dell'uomo sempre tende. La schiavitù che segue da tale sostituzione impropria è molto ben descritta nella Bibbia. In *Severance*, la *Lumon Industries* si presenta proprio come una struttura idolatrica, con tanto di tempio, cioè un luogo della memoria dove si accede sotto alcune condizioni, e di riti, sia di purificazione sia di celebrazione.

Upload, serie prodotta da Amazon e disponibile dal 2020, appartiene, invece, al genere commedia, che a poco a poco si interseca con il *crime*. Ma l'atmosfera è decisamente più leggera. Sono state prodotte due stagioni. Qui il tema è evidentemente escatologico, ma esso interseca anche elementi di critica economico-sociale. Il protagonista Nathan muore in un incidente stradale, causato dalla sua auto a guida autonoma, così la sua coscienza viene caricata (*uploaded*) in una versione di "paradiso" virtuale, chiamato *Lake View*, accessibile solo a persone abbienti, come la sua fidanzata che si fa carico delle spese. Le relazioni personali in questa dimensione sono però inestricabili da quelle con chi è ancora nel mondo ordinario nel proprio corpo. Nathan, dunque, si innamora di Nora, incaricata di seguirlo e dipendente della ditta che gestisce la struttura. Attraverso tale relazione a poco a poco emerge la trama *crime*, dalla quale si evince che un tale "paradiso" non sarebbe possibile se non ci fosse un flusso di danaro che lo mantiene. In un certo senso *Upload* mostra una versione dell'inferno se esso fosse plasmato sul nostro consumismo e vincolato alla finitudine cui necessariamente gli scambi di denaro rinviano.

Dal punto di vista religioso, entrambe le serie descrivono in modo estremamente efficace come la pretesa eliminazione della tensione verso l'infinito, con il dolore che essa provoca nello scontro con il finito, genera un risultato disumano e, per questo, "infernale". Tale trasformazione del presunto "paradiso" escatologico in un vero e proprio "inferno" è tipica in questo filone di narrazione che esplora il desiderio umano di una vita dopo la morte e può essere ricondotta a quell'elemento tragico che *Black Mirror* tematizza in modo così efficace. Un

esempio interessante di tale inversione è la serie fantasy *The Good Place*, trasmessa tra il 2016 e il 2020 dalla NBC, che ha goduto di buoni riconoscimenti della critica.

Vale la pena notare che il meccanismo di sovversione è analogo alla crisi cognitiva al cuore della modernità. Infatti, il pensiero dell'uomo è prevedibile solo quando è malato, in quanto cade sotto la ripetitività della necessità e del limite. Invece, la creatività del pensiero sano è assolutamente imprevedibile e irriducibile. Così le narrazioni "critiche" riescono a portare lo spettatore "da dentro" verso la presa di coscienza dell'insufficienza patologica e patologizzante delle proposte contemporanee, aprendo il pensiero in un'opera di vera liberazione del soggetto post-moderno. Infatti, la libertà stessa è da esse mostrata nella sua connessione con l'unità (relazionale) della vita.

5. *Conclusion: una domanda scomoda*

Il punto è cruciale, poiché non ci troviamo semplicemente in un'epoca di cambiamento, ma siamo proprio immersi nel guado di un cambiamento di epoca, come Papa Francesco ama ripetere. Il bivio di fronte al quale stiamo è quello tra una critica alla modernità che attribuisce il fallimento delle sue promesse più profonde all'inadeguatezza di alcuni dei suoi principi, oppure all'insufficiente radicalità con la quale essi sono stati perseguiti. La prima opzione prende il cammino di una post-modernità che può essere definita dopo-modernità, mentre la seconda conduce ad una iper-modernità, che rischia di essere anche post-veritativa e post-umana.

La serialità attuale si muove su questo confine. I suoi esiti possono essere valutati in base alla produzione di beni o di mali relazionali. Nel caso degli esempi proposti, nonostante in apparenza le tematiche siano lontane dall'ambito formalmente religioso, le questioni antropologiche trattate sono così vere ed autentiche da produrre una reazione nello spettatore che può essere definita sana, in quanto apre verso l'eccedenza del reale e non chiude il pensiero in uno schema preconstituito, che molto ha a che vedere proprio con l'idolo (termine che, come "idea", deriva dal verbo greco *eidein*, cioè vedere). Le narrazioni che prendono la via opposta, invece, vanno incontro ad un esito nichilista, nel senso che, anche a livello meramente commerciale, porteranno alla decostruzione del soggetto post-moderno, reso sempre più dipendente a livello cognitivo e incapace di reggere l'investimento emotivo che la fruizione di una serie o anche di una narrazione articolata richiede. Si pensi al diffondersi dei *reel*: sempre più dalle serie lo spettatore contemporaneo passa ad una modalità di *scrolling* continuo tra micronarrazioni che danno un ritorno emotivo immediato a fronte di una interazione minima. Ma questo passaggio decostruisce a poco a poco la stessa trama narrativa dell'identità del soggetto, imprigionandolo.

Si tratta proprio di una dinamica idolatrica, dal profondo valore religioso, come rivela la serie *American Gods*, tratta dal romanzo di Neil Gaiman¹⁸, nella quale si seguono le vicende di una guerra tra la divinità antiche, ad esempio il denaro, le armi e il sesso, e quelle nuove, come internet e i social, guerra dietro alla quale però si

¹⁸ N. GAIMAN, *American Gods*, HarperCollins, New York 2001.

trova sempre Odino, il signore degli dèi, che semplicemente desidera lo scontro perché ha bisogno di vittime sacrificali. Questi riferimenti permettono di cogliere l'interesse e la positività di un paganesimo naturale e profondamente umano, molto ben descritto da Jean Daniélou¹⁹, il quale mostra come il mito è una dimensione essenziale della nostra esistenza, in quanto espressione di apertura e attesa rivolta all'infinito. Il teologo francese rinviene proprio nel grande cinema il corrispondente moderno dell'operazione compiuta in Grecia da Omero, Sofocle e Platone²⁰. Oggi, penso, aggiungerebbe le serie come luogo nel quale si possono rinvenire i miti dell'uomo contemporaneo, punto di partenza fondamentale per la ricerca religiosa. E le serie qui proposte sono un esempio potente di ciò, in particolare per la scomoda domanda che pongono allo spettatore post-moderno: "Ma se non tutto è permesso, allora Dio esiste?".

¹⁹ Cfr. J. DANIELOU, *Miti pagani, mistero cristiano*, Arkeios, Roma 1995.

²⁰ Cfr. *Ibidem*, p. 24.

Natascia Villani*

L'esperienza religiosa: dimensione fondativa della coscienza

«Un fenomeno religioso risulterà tale soltanto a condizione di essere inteso nel proprio modo di essere, vale a dire studiato su scala religiosa. Girare intorno al fenomeno religioso per mezzo della fisiologia, della psicologia, della sociologia, dell'economia, della linguistica, dell'arte ecc., significa tradirlo e lasciarsi sfuggire appunto il *quid* unico e irriducibile che contiene: il suo carattere sacro». Così nel 1940 Mircea Eliade scriveva nella prefazione al suo *Trattato sulle religioni*¹. Una tale definizione si situava lungo quel versante fenomenologico della filosofia della religione dei primi del Novecento il cui merito fu quello di avere rimesso al centro della riflessione filosofica la questione religiosa, mostrandola come dimensione fondativa della coscienza e dell'esperienza, svincolandola in tal modo da una posizione marginale. Per molto tempo, infatti, il fenomeno religioso era stato associato alla conoscenza intellettuale della verità o all'esperienza morale, o al sentimento di armonia

* Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Napoli.

¹ M. ELIADE, *Trattato di storia delle religioni* [1948], Bollati Boringhieri, Torino 2011, Edizione del Kindle, pos. 589.

del mondo. Considerare il fenomeno religioso portatore di una propria specificità all'interno della vita spirituale dell'uomo, di una autonomia, conduce anche ad una autonoma riflessione su di esso.

Karl Barth pochi anni prima, nella sua *Epistola ai Romani* del 1922², aveva espresso una dura critica nei confronti della religione, in polemica soprattutto con Schleiermacher³, il quale avrebbe mostrato, al fine di rendere accettabile la religione (e non tanto la fede cristiana) ai suoi contemporanei che la disprezzavano, un concetto riduttivo della stessa. Per Barth la religione è un tentativo posto in essere dall'uomo di autogiustificarsi con le proprie opere; si presenta come un atto di *hybris*, in cui l'uomo si pone di fronte a Dio come fosse un suo pari, facendo mostra dei propri meriti. Vista in tal modo, la religione è un vero atto di empietà: solo Dio può andare incontro all'uomo ed è ciò che accade con la rivelazione e con l'evento cristologico. L'errore di Schleiermacher consiste nell'essere partito dall'uomo, dall'*homo religiosus*, senza essersi accorto che la religione in quanto tale non è «in una linea ascendente di continuità con

² K. BARTH, *Epistola ai Romani* [1922], Feltrinelli, Milano 1962. La condanna della religione verrà poi ripetuta nel paragrafo 17 della *Dogmatica ecclesiale* (*Die kirchliche Dogmatik*, Evangelischer Verlag, Zollikon-Zürich 1932-1967, I/2, pp. 304 ss.). Cfr. su questo tema: A. AGUTI, *Autonomia ed eteronomia della religione*. E. Troeltsch, R. Otto, K. Barth, Cittadella Editrice, Assisi 2007, pp. 164-169.

³ Nel saggio *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern* (*Sulla religione. Discorsi a quegli intellettuali che la disprezzano*), pubblicato anonimo nel 1799, Schleiermacher descrive l'esperienza religiosa come autonoma nella sua origine, e al cui fondamento pone l'intuizione. Questa non parte da un apriori della coscienza, ma dal sentimento i cui la stessa coscienza viene colta nei suoi limiti e nella sua tensione di superamento (F. SCHLEIERMACHER, *La dottrina della fede* [1821-822], Paideia, Brescia 1981; ID., *Discorsi sulla religione e monologhi* [1799], Sansoni, Firenze 1947).

la rivelazione cristiana accolta nella fede, ma costituisce rispetto ad essa una radicale antitesi presupponente una frattura insanabile che interrompe ogni possibilità dell'uomo di rapportarsi a Dio, dal quale lo separa una infinita differenza qualitativa (Kierkegaard)»⁴.

La critica barthiana condiziona la filosofia della religione nella seconda metà del Novecento, in cui il *leitmotiv* è caratterizzato dalla critica al ruolo ipertrofico che la soggettività ha assunto in epoca moderna, e pertanto da una relativizzazione dell'esperienza religiosa e messa in ombra di una filosofia della religione di tipo esperienziale. Ciò nonostante la riflessione fenomenologica dell'esperienza religiosa ha attraversato il Novecento mostrando tutta la sua attualità nel nuovo millennio, in cui la rinascita del religioso avviene nel «segno di una attenzione primaria all'elemento esperienziale più che a quello cognitivo»⁵.

Partiamo dalla considerazione che la vita spirituale dell'uomo è segnata da molte esperienze fondamentali: *in primis* vi è l'esperienza che si indirizza al valore della conoscenza e quindi alla verità, segue quella etica, il cui oggetto è la norma morale, quella estetica, e quella religiosa. Tali autori sono partiti dal considerare la reli-

⁴ T. MANFREDINI, *Katholische Weltanschauung. Religion e fede in Romano Guardini*, in S. Zucal (a cura di), *La Weltanschauung cristiana di Romano Guardini*, EDB, Bologna 1988, p. 258.

⁵ A. AGUTI, *Introduzione*, in R. GUARDINI, *Opera Omnia*, II/2, *Filosofia della religione. Religione e rivelazione*, Morcelliana, Brescia 2010, p. 18. Per una rassegna sulla filosofia della religione nel Novecento si veda il numero monografico di «Hermeneutica», VII (2000); cfr. anche: G. Colombo (a cura di), *Esperienza religiosa. Atti del convegno nazionale*, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 17-18 novembre 2011, Vita e Pensiero, Milano 2012; A. Ales Bello, O. Grazia (a cura di), *Pensare l'esperienza religiosa*, Mimesis, Milano 2010.

gione e il fenomeno religioso non come derivati da concetti acquisiti specularmente, ma da una esperienza. Il religioso, o la religiosità⁶, è qualcosa di elementare che appartiene alla realtà fondamentale della nostra esistenza. «Il problema dell'esperienza religiosa», dirà Luigi Pareyson nella sua opera postuma *Ontologia della libertà*, «non è il problema metafisico di Dio [...] questo è semmai il "Dio dei filosofi". [...] Il Dio della religione è altra cosa. È il Dio di Abramo, Isacco e Giacobbe, il Dio vivente e vivificante, è un Dio a cui si dà del tu e che si prega»⁷. Prima del pensiero, prima dell'elaborazione metafisica, sta l'esperienza religiosa, partendo dalla considerazione che l'esperienza religiosa precede sempre la riflessione su di essa⁸.

Per chiarire che cosa si intende per esperienza religiosa Romano Guardini utilizza un esempio che si pre-

⁶ Religiosità non per indicare una particolare esperienza del soggetto ("esperienza religiosa"), ma per esprimere quel tutto della sua esperienza come si chiarirà meglio in seguito. Ci aiuta ricollegare il termine religio, secondo l'interpretazione di Derrida sul lavoro etimologico di Benveniste (J. DERRIDA, *Fede e sapere. Le due fonti della "religione" ai limiti della semplice ragione* [1995], in J. Derrida, G. Vattimo (a cura di), *La Religione. Annuario filosofico europeo*, Laterza, Roma-Bari 1995, pp. 3-73) a leggere, raccogliere, riunire per ricominciare, e anche a ligere, come legame, obbligazione, tra uomini e uomini o uomini e Dio. Ciò che si impone in entrambi i casi è «l'idea di un legame originario, di una resistenza alla disgiunzione, è l'impossibilità stessa di sottrarsi ad un vincolo istitutivo [...] Si tratta sempre di qualcosa ch'egli, proprio in quanto soggetto, non può mai evitare (non può mai restarne indifferente) ma al tempo stesso neppure dominare (non può mai ridurre questa differenza)» (S. PETROSINO, *Alterità, religiosità e religione*, in G. Colombo (a cura di), *Esperienza religiosa*, cit., p. 83).

⁷ L. PAREYSON, *Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza*, Einaudi, Torino 1995, p. 85. Si rimanda a M. RAVERA, *Esperienza religiosa e ontologia ermeneutica*, in G. Colombo (a cura di), *Esperienza religiosa*, cit., pp. 61-67.

⁸ Si rimanda anche al saggio di O. GRASSI, *Aspetti della riflessione sull'esperienza religiosa*, in A. Ales Bello, O. Grazia (a cura di), *Pensare l'esperienza religiosa*, cit., pp. 21-31.

senta in modo concreto alla nostra mente. «Supponiamo che sia notte. Qualcuno osserva la campagna silenziosa. Sopra di lui, la volta immensa dello spazio. Da tutte le parti brillano le stelle e le costellazioni. Forse il cielo è così luminoso che costui ha la sensazione di percepire corpi astrali reali, mentre di solito, nelle nostre condizioni climatiche, ha per lo più soltanto l'impressione di punti o macchie luminose. Che cosa "vede" allora? Può darsi che gli vengano in mente fatti astronomici; riflette su grandezze e distanze, su velocità e sistemi. Può darsi, invece, che sia toccato il suo senso della storia e dica: sotto queste stelle si sono combattute guerre mondiali; esse sono sorte sugli imperatori del Medioevo; erano in cielo quando Augusto regnava e gli egiziani costruivano le piramidi; brillavano già quando non esistevano ancora gli uomini; e quando il nostro tempo storico sarà passato già da un pezzo, esse seguiranno ancora la loro orbita. Può darsi che egli percepisca la bellezza che regna in tutto ciò e pronuncerà una parola poetica che la esprime. Forse al cospetto di quelle potenze silenziose, pronuncerà anche il nome di una persona che gli è cara. Su questa linea si potrebbe dire ancora molto, ma si sarebbe forse esaurito con ciò tutto quello che affiora alla sua coscienza?»⁹. Ho preferito riportare per intero questo brano in

⁹ R. GUARDINI, *Religione e Rivelazione*, in *Opera Omnia*, II/2, cit., pp. 151-152 e ripreso anche se in forma breve in *Il fenomeno dell'esperienza religiosa* [1961], *Opera Omnia*, II/2, cit., p. 375. Dal 1923 fino al 1939 Romano Guardini, ordinato sacerdote nel 1910, ricoprì la cattedra di *Religionsphilosophie und katolische Weltanschauung* all'università di Berlino. Dopo una pausa forzata di sei anni, a partire dal 1945 ricoprì lo stesso insegnamento (*Religionsphilosophie und christliche Weltanschauung*) presso l'università di Tubinga (1945-1948), per poi passare all'università di Monaco (1945-1962). In quest'ultimo periodo tenne una serie di corsi che costituiscono il centro della sua filosofia della religione guardiniana, pur

quanto presenta al lettore una situazione in cui qualunque uomo può riconoscersi: sono momenti come dirà lui stesso significativi nella vita di un “uomo comune”.

Il punto di partenza per Guardini, riprendendo il filone dei teologi a lui contemporanei¹⁰, è l’esperienza e la capacità di essere toccati dall’esistenza, di entrare in contatto con il mondo, con l’oggettività. Guardini tenta di superare le possibili derive insite in tale posizione. Considerare infatti il fenomeno religioso come distinto da quello noetico, in reazione ad un approccio razionalistico, può condurre il religioso al di fuori della sfera del pensiero e della verità, e confinarlo in una dimensione soggettivistica. Porre al centro l’esperienza religiosa per Guardini non significa «il segno di appartenenza ad un modello di filosofia della religione che ha inteso ricondurre il fenomeno religioso a una dimensione trascendentale o a una facoltà del soggetto, bensì esattamente come il superamento di questo modello. Nemmeno si deve leg-

non essendo sua intenzione, mantenendo il suo pensiero libero da «barriere disciplinari» (R. GUARDINI, *Appunti per una autobiografia* [postuma 1984], Morcelliana, Brescia 1986, p. 24). Per una biografia di Romano Guardini si rimanda a: H.-B. GERL-FALKOVITZ, *Romano Guardini. La vita e l’opera* [1985], tr. it., Morcelliana, Brescia 2018.

¹⁰ Guardini stesso individua nei lavori di William James (*Le varie forme dell’esperienza religiosa. Uno studio sulla natura umana* [1902], Morcelliana, Brescia 2022), Rudolf Otto (*Il sacro. Sull’irrazionale nell’idea del divino e il suo rapporto con il razionale* [1917], Morcelliana, Brescia 2023), Max Scheler (*Problemi di religione, in L’eterno nell’uomo* [1921], Fratelli Fabbri, Milano 1972, pp. 215-491), Karl Kerényi (*Rapporto con il divino* [1955], Einaudi, Torino 1991), Mircea Eliade (*Il sacro e il profano* [1957], Bollati Boringhieri, 2013), «il punto di partenza di un’autentica ed autonoma filosofia della religione» (R. GUARDINI, *Il fenomeno dell’esperienza religiosa*, cit., p. 374). Il loro merito consiste nell’aver studiato il fenomeno dell’esperienza religiosa nella sua autonomia e originarietà distinguendola dagli altri ambiti di riflessione filosofica e cogliendone il significato per l’esistenza. Si rinvia a A. AGUTI, *Filosofia della religione. Storia temi e problemi*, Morcelliana, Brescia, 2013.

gere tale centralità in senso opposto, ovvero nel segno di una presunta inafferrabilità dell’esperienza religiosa da parte dell’analisi razionale, e dunque come affermazione univoca della sua irrazionalità. L’interesse attuale della trattazione guardiniana di questo tema consiste proprio nella sua capacità di evitare tali soluzioni estreme»¹¹.

Guardini chiarisce che l’esperienza religiosa «è più universale, più difficile da isolare. È più una vibrazione, una tensione, un movimento della vita nel suo complesso, che un atto particolare [...] In questo modo giungiamo al risultato di agganciare la potenza che regge l’esperienza religiosa all’essenza complessiva dell’uomo: in una particolare recettività che l’uomo vivente, nella sua interezza, possiede per l’appello di quella qualità numinosa, la quale, per parte sua, può emergere ad ogni singolo momento sia in rapporto alla totalità del mondo che alla totalità dell’esistenza umana»¹².

Vi è per Guardini questa dimensione di appellabilità, di disponibilità da parte di tutto l’uomo ad accogliere

¹¹ A. AGUTI, *Introduzione*, cit., p. 18. L’autore insiste su questo in risposta ad un’osservazione di Von Balthasar nei confronti di Guardini il quale vedeva nel suo tenersi aggrappato «quasi con ostinazione» all’esperienza religiosa un segno della «inattualità» del suo pensiero (H.U. VON BALTHASAR, *Romano Guardini. Riforma dalle origini* [1995], Jaca Book, Milano, 2000, p. 52).

¹² R. GUARDINI, *Esperienza religiosa e fede* [1934], in *Opera Omnia*, II/1, *Filosofia della religione. Esperienza religiosa e fede*, Morcelliana, Brescia 2008, p. 248. Vedi anche: A. Lang «Il religioso ha una sua propria struttura, ma non si basa su una facoltà specifica od esclusiva; ha una particolare significazione ma non una sfera psichica separata» (Introduzione alla filosofia della religione [1957], Morcelliana, Brescia, 1969, p. 59); e C. Greco: «la disposizione antropologica previa alla manifestazione del Sacro [...] non va ricercata in una facoltà o in una struttura particolare dell’esistenza umana, a motivo del carattere totalizzante dell’esperienza religiosa», essendone il presupposto non una particolare capacità, ma «l’uomo stesso, in quanto destinatario possibile di una rivelazione» (*L’esperienza religiosa. Essenza, valore, verità*, San Paolo, Cinisello Balsamo 2004, p. 176).

il numinoso. È quel pensiero che si dispone a ricevere, più che a determinare razionalmente «facendo appello al lavoro dell'intuizione, dell'immaginazione, del mondo dell'affettività, dell'immersione dentro una relazione con Dio sempre più grande, oltre le misure concettuali, oltre le determinazioni rappresentative»¹³.

Vi sono alcune esperienze che, riprendendo una terminologia di Mieth, possono essere definite “portanti”¹⁴, e che Guardini definendole “fondamentali”, le rintraccia nei “processi generativi”¹⁵ dell'uomo come la nascita, la maturità, il concepimento, la riproduzione, la morte. In essi si condensa il carattere sovrarazionale della vita, cosicché giunge a esprimersi in essa una potenza numinosa. Di fronte a un cielo stellato o in un momento tragico della vita, o di fronte ad un'opera umana, o ad un volto o a un uomo che prega, esperienze in cui l'uomo si imbatte, c'è qualcosa di più, di diverso da tutti gli altri. «Accade sempre così, cioè accade che nel tessuto dell'esistenza, negli eventi della vita individuale e storica si renda manifesto qualcosa che li domina, ne rivela il significato e che tuttavia è misteriosamente diverso da questi eventi, e sottratto ad essi»¹⁶. Questa esperienza è ben diversa dall'essere considerata una sovrastruttura,

¹³ Paola Ricci Sindoni fa questa affermazione commentando la lettera apostolica di papa Benedetto XVI, *Porta fidei* (Lettera apostolica in forma di *motu proprio*, 11 ottobre 2011, LEV, Città del Vaticano 2011), in cui traspare l'idea di un allargamento della fede, in cui la filosofia possa recuperare altri strumenti cognitivi, propri del pensiero recettivo (P. RICCI SINDONI, *Esperienza religiosa e senso dell'ineffabile*, in *Esperienza religiosa*, cit., p. 34).

¹⁴ D. MIETH, *Alla ricerca di una definizione del concetto di 'esperienza': che cos'è l'esperienza?*, in «*Concilium*», 3 (1978), pp. 76-77.

¹⁵ R. GUARDINI, *Religione e Rivelazione*, cit., p. 166.

¹⁶ Ivi, p. 153.

che nasce da una insicurezza esistenziale, fatta, secondo la critica di Lacan, «per guarire gli uomini, vale a dire perché essi non si accorgano di ciò che non va»¹⁷. Secondo questa prospettiva la religione non sarebbe altro che una sorta di contromossa che la psiche umana mette in campo per superare l'angoscia che attanaglia il soggetto¹⁸, una risposta ad un bisogno dell'uomo, così come lo sono anche ciò che ad essa spesso si oppone, la scienza e la psicoanalisi¹⁹. L'esperienza religiosa è altro²⁰.

Il soggetto non solo esiste e vive, ma fa anche esperienza dell'esistere e del vivere. Vi è esperienza se si dà unità dell'esperienza, e per far questo deve arrestarsi e riflettere sulla esistenza e sulla vita, chiamarsi fuori dal flusso della vita. Si coglie sia come unità di vissuto, cioè nel sapersi del contenuto d'esperienza in cui esperisce la sua “gettatezza”; sia come unità di senso, che deriva dal riferimento a un meta-significato in grado di comprendere molti significati inferiori. Coscienza e senso «costituiscono rispettivamente il lato “soggettivo” e quello “oggettivo” dell'esperienza in quanto unificata; due lati che si qualificano reciprocamente: si tratta del vissuto di senso e di un senso vissuto, mai l'uno senza l'altro, mai un puramente soggettivo o un puramente oggettivo. Perciò l'esperienza è sempre insieme *Erlebnis*, accadere vissuto, e *Erfahrung*, cammino sensato»²¹.

¹⁷ J. LACAN, *Il trionfo della religione* [2005], Einaudi, Torino 2006, p. 102.

¹⁸ J. LACAN, *Il trionfo della religione*, cit.

¹⁹ È lo stesso Lacan che lascia intendere che questa ricerca di senso ad ogni costo, di colmare il vuoto, non riguarda solo la religione ma ogni attività umana (cfr: S. PETROSINO, *Alterità, religiosità e religione*, cit., pp. 73-74).

²⁰ S. PETROSINO, *Alterità, religiosità e religione*, cit., spc. pp. 74 ss.

²¹ F. BOTTURI, *Esperienza religiosa o religiosità dell'esperienza?*, in G. Colombo (a cura di), *Esperienza religiosa*, cit., p. 18.

Più il soggetto va all'interno di sé, più si rinchiude nell'intimità del proprio «foro interiore», più egli ritrova in questo suo sé, non un punto di certezza e di quiete, ma un'esperienza d'alterità, una inquietudine e una «forza d'alterazione» che lo spingono fuori di sé. Pertanto non si dà un «sé» che «prima» se ne stia «in-sé» e «dopo» si porti al di «fuori-di-sé», verso l'alto o verso l'altro, ma il «sé» si costituisce come «sé» proprio nell'istante in cui l'esperienza dell'«in-sé» coincide con l'esperienza stessa del «fuori-di-sé»: il sé è sempre, cioè fin dal principio, fuori di sé. La coscienza pertanto quale frutto di questa unità dell'esperienza non è mai il regno del solipsismo, di quella piena identità di sé con sé²², ma continua tensione, un continuo andare oltre se stesso. «La coscienza è l'urgenza di una destinazione che porta all'altro, non l'eterno ritorno su di sé [...] Movimento verso l'altro che non ritorna al punto di partenza»²³.

Ciascuna di queste esperienze richiede una partecipazione, una risposta e per questo tracciano una via. Esse creano storia, la storia di colui che ne fa esperienza nella sua personale esistenza.

La religiosità è il termine che può essere utilizzato proprio per descrivere il legame con l'alterità che il soggetto si trova a vivere all'interno della sua stessa esperienza. Un legame di stupore e nello stesso tempo di timore. «L'esperienza religiosa apre un "mondo", intendendo la parola sia in senso oggettivo che soggettivo. Un insieme di cose ed eventi, di relazioni tra uomini e cose, di azioni

²² «Il soggetto non è padrone neppure a casa propria» (S. PETROSINO, *Alterità, religiosità e religione*, cit., p. 82).

²³ E. LEVINAS, *Quattro lettere talmudiche* [1968], Il Melangolo, Genova 1982, p. 94.

e di opere, di esperienze e situazioni, insomma un'intera "esistenza". Tutto questo avviene certamente in modo che in ogni luogo e in ogni momento si verifica il fenomeno del passaggio nell'Altro, nel mettere in gioco se stessi»²⁴.

In tal senso la religiosità non è vista come un bisogno del soggetto, ma come una condizione strutturale della sua soggettività, come propria dell'esperienza umana. L'uomo infatti è il vivente che fa esperienza perché non vive «attaccato al piolo dell'istante»²⁵, ma tramite il dar senso va oltre se stesso attivando il desiderio. L'oggetto del desiderio non è dato dalla mancanza del bisogno che cerca soddisfazione e che lavora per lo spegnimento dell'esperienza che ne è portatrice; ma la logica del desiderio è quella dell'eccesso²⁶. Il desiderio non desidera qualcosa di determinato, che è proprio del bisogno, ma una diversa condizione antropologica; «non un'alternativa all'esperienza, ma un miglior modo della sua esistenza e realizzazione»²⁷.

Questa è la scena dello svolgersi del dramma, che il soggetto non è in grado di evitare e tanto meno di dominare²⁸. Si tratta di ciò che Cassirer ha definito «l'aggrovigliata trama della umana esperienza»²⁹.

²⁴ R. GUARDINI, *Religione e Rivelazione*, cit., p. 204.

²⁵ F. NIETZSCHE, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita. Considerazioni inattuali II*, in *Opere*, vol. III, t. I, Adelphi, Milano 1976, p. 262.

²⁶ V. MELCHIORRE: «Il bisogno si lega a una mancanza», invece «il desiderio vive sullo sfondo di un'assenza» (*Il nome impossibile. Saggi di metafisica e di filosofia della religione*, Vita e pensiero, Milano 2011, pp. 70 ss.).

²⁷ F. BOTTURI, *Esperienza religiosa o religiosità dell'esperienza?*, cit., p. 26; vedi anche G. DE SIMONE, *Desiderio: cifra sintetica dell'esperienza*, in G. Colombo (a cura di), *Esperienza religiosa*, cit., pp. 123-125.

²⁸ È interessante vedere come a partire dagli anni Trenta nei testi di Romano Guardini sul tema sono presenti molti argomenti ripresi poi dai teologi e filosofi della seconda metà del Novecento.

²⁹ E. CASSIRER, *Saggio sull'uomo* [1944], Mimesis, Milano 2011, p. 47.

L'esperienza è l'incontro con il limite e con ciò che gli permette di uscire dalla circostanza che lo inchioda alla nuda vita: è l'evento attraverso il quale egli travalica il limite (*ex-peiras*). Il limite è l'insieme delle proprietà che dicono ciò che egli è e anche ciò che non è. Il limite è in primo luogo quello che separa dall'altro ente, da chi è prossimo. Le minacce e le incertezze da cui l'uomo è circondato, l'angoscia in cui sprofonda, mostrano che l'uomo non si trova al sicuro nella propria esistenza. L'uomo avverte che il disordine che pervade l'esistenza non è in ordine. Cioè è un disordine del quale non ne comprende il senso³⁰. «Esistere è in ultima analisi un vivere essendo sconosciuti a se stessi immersi tra entità sconosciute»³¹.

Alla non sicurezza dell'esistere, e alla non conoscibilità si aggiunge l'esperienza della non necessità dell'essere umano, della sua fattualità, della sua contingenza, che dappertutto è attraversata dalla libertà.

Ma al tempo stesso in tutti questi luoghi "portanti", in cui il limite si manifesta, può accendersi l'esperienza religiosa cosicché il limite possiede anche un significato simbolico-rivelativo: «tramite esso, il limite relativo, si affaccia il limite assoluto, il quale circo-

³⁰ Per questo, afferma Guardini, nella storia della coscienza religiosa ricorre l'idea che un simile disordine sia un mistero, e miti e saghe raccontano che una volta che le cose erano in ordine, ma che poi è successo qualcosa che ha gettato il mondo nel disordine, è che pertanto l'uomo non potrebbe esistere sotto una tale minaccia se qualcosa non gli venisse in aiuto. Il razionalismo di contro vede in tutto ciò l'espressione del fatto che l'uomo non è ancora divenuto padrone di se stesso, non ha ancora conosciuto e dominato le cose. Ma in realtà l'insicurezza resta, e l'esistenza resta non auto intellegibile. Anche al termine di una indagine filosofica, rivolta a comprendere l'ente nella sua totalità, resta sempre un senso di insufficienza, una lontananza: rimane la possibilità dell'errore (Cfr. R. GUARDINI, *Religione e Rivelazione*, cit., pp. 171 ss.).

³¹ R. GUARDINI, *Religione e Rivelazione*, cit., p. 183.

l'insieme delle cose e degli uomini come "mondo", cioè come finitezza, e che, proprio per questo, mette di fronte alla finitezza il Semplicemente Altro»³².

L'agire umano infatti non si acquieta nella originaria sproporzione tra l'apertura intenzionale illimitata della sua intelligenza e della sua volontà e la chiusura limitatrice delle sue condizioni ontiche. Si tratta del nesso come dirà Pareyson «fra l'inesauribilità dell'apertura ontologica e la finitezza dell'esistenza umana»³³. Né acquietamento in una finitezza conclusa in se stessa, né un'infinita indeterminata; «né retorica della condizione finita, né retorica dell'apertura illimitata»³⁴.

Ci si apre alla dimensione del sacro. «Chi ha una esperienza del sacro sente nello spazio intorno a lui o accanto a lui un qualcosa, una potenza, una realtà che non sarebbe in grado di definire concettualmente, ma la cui presenza particolare gli si impone fino a farlo rabbrivire»³⁵. Così strettamente legato alla realtà fondamentale della nostra esistenza, non può essere indotto da altri: «il numinoso si presenta a chi ne fa esperienza come qualcosa di peculiare e di originario». Tutto questo è sensazione dell'"Altro", del non terreno, del sacro, del numinoso: è esperienza religiosa. Appare sempre diverso da ciò in cui appare, così come la risposta che viene dal di dentro è diversa da qualsiasi altro tipo di risposta. La sensazione che ne deriva si distingue da tutte le altre, come il suo aspetto si distingue da quelli della realtà

³² R. GUARDINI, *Il fenomeno dell'esperienza religiosa*, cit., p. 380.

³³ L. PAREYSON, *Esistenza e persona*, Il Melangolo, Genova, 1985⁴, p. 241.

³⁴ F. BOTTURI, *Esperienza religiosa o religiosità dell'esperienza?*, cit., p. 26.

³⁵ R. GUARDINI, *Il fenomeno dell'esperienza religiosa*, cit., p. 377.

immediata. Le cose fanno trasparire che esse non sono l'elemento definitivo, bensì piuttosto dei punti di passaggio attraverso i quali si manifesta l'elemento veramente definitivo e autentico: «le cose significano se stesse e nel medesimo tempo sono più di se stesse. Sono realmente qualcosa e al tempo stesso sono un simbolo»³⁶. Questo elemento autentico che sta dietro e sopra le cose, che è espresso dalle cose ma anche celato è il sacro. Il numinoso è sempre l'altro, ma l'altro di "questo": di un albero, di un cielo, di un evento, del limite. Si tratta di un altro in relazione. «L'esperienza religiosa autentica è esperienza di un incontro, anzi, nella misura in cui si purifica e si perfeziona, è l'incontro per eccellenza, l'incontro con il divino. In essa l'ente incontra un altro ente; l'appello, la risposta; una esigenza, un'altra esigenza»³⁷.

Le diverse rappresentazioni del divino procedono da questa varietà, come ci mostra Rudolf Otto: diverse grandezze, diverse caratteristiche, diverse intensità. «sempre tuttavia si rende evidente che si tratta di un valore primario»³⁸.

Questo nel corso della storia moderna si è rarefatto, portando alla secolarizzazione del mondo, e la religiosità diviene sempre più interiore, più povera nel suo contenuto mondano e quindi sempre meno interessante perché non capace di entrare in contatto con i contenuti concreti dell'esistenza. Questo processo di interiorizzazione accade soprattutto dove manca il culto. È eliminata la comprensione religiosa del tempo e dei suoi ritmi, dello spazio e dei suoi luoghi, e si sviluppa una interiorità

³⁶ R. GUARDINI, *Religione e Rivelazione*, cit., p. 159.

³⁷ R. GUARDINI, *Il fenomeno dell'esperienza religiosa*, cit., p. 383.

³⁸ Ivi, p. 385.

orientata solo alla parola. Tutto divine meno importante, si raffredda la sensibilità immediata che può arrivare fino alla perdita del senso della realtà. «Nasce così una religiosità senza mondo, senza cose, apparentemente "pura", ma in realtà assai problematica»³⁹.

Come già detto per Guardini occorre la risposta dell'uomo ad accogliere il numinoso. Occorre lo sforzo dell'esistenza: tutte quelle fatiche del pensare e del rappresentare, dell'esperienza del valore e della decisione di volontà, del lavoro che ordina e crea, le quali si dirigono verso il reperimento e l'attuazione del senso dell'esistenza. Il soggetto non può non prendere posizione – la sua posizione: quella relativa alla sua singolarità insostituibile – nei confronti di ciò che non può evitare e non può dominare. «La pura e semplice esperienza religiosa rimane muta, informe, infeconda, anzi può opprimere e distruggere, se non entra in collegamento con i vari ambiti di senso della vita e con il lavoro che lotta per illuminarli»⁴⁰.

In tutti gli ambiti «senza l'esperienza religiosa [...] resta uno spazio vuoto, un'inquietudine, un'inautenticità. Solo a partire da essa trova compimento il fenomeno dell'"attivo aspirare" umano e delle sue "conquiste". Ma viceversa: senza il dispiegamento rapportato al mondo, senza ciò che noi chiamiamo "cultura", senza quindi lo sforzo intellettuale, assiologico, di carattere simbolico, pratico, creativo, l'esperienza religiosa rimane serrata, muta, sterile. Anzi, può divenire pericolosa, angustiare, assumere il carattere della malia, distruggere»⁴¹.

³⁹ R. GUARDINI, *Religione e Rivelazione*, cit., p. 162.

⁴⁰ R. GUARDINI, *Esperienza religiosa e fede*, cit., p. 249-250.

⁴¹ Ivi, p. 252.

Questa esperienza si costituisce come tale non solo in riferimento al «colpo» che sopraggiunge e sconvolge, ma anche in riferimento a quel «contracolpo» del soggetto che appartiene al suo proprio rispondere. All'interno di questa prospettiva la «religione» emerge come la risposta dell'uomo all'appello della «religiosità» che proviene dal suo stesso modo di essere; o in termini più rigorosi: la «religione» emerge come l'insieme delle pratiche attraverso le quali l'uomo cerca di abitare la «religiosità» stessa che lo abita⁴².

Il soggetto non può rinunciare alla ricerca di senso e all'attesa di salvezza anche se deve evitare di farsi fagocitare da quel sentimento della paura che finisce per trasformare dall'interno la religione in una difesa della religiosità stessa, che al tempo stesso la costringe a prendere le distanze da quella religiosità che invece dovrebbe servire⁴³.

Quella del mistero è una sensazione che fa presagire la zona religiosa e non scompare con la risposta scientifica, cioè, può anche scomparire, ma non perché abbia trovato la sua soluzione legittima, bensì perché è morta sotto il dominio della pura razionalità. Ma ciò è tutt'altro che un guadagno. Nella domanda sull'essenza dell'essere, si cela uno strato religioso. Quando l'autentica esperienza religiosa le dà quanto la soddisfa, l'interrogazione si quietava. Allo stesso modo l'esperienza religiosa si sviluppa e si fa feconda soltanto in contatto con quelle regioni dell'essere e con l'aiuto della ricerca scientifica naturale.

⁴² S. PETROSINO, *Alterità, religiosità e religione*, cit., p. 85.

⁴³ Ivi, p. 86.

L'esperienza religiosa, gli atti e le forme vitali che le sono connesse, sono processi concreti, soggetti a influenze fisiche e psichiche benefiche e dannose, come tutti gli altri. Il fatto che il religioso mostri problematicità non è legittimo considerarlo come una obiezione al religioso. «Soprattutto ci si deve guardare dall'errore di far dipendere il senso del fenomeno dal modo in cui si realizza, o addirittura da forme degenerative che possono presentarsi»⁴⁴.

⁴⁴ R. GUARDINI, *Religione e Rivelazione*, cit., p. 213.

PARTE II.
LABORATORIO

Marco Barbieri*

*Cifra trasparente o involucro dogmatico?
Una riflessione di ispirazione jaspersiana
sul religioso nella multimedialità*

1. *L'immagine religiosa e multimediale.
Una questione di metodo*

È piuttosto agevole, anche per chi non fa parte degli addetti ai lavori, riconoscere che negli ultimi decenni e in ambito accademico prevalentemente anglosassone si è assistito a un fiorire di ricerche sul rapporto tra religione e i cosiddetti *media studies*. Ciò non si è limitato, ci pare, a un mero aumento quantitativo delle pubblicazioni; piuttosto, tale crescita si motiva con un vero e proprio ricentrimento del *focus*, l'individuazione di un ambito di indagine a sé stante che tematizza le modalità di manifestazione del religioso in campo multimediale¹. È compito (anche) dei *religious studies*, ci viene da pen-

* Dottorando DREST (Dottorato nazionale in studi religiosi) presso l'Università Suor Orsola Benincasa di Napoli.

¹ Naturalmente fornire una descrizione adeguata di questa area di ricerca travalicherebbe le possibilità del presente contributo (oltre a richiedere competenze specifiche relative ai *media* e non solo ai *religious studies*). Segnaliamo allora, più che singoli lavori, la presenza di riviste e di collane espressamente dedicati al tema: «Journal of Religion», «Media and Digital Culture», edito da Brill; «Journal of Media and Religion», edito da Taylor & Francis; «Journal for Religion, Film and Media», nato da una collaborazione

sare, il tenere in considerazione quest'area di approdo dell'espressione religiosa, consapevoli che nelle società post-secolari il religioso non è sparito e forse non è nemmeno diminuito di intensità, ma si è semmai declinato in forme inaspettate, che sfuggono ai consueti tentativi di catalogazione e riconoscimento².

Certamente da qui si apre una molteplicità pressoché inesauribile di questioni, di ambito innanzitutto metodologico. In effetti il compito e l'eventuale utilità di una prospettiva come la nostra, di carattere filosofico, sta soprattutto nel porsi in una posizione consapevolmente preliminare, a monte, facendo così chiarezza sullo statuto delle domande stesse. In altri termini, rispetto ad esse la prospettiva filosofica può agire in senso kantianamente *critico*. Essenziale è il distinguere i piani sui quali si sta lavorando: ad esempio, il nesso tra religione e serialità televisiva, focus della giornata seminariale presso l'Università Suor Orsola Benincasa, è semplicemente una declinazione particolare del più ampio rapporto tra religione e nuovi media, o religione e multimedialità, o religione e tecnologia? O ancora, qual è lo statuto specifico dell'immagine prodotta dal dispositivo nominato "serialità televisiva", tale per cui essa non è sovrappo-

tra molteplici università europee; ma anche la collana della Routledge Research in *Religion, Media and Culture*, nonché – dello stesso editore – quella intitolata *Media, Religion and Culture*. Per quanto riguarda specificatamente cinema e serialità televisiva menzioniamo inoltre il «Journal of Religion and Film», edito dalla University of Nebraska. In Italia l'intersezione ci risulta meno esplorata, o meglio si hanno numerosi studi su casi specifici mentre scarse sono le riflessioni circa l'area stessa di lavoro.

² Eccellenti punti di partenza per affrontare un tema tanto vasto sono i contributi di G. LINGUA, *Esiti della secolarizzazione. Figure della religione nella società contemporanea*, Ets, Pisa 2013 e di P. COSTA, *La città post-secolare. Il nuovo dibattito sulla secolarizzazione*, Queriniana, Brescia 2019.

nibile, perlomeno non immediatamente, all'immagine prodotta dal mezzo cinematografico? Anche senza avere alcuna pretesa di risposta è importante menzionare questo genere di interrogativi di più ampio respiro, poiché si tratta di tener presente la nostra appartenenza a un preciso orizzonte di riferimento, l'essere immersi in una cultura complessivamente visuale³.

In questa sede, proprio per via del carattere preliminare del presente contributo intendiamo considerare l'immagine multimediale nel suo insieme: prenderemo infine come *case study* un esempio tratto dalla serialità televisiva, ma senza che ciò implichi un approfondimento del tema «religioso e serialità televisiva»⁴. Una volta chiarite le premesse di lavoro, per chi si occupa di *religious studies* emerge con chiarezza la presenza di due questioni distinte all'interno dell'intersezione: l'immagine a un tempo *religiosa e multimediale* rappresenta lo specifico punto di incontro di due origini in sé non sovrapponibili, *l'immagine religiosa e l'immagine multimediale*, ciascuna dotata di un proprio statuto. Si potrebbe allora pensare che la nostra immagine sia una pura sintesi delle due origini e che i suoi caratteri siano la somma dei caratteri appartenenti a queste provenienze. Così posta, rispetto a queste essa sarebbe una derivazione fortuita e niente affatto necessaria. Ma ribaltando la prospettiva qualcosa di assai diverso appare: si può

³ Sul tema, a fini introduttivi, si vedano tra gli altri (ma la produzione scientifica è ormai vasta) A. PINOTTI, A. SOMAINI, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Einaudi, Torino 2016, e M. COMETA, *Cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano 2020.

⁴ La nostra speranza, infatti, è che in questo modo l'articolo possa fungere da utile introduzione agli studi più specifici che compongono il resto del volume.

infatti sostenere che il *farsi manifestazione sensibile* è una se non *la* caratteristica che accomuna il religioso e la multimedialità. Come possono dopotutto i due essere realmente tali e obbedire alla loro piena vocazione ontologica, senza tradursi proprio in figura o almeno in un qualche genere di rappresentazione (verbale, sonora e così via)? Da un lato e dall'altro è in gioco una costitutiva esigenza (e non semplice opzione) di "messa in forma".

Noi qui vorremmo meditare sul tema in termini prettamente assiologici, ritornando così a un doppio problema (poiché di nuovo legato a due origini) antico o antichissimo. *In primis* vi è quello delle buone e delle cattive immagini. Non è questo in fondo la preoccupazione di ogni critica, sia essa televisiva, cinematografica, o rivolta a qualsiasi campo artistico? L'altro problema è quello delle buone e cattive forme del religioso. Ora, per ciascuno dei due interrogativi è possibile rintracciare storicamente episodi di particolare gravidanza, ma forse l'accento a un'impostazione genealogica è assai più cruciale per notare che vi sono stati momenti in cui ci si è effettivamente soffermati sulla nostra intersezione; uno su tutti è la celebre riflessione di Platone nella *Repubblica* a proposito delle rappresentazioni artistiche degli dei ritenute accettabili nella città dei filosofi⁵. Nella soglia tra le due origini, la domanda diventa la seguente: cosa rende una immagine multimediale del religioso buona o cattiva? Si tratta dunque di un problema anfibio, che da un lato (pur nel più ampio contesto del religioso) reclama un'istanza essenzialmente *morale*, la quale intende

⁵ Ci riferiamo in particolare al libro II della *Repubblica* (qui consultata nell'edizione a cura di F. Sartori, Laterza, Roma-Bari 2007), anche se il tema naturalmente accompagna più parti della trattazione.

stabilire i criteri per un orientamento valoriale, e dall'altro tuttavia è innanzitutto *estetico*, si interroga cioè sulle qualità di quelle che hanno lo statuto di immagini. Per le ragioni che adesso illustreremo crediamo che Karl Jaspers possa offrire un contributo tanto inaspettato quanto (indirettamente) rilevante.

2. Jaspers e la religione

In relazione alle tematiche che qui ci interessano vi sono ragioni per vedere in Jaspers tanto un riferimento assai pertinente quanto un'opzione decisamente azzardata. Da un lato è del tutto pacifico collocare il contributo jaspersiano di filosofia della religione tra i maggiori del secolo scorso per ampiezza oltre che profondità; se dovessimo dunque individuare nel sintagma "il religioso e la multimedialità" il nucleo del nostro sforzo, Jaspers avrebbe senza dubbio molto da dire sulla prima parte di esso, il religioso in quanto tale⁶. D'altro canto assai meno ovvia e palese è un'eventuale attenzione di Jaspers per il problema estetico: rintracciare nella sua produzione volumi

⁶ I testi principali che Jaspers dedica al tema sono stati scritti a partire dal dopoguerra e sono i seguenti: *La fede filosofica*, a cura di U. Galimberti, Raffaello Cortina, Milano 2005; *La fede filosofica a confronto con la rivelazione cristiana*, a cura di R. Garaventa, Orthotes, Napoli 2014; *La fede filosofica di fronte alla Rivelazione*, a cura di F. Costa, Longanesi, Milano 1970; *Cifre della trascendenza*, a cura di G. Penzo, Marietti, Genova 1974. Essenziali sono stati anche i confronti con i teologi, in particolare quello assai acceso con Bultmann (K. JASPERS, R. BULTMANN, *Il problema della demitizzazione*, a cura di R. Celada Ballanti, Morcelliana, Brescia 1995) e quello meno intenso ma altrettanto significativo con Zahrnt (K. JASPERS, H. ZAHRT, *Filosofia e fede nella Rivelazione. Un dialogo*, a cura di G. Penzo, Queriniana, Brescia 1971. Non trattandosi di uno studio su Jaspers, riteniamo fuori luogo l'indicazione delle edizioni originali delle opere.

espressamente dedicati a questo genere di interrogativi è difficile⁷. Eppure all'interno di diversi testi – peraltro spesso estremamente ampi – si incontrano singole trattazioni che potrebbero essere comodamente ricondotte al dominio dell'estetica: questo vale per il voluminoso numero di pagine rivolte al tragico in *Della verità*⁸, ma anche per le considerazioni presenti in *Filosofia*⁹.

Quest'ultimo dato ci incoraggia a proseguire nelle indagini, ma la nostra intuizione è che la portata "estetica" di Jaspers, seppur mai tematizzata pienamente dallo stesso autore, sia assai più profonda. Riteniamo, cioè, che vi sia un elemento "estetico" almeno in senso lato e indiretto all'interno della riflessione di Jaspers attorno al religioso, esattamente in quanto l'autore è consapevole del *doversi dispiegare in forme* da parte del religioso; la conseguenza di ciò è che queste forme possono assumere assetti differenti, di non eguale pertinenza e auspicabili-

⁷ Come parziale deroga a quanto appena affermato vi è il documentato interesse di Jaspers per alcune personalità artistiche sui generis, le quali sono però tematizzate alla luce di un nesso che non è esclusivamente estetico, quello tra opera d'arte e personalità patologica o malattia mentale: è il caso delle celebri patografie, in particolare quelle rivolte a Strindberg e a Van Gogh (K. JASPERS, *Genio e follia. Strindberg e Van Gogh*, a cura di U. Galimberti, Raffaello Cortina, Milano 2001). Si veda anche al proposito la ricerca su Leonardo da Vinci (*Leonardo filosofo*, a cura di F. Masini, Abscondita, Milano 2018). Sul tema cfr. P. RICCI SINDONI, *Arte e alienazione. Estetica e patografia in Karl Jaspers*, Giannini, Napoli 1984, e M.L. BASSO, *Filosofia e patografie in Karl Jaspers. Scritto su Van Gogh e Ezechiele*, Liguri, Genova 2015. Segnaliamo che al tema della patografia sarà dedicato il prossimo numero della rivista di Studi Jaspersiani.

⁸ K. JASPERS, *Della verità*, a cura di D. D'Angelo, Milano, Bompiani 2015, pp. 1827-1917. In modo perfettamente coerente, allora, prima che comparisse la meritevolissima edizione integrale del testo di Jaspers una delle versioni parziali era propria focalizzata sul tragico (*Il linguaggio. Sul tragico*, a cura di D. Di Cesare, Guida, Napoli 1993).

⁹ Spunti al riguardo si incontrano in particolare nel primo volume di *Filosofia* (K. JASPERS, *Orientazione filosofica del mondo*, a cura di U. Galimberti, Mursia, Milano 1977) alle pp. 262-270.

tà. È attorno a tale distinzione che può essere letto l'intero discorso jaspersiano al riguardo. Se Jaspers non può parlare direttamente del multimediale per come è da noi inteso oggi, come è ovvio dati gli estremi cronologici nei quali è vissuto (1883-1969), le sue riflessioni possono essere molto più rilevanti nell'ottica introduttiva che qui ci contraddistingue¹⁰. Procederemo dunque nel seguente modo: offriremo un inquadramento del tutto parziale della "filosofia della religione" jaspersiana (sintagma già piuttosto estraneo al filosofare dell'autore), con l'unico fine di mettere in luce quei punti che si sporgono dal religioso e rimandano a una domanda che è letteralmente *formale* – è relativa, cioè, al manifestarsi, al mostrarsi in una forma. Mostreremo in effetti che per Jaspers è il cuore del religioso a farsi immagine, in piena coincidenza con l'intersezione che segna l'inizio della nostra indagine: sarà così possibile trasporre non arbitrariamente il contenuto dell'acquisizioni nel verso che più ci interessa, quello relativo all'immagine religiosa (multimediale) con un'ottica dichiaratamente assiologica, cercando cioè di individuare alcune linee per distinguere la "buona" immagine religiosa dal suo poco raccomandabile *alter-ego*.

Già di non facile lettura è la complessiva posizione di Jaspers sulla religione. Una interpretazione superficiale può accontentarsi di rilevare il carattere

¹⁰ Peraltro su un piano biografico è noto come Jaspers non disdegnasse affatto l'impiego di mezzi di comunicazione ulteriori e di più ampio respiro rispetto alla lezione cattedratica. Pensiamo in particolare alla sua partecipazione a trasmissioni radiofoniche, dalle quali teneva corsi divulgativi di storia della filosofia (così nasce ad esempio il materiale poi raccolto in K. JASPERS, *Piccola scuola del pensiero filosofico*, tr. it. di C. Mainoldi, SE, Milano 2006). Lo stesso e già citato dialogo con il teologo Zahrnt fu originariamente trasmesso in forma radiofonica.

agonistico che la jaspersiana *Liberalität* o anche fede filosofica – termini non a caso assai vaghi e poco definiti – tende ad assumere non è appena accostata alla fede rivelata. Per Jaspers la fede confessionale tende a strutturarsi in dogmi, gerarchie, autorità: pretende di sorgere a partire da una precisa rivelazione («l’annuncio immediato, localizzato nello spazio e nel tempo, di Dio attraverso la parola, la richiesta, l’azione, l’evento»¹¹) e di disporre perciò di una validità universale e oggettiva che qualunque individuo dovrebbe riconoscere e rispettare. Nell’ottica delle fedi rivelate le specificità storico-culturali degli uomini e dei popoli tendono a essere rimosse. Tali fedi tendono dunque a “cristallizzarsi”, a esprimersi in proposizioni e saperi che possono essere trasmessi e condivisi, ma senza suscitare una comunicazione profonda e «illimitata» (espressione cara a Jaspers) tra gli individui: sono piuttosto (presunte) verità impartite dall’alto che segnano una disuguaglianza tra chi ne è in “possesso” e chi ne è invece “sprovvisto”. Al contrario, la preferenza jaspersiana è per un’impostazione decisamente diversa. L’autore opta per un sentire religioso aperto, che proviene dall’interiorità ed esprime l’esigenza umana di trascendenza, che è portato alla riflessione incessante e che non può mai darsi per

¹¹ K. JASPERS, *La fede filosofica di fronte alla rivelazione*, cit., p. 48.

¹² Naturalmente questo atteggiamento non può essere considerato esclusivo di Jaspers. È invece possibile individuare una genealogia del pensiero occidentale, al cui interno Jaspers è uno degli esponenti più autorevoli, che ruota attorno a una simile concezione del religioso: da Nicolò Cusano a Sebastian Franck, da Lessing a Schleiermacher, fino a Simone Weil nel Novecento. In ciò consiste il prezioso studio di R. CELADA BALLANTI, *Pensiero religioso liberale*, Morcelliana, Brescia 2009. Imprescindibili rimangono i lavori di A. CARACCILO tra cui gli *Studi jaspersiani*, Edizioni Dell’Orso, Alessandria 2006, il quale ha pionieristicamente avviato la prima cattedra

definitivamente acquisito¹². Una sola trascendenza, si è detto, e però infiniti modi di percepirla, conoscerla, viverla: poiché ad ogni appello del trascendere corrisponde la risposta unica e irripetibile della singola esistenza, immersa nella propria storicità e in perenne cammino nella ricerca di quella verità che non si trova in alcun punto, ma semmai è a sua volta raccolta in una intersezione, quella tra l’esistenza stessa e l’essere¹³.

Ora, tali considerazioni sono senz’altro presenti nella riflessione jaspersiana e tuttavia a una lettura appena più approfondita essa mostra una postura ben più ambivalente¹⁴. Tra le molte affermazioni riportabili Jaspers ad esempio afferma che «noi filosofiamo a partire dalla religione biblica e vi troviamo una verità insostituibile»¹⁵. È chiara insomma la necessità di svolgere un passo critico ulteriore: Jaspers non solo non è contrario a ogni concezione del religioso, poiché aderisce a una concezione di fede filosofica, ma non è nemmeno unilateralmente critico nei confronti delle fedi rivelate. A suggerire nei confronti di esse una certa diffidenza è la loro tendenza

di filosofia della religione in Italia, a Genova, e la cui intera opera è compenetrata, anche laddove rivolta ad altri temi e autori, dalla *Stimmung di Liberalität*. Si veda anche il recente R. GARAVENTA, «La verità è ciò che ci unisce». *Attualità del pensiero di Karl Jaspers*, Orthotes, Napoli 2017.

¹³ Cfr. in particolare K. JASPERS, *Metafisica*, a cura di U. Galimberti, Mursia, Milano 1972, pp. 108-116.

¹⁴ Sul problema del rapporto, declinabile in diversi modi, tra fede rivelata e fede filosofica ci permettiamo di rimandare al nostro M. BARBIERI, *Attualità della fede filosofica jaspersiana. Un approccio cronologico*, in «Dialegethai. Rivista telematica di filosofia», XXIV (2022), [pubblicato: 30/12/2022], disponibile su World Wide Web: <https://purl.org/mdd/marco-barbieri-01>.

¹⁵ K. JASPERS, *La fede filosofica*, cit., p. 143. Con «religione biblica» Jaspers intende l’eredità ebraico-cristiana; in rari punti (ivi, p. 53) lo stesso Islam – a cui comunque è rivolta un’attenzione molto minore – sembra riconducibile a questa tradizione.

(se sia accessoria o necessaria è la vera questione¹⁶), a porsi come esclusivamente valide; e non certo i contenuti che le compongono, spesso espressione di una saggezza introvabile nelle altre forme di produzione culturale. Ma ciò suscita dal nostro punto di vista un'implicazione ulteriore e cruciale. Se lo stesso contenuto può essere foriero tanto di una appropriazione adeguata quanto di una inadeguata, bisogna domandarsi cosa decida effettivamente l'uno o l'altro esito. La nostra tesi è che sia *l'atto della messa in forma* assunta dal contenuto (oltre che l'"esperienza" di tale forma) a giocare un ruolo decisivo.

È lo stesso Jaspers a guidarci in questa direzione. In risposta alla potenziale prevaricazione da parte delle religioni confessionali l'autore propone tre soluzioni: il «liberarsi dalle forme irrigidite», il «recuperare le tensioni antinomiche» e il chiarificare ed esaltare la verità eterna¹⁷. Tralasciando il carattere di estrema generalità della proposta jaspersiana, particolarmente evidente nel caso del terzo suggerimento, è soprattutto la prima indicazione a sembrarci intrigante. Per Jaspers «la verità della religione biblica si oppone alle forme fissate che pretendono di contenerla, e se queste una volta erano forme storicamente valide, ora, per una riflessione filosofica, non lo sono più»¹⁸. Le forme possono irrigidirsi, ma non è questa una dinamica obbligata o definitiva; ciò che in un primo momento appare fisso e indurito può tornare a nuovo e vitale moto, se viene (letteralmente) *re-vitalizzato*. È a questo punto, allora, che la riflessione assume involontariamente una portata estetica: *il problema del*

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ivi*, p. 156.

¹⁸ *Ivi*, p. 157.

religioso è innanzitutto il problema dell'immagine religiosa. Siamo tornati al medesimo interrogativo formulato in avvio, arricchito però da nuovi strumenti.

3. *L'immagine del religioso*

Questo significa che possiamo in modo niente affatto arbitrario trasporre la dialettica individuata tra fede filosofica (o *Liberalität*) e fede rivelata, confessionale, all'interno di un discorso sulle immagini, esattamente perché le due fedi presuppongono entrambe un impiego (necessario) delle immagini; prefigurano però tale uso in un senso diametralmente opposto. Lo slittamento che proponiamo è allora "pacifico" in quanto la domanda estetica è insita nel tema del religioso e aiuta a formulare con maggiore chiarezza i problemi in larga parte morali che riguardano l'esercizio della fede. Certamente quello della multimedialità resta uno sbocco non obbligato, e tuttavia è lo statuto stesso del religioso a renderlo non arbitrario o fortuito: rappresenta una delle declinazioni possibili, tra le altre, di questo continuo farsi immagine da parte del sacro.

In effetti il problema qui emerso è antichissimo. Riprendendo espressioni marcatamente jaspersiane diremmo che l'immagine religiosa può farsi chiuso *involucro* (*Gehäuse*) o trasparente *cifra* (*Chiffre*)¹⁹; oppure, con termini comunque non incongruenti con la medita-

¹⁹ Una precisazione è qui assolutamente necessaria: e cioè che mentre la cifra è termine espressamente impiegato da Jaspers nella sua meditazione sulla religione, l'involucro risale a una riflessione precedente e d'altro genere, quello della *Psicologia delle visioni*, a cura di V. Loriga,

zione di Jaspers, che essa può coincidere con l'icona o con l'idolo (su cui torneremo)²⁰. Che si opti per una scelta terminologica o per l'altra, la questione è la medesima: l'immagine può favorire l'apertura del religioso, inteso come *ampiezza di spazio e vuoto fecondo* – ma in sé insufficiente – che prepara l'incontro con la trascendenza alla quale l'esistenza è donata, o al contrario può provocare l'inaridirsi di tale anelito nelle ristrettezze di un contenuto puramente dottrinale. In quest'ultimo caso, quello che avviene è in effetti una *chiusura* dello spazio del religioso stesso²¹. Con maggiore precisione Jaspers distingue tra fenomeni della realtà, segni dell'esistenza e cifre della trascendenza²².

Astrolabio, Roma 1950 (cfr. in particolare le pp. 353-378). Negli aspetti che intendiamo qui riprendere, esso ci pare funzionale al nostro discorso; in un senso storico-filosofico più puntuale, tuttavia, segnaliamo lo studio di A. DONISE, *Gli involucri tra forma e vita. Per una difesa dell'inautentico*, in «Discipline Filosofiche», XXVII (2017), pp. 175-188, prezioso per segnalare il carattere non esclusivamente negativo e anzi a suo modo essenziale dell'involucro.

²⁰ Davvero prezioso, nel mezzo di una bibliografia assai ampia, è il contributo di G. LINGUA, *L'icona, l'idolo e la guerra delle immagini. Questioni di teoria ed etica dell'immagine nel cristianesimo*, Medusa, Milano 2006. Cfr. anche J.-L. MARION, *L'idolo e la distanza*, Jaca Book, Milano 1979; S. Petrosino, *L'idolo. Teoria di una tentazione. Dalla Bibbia a Lacan*, Mimesis, Milano-Udine 2015; M. BETTETINI, *Contro le immagini: le radici dell'iconoclastia*, Laterza, Roma-Bari 2006.

²¹ A insistere particolarmente sulla dimensione spaziale del religioso è proprio Caracciolo, anche in lavori jaspersiani solo nello «spirito» quali: *La religione come struttura e come modo autonomo della coscienza*, Il Melangolo, Genova 2000, e *Nulla religioso e imperativo dell'eterno*, Il Melangolo, Genova 2010.

²² K. JASPERS, *Cifre della trascendenza*, cit., p. 25. La suddivisione corrisponde pienamente al movimento delineato nei tre volumi di *Filosofia* del 1931: si passa, cioè, da un'attenzione al livello materiale della condizione umana (l'esserci) a quello più propriamente esistenziale (l'esistenza possibile) che per sua stessa natura rimanda al piano metafisico, quella destinazione che per Jaspers è la nostra origine, la trascendenza, la quale non può mai tuttavia essere «raggiunta» quanto semmai avvicinata, intravista, avvertita con una sfocatura di sguardo.

Alla trascendenza²³, che qui più interessa, ci si può relazionare solo nel *medium* di fugaci immagini e rappresentazioni, poiché il carattere della cosalità le risulta sempre inadeguato e riduttivo. Ma ciò implica proprio una mancanza, o meglio l'attivo togliimento della cosalità stessa: «le cifre perdono la loro corporeità. Non sono conoscenza di qualcosa o un segno che possiamo interpretare dicendo cosa denota. Vi è in esse qualcosa che non può mai essere reso presente»²⁴. Paradossalmente le cifre cercano di dire l'indicibile per eccellenza; nell'impossibilità dell'enunciazione diretta esse indicano, rinviano, alludono. Di più non possono, se non vogliono decadere a inautentica modalità di presentificazione. Ancora, con altri termini le cifre svelano solo attraverso la dinamica del velare, esprimono una modalità di donazione nuova che oltrepassa l'alternativa classica tra presenza e assenza: è una presenza che include nel proprio nucleo una voragine, un vuoto che fa sprofondare. Tale presenza, instabile e precaria, può avvenire solo attorno e nel segno di questo vuoto.

Il punto qui essenziale è che la cifra è priva di corporeità, o quantomeno tende sempre ad affrancarsi da essa. Dal punto di vista di chi la esperisce, l'umano, la cifra deve essere essenzialmente *immagine*: non appena

²³ Sarà persa ormai evidente la sostanziale indeterminatezza se non proprio intercambiabilità di termini come «trascendenza», «religioso», «divino». Tale imprecisione, qui intrattabile, è tipica della riflessione di Jaspers. Da un lato essa può risultare utile per includere una gamma particolarmente vasta di manifestazioni che oltrepassano, potremmo dire, il piano dell'immanenza. Dall'altro e dalla prospettiva dei religious studies ciò non può lasciare pienamente soddisfatti, e di nuovo riteniamo che la posizione di Jaspers sia preziosa più come indicazione dei grandi problemi appartenenti alla filosofia della religione che come immediata risoluzione degli stessi.

²⁴ Ivi, p. 26.

perde questa sua caratteristica e si fa concreta materia interrompe il contatto stesso con la trascendenza. E tuttavia già l'immagine contiene in sé un rischio, quello di tramutarsi immediatamente in idolo:

La cifra non è la trascendenza. Nell'Antico Testamento c'è una frase famosa: "Non parti immagini, né simboli", che secondo Kant è la frase più profonda della Bibbia. Questo perché la trascendenza, concepita in immagini e simboli, non è più tale, ma diventa qualcosa di finito. Quando ci facciamo immagine o un simbolo della divinità, quest'ultima diventa qualcosa nel mondo, come lo sono stati tanti dei nel corso della storia. [...] Non è necessario ritenere tutte queste cifre come corporeità, o come la divinità stessa. Possiamo ascoltarle, vederle, leggerle come cifre per toccare la trascendenza senza essere costretti [...] a rendere la cifra ciò che non può mai essere²⁵.

Il discorso prende così una piega eminentemente assiologica. Fermo restando che pur sempre con immagini si ha a che fare, è indubbio che non ognuna di esse abbia lo stesso *valore* delle altre. L'esempio dell'icona può essere qui illuminante. Ripetiamo: la cifra è l'autentico versamento, l'adeguata forma di donazione della trascendenza all'esistenza in opposizione a ogni irrigidita falsificazione. Senza ripercorrerne l'intricata vicenda storica, il punto è allora che l'immagine religiosa può – schematicamente – percorrere due strade. Può riconoscere di non avere in sé la fonte del religioso, e di rimandare

²⁵ K. JASPERS, *Cifre della trascendenza*, cit., pp. 41-42.

allora a un altro da sé fondante e originario, un'ulteriorità che essa si deve limitare a rispecchiare: questo è il caso dell'icona, la quale così stimola la preghiera, il pensoso meditare, l'incontro la trascendenza. Oppure può fingersi sorgente e fondazione del religioso, sostituendosi alla divinità stessa e affermandosi come oggetto meritevole di adorazione. In effetti e come è stato segnalato²⁶, l'ambiguità è insita nell'ontologia dell'immagine, poiché essa da un lato può risultare troppo debole per rappresentare adeguatamente quanto supera ogni limite di dicibilità e rappresentabilità, Dio, e dall'altro quando assume tale pretesa si carica di una forza che non le appartiene e diventa per questo particolarmente pericolosa. Ancora, la dicotomia di motilità e rigidità si ripresenta all'interno del problema iconico: l'icona è tale se consente e anzi consiste in quel *transitus* verso il prototipo divino che la significa, in opposizione alla fissazione operata dallo sguardo idolatrico che si arresta nel punto stesso in cui mira. A differenza dell'immagine iconica, l'idolo si illude di essere realtà priva di relazione esterna a sé, si ferma al puro strato della visibilità²⁷.

La "buona" immagine del religioso è dunque l'immagine consapevole del proprio ontologico difetto, ed è anzi la rappresentazione che rimanda alla ricerca dell'origine che la include. In questo senso allora la cifra è davvero "trasparente": nel senso che da essa traspare un'alterità assoluta, che non può essere mirata ad occhio nudo (si pensi all'impossibilità per Mosè di vedere il volto di Dio, tra i tanti esempi possibili) e che tuttavia la facoltà umana

²⁶ G. LINGUA, *L'icona, l'idolo e la guerra delle immagini*, cit., p. 29.

²⁷ Ivi, pp. 112-114.

in qualche modo percepisce, sia pure indirettamente. Ma vi è di più. La trasparenza è rivolta anche in un altro senso se si riconosce, come sottolinea Jaspers, che «le cifre sono moltissime»²⁸. Nell'esperienza della cifra traspare la manifestazione di altre cifre. Nell'esperienza religiosa non si dà mai una sola cifra volta per volta, unica e inequivocabile, quanto invece una pluralità infinita di cifre che si sovrappongono, si urtano a vicenda, cercano di imporre la propria egemonia a discapito delle altre. Il regno delle cifre è dunque paragonabile al «campo di una lotta»²⁹. Tale scontro, a meno che non si abbassi a mera conflittualità materiale (propria dell'esserci), è però moto intimamente positivo in quanto corrispondente alla ricerca stessa dell'origine trascendentiva: Jaspers parla di una «lotta amorosa» motivata dalla volontà di verità, ma soprattutto di «un movimento dell'esistenza che porta sé a se stessa o è spinta davanti a sé»³⁰. La lotta delle cifre non è allora – almeno non solo – un fenomeno al quale assistiamo da spettatori incuriositi ma distaccati, dinamica che possiamo a nostro piacimento interrompere e riprendere, dettando ritmo e modalità: al contrario l'esistenza possibile che noi siamo è immersa nella lotta stessa, si edifica in questo impatto costante, si fa e si disfa continuamente³¹.

Trasposto nell'ottica che più ci interessa: l'immagine autenticamente religiosa non è mai davvero al

²⁸ K. JASPERS, *Cifre della trascendenza*, cit., p. 42.

²⁹ K. JASPERS, *La fede filosofica di fronte alla fede rivelata*, cit., p. 253.

³⁰ Ivi, p. 254.

³¹ «Noi dobbiamo essere, nello stesso tempo, fuori e dentro, comportarci da osservatori ed esistere. Possiamo certo sforzarci di ottenere la distanza massima e quindi la libertà. Ma con la nostra riflessione sulle potenze e sui campi di lotta, noi ogni volta produciamo delle formazioni che diventano in se stesse mezzi di lotta. [...] Non ne usciamo fuori» (ivi, p. 257).

singolare, nel senso che evoca costitutivamente il manifestarsi di altre immagini e rappresentazioni, con le quali dialogare e confrontarsi. Essa è aperta, promuove per l'appunto un *regno delle cifre* (al plurale) e non un totalitarismo dell'unica cifra, poiché riconosce che vi è un'ulteriorità che nessuna immagine può da sola soddisfare, quel vuoto che è origine e destinazione di tutte le cifre e che è a noi comprensibile solo come «cifra delle cifre»³². Se è davvero tale la cifra «apre e invoca» la partecipazione delle altre sue pari, poiché in quanto solipsistica monade avvertirebbe immediatamente la propria insufficienza. Al contrario, allora, essa vuole proseguire la tradizione di un infinito gioco, urto gioioso che è in realtà modalità di unione: potremmo dire che avviene tra le cifre una sorta di *montaggio*, un legame che non sacrifica la differenza e anzi intensifica la potenza stessa delle singole immagini rendendole dialettiche³³. È forse proprio in questo concatenarsi che si approfondisce lo spazio del religioso, lo statuto specifico di quel vuoto che è però anticamera della pienezza.

L'immagine è dunque il *medium* privilegiato per il darsi di tale spazio, e qui torniamo all'ambito della multimedialità. Si potrebbe dire che il compito della critica

³² *Di là da tutte le cifre* è infatti il titolo della seconda e ampia sezione de *La fede filosofica di fronte alla fede rivelata*.

³³ La suggestione del montaggio non è jaspersiana, ma proviene – tra gli altri – da G. DIDI-HUBERMAN, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano 2005, pp. 171-174 (in cui l'autore si riferisce in particolare a Godard). Nel testo, che parte dal problema della rappresentabilità della Shoah, risuonano parecchi temi di consonanza con l'impostazione jaspersiana, che pure non è certo uno dei riferimenti principali di Didi-Huberman: di nuovo l'immagine deve riconoscere di non essere tutta e di non essere unica, bensì lacunosa, marginale, mentre il feticcio si comporta al contrario da illusorio *fermo-immagine*.

– cinematografica, televisiva e così via – è esattamente quello di operare da «schibboleth», separando il grano dalla zizzania, l'immagine «buona» da quella «cattiva». In termini meno ingenui e meno mitici: si tratta di distinguere tra rappresentazioni del religioso che risultano in grado di esprimerne la potenza, l'ambiguità, la molteplicità di senso insita nell'esperienza individuale che si compie di esso, e rappresentazioni che invece ne restituiscono una dinamica impoverita, unilaterale, priva di *pathos*.

Sarà naturalmente compito delle singole critiche quello di elaborare i criteri specifici per effettuare la valutazione in un determinato ambito; consapevoli ad esempio che non si potrà richiedere a una serie televisiva i medesimi risultati conseguiti da un film che pure muove dallo stesso soggetto narrativo (e viceversa)³⁴. Il criterio da cui avviare il paragone si trova però a quel livello preliminare che più ci interessa, e che costituisce il cuore dell'indicazione di Jaspers: la «buona» immagine religiosa risponde davvero al carattere di cifra, sa cioè di essere immagine e nient'altro (o di più). Essa, cioè, fluidifica quegli irrigidimenti che così frequentemente caratterizzano l'esperienza religiosa impedendone tuttavia il pieno sviluppo, la ricca dinamicità, la storicità che ugualmente le è propria. A questo punto del discorso, peraltro, non è più necessario associare la polarità di cifra e involucro a quella tra fede filosofica e fede rivelata,

³⁴ Basti pensare alla molteplicità di opere – tanto televisive quanto cinematografiche – dedicate alla vita di Gesù, su cui ci soffermeremo rapidamente nel prossimo paragrafo. Questo non implica, naturalmente, che non possa essere stabilito un valido confronto tra le versioni cinematografiche e televisive di un medesimo soggetto; ma tale discussione non potrà basarsi su identiche aspettative di forma, composizione ed esecuzione.

dicotomia utile a un livello di lettura prevalentemente introduttivo: la «buona» immagine del religioso esprime senza dubbio una religiosità ampia e «liberale» ma non è necessario, crediamo, che ciò implichi una dissociazione o un rifiuto dell'appartenenza a una confessione specifica. Storicamente, anzi, il problema è anche interno alla stessa fede confessionale, se si pensa alla questione dell'iconoclastia che ha caratterizzato a più riprese la vicenda della chiesa e del cristianesimo. La critica ha dunque superato il piano di contrapposizione originaria tra le due fedi jaspersiane e può concentrarsi sul problema estetico che è insito in ogni interrogarsi sul religioso.

4. *Cifra di Gesù o involucro cristologico?* *Appunti per un case study*

Prendere in considerazione un caso specifico e peraltro particolarmente celebre può consegnare alle riflessioni appena svolte una concretezza un poco maggiore, attestandone l'attualità per eventuali e future ricerche. Scegliamo qui la figura di Gesù, forse la personalità religiosa in assoluto più riprodotta nei molteplici ambiti della multimedialità, per due ragioni particolari: perché una rappresentazione di essa è stata direttamente considerata nel corso del seminario presso l'Università Suor Orsola Benincasa (ci riferiamo alla recente serie televisiva *The Chosen*, 2017 – in corso) e perché d'altro canto anche Jaspers se ne occupa in maniera estesa e rilevante. Come avvertenza preliminare segnaliamo che ci si limiterà qui a fornire brevi cenni, da intendere quale applicazione delle tesi riscontrate nel discorso complessivo.

Proprio dal nostro autore è il caso di nuovo di ripartire. Per rispondere affermativamente alla domanda se «possono la fede filosofica e la fede rivelata incontrarsi» Jaspers suggerisce una «trasformazione del fenomeno della religione biblica»³⁵. Tra i cambiamenti principali individuati, il caso particolarmente eclatante riguarda la figura cristologica: la proposta è che «Gesù non [sia] più il Cristo Dio-uomo per tutti i credenti»³⁶. Naturalmente il suggerimento lascia di primo impatto disorientati. In realtà, più che di rimuovere il sostrato «soprannaturale» e di ridurre la vicenda di Gesù a pura immanenza, come pure risulta a prima vista, a Jaspers interessa il movimento inverso e cioè di descrivere Gesù come cifra esemplare dell'essere umano, di questa espressione massimamente nobile e carica di *ethos*: tanto alta che «chi come lui vive, pensa ed è vero senza limitazioni, deve morire per mano degli uomini, perché la realtà dell'essere umano non veridico non lo tollera»³⁷. Gesù è dunque e in primo luogo una «personalità decisiva» all'interno della storia dell'umanità, mo-

³⁵ K. JASPERS, *La fede filosofica di fronte alla rivelazione*, cit., pp. 666-668.

³⁶ Ivi, p. 681.

³⁷ Ivi, p. 683. Cfr. anche K. JASPERS, *Socrate Buddha, Confucio, Gesù. Le personalità decisive*, Fazi, Roma 2013. Vogliamo segnalare almeno in nota l'interessantissimo spunto antropologico appena fornito da Jaspers, tale per cui il massimo grado di umanità (rappresentato da Gesù) sarebbe in irrisolvibile conflitto con l'effettiva condizione umana, tormentata ed esposta alla colpa. Tra la letteratura secondaria che ha tematizzato la lettura jaspersiana del Cristo segnaliamo: U. GALIMBERTI, *Gesù Cristo nel pensiero di Karl Jaspers*, in *Icona dell'invisibile. Studi per una interpretazione simbolica di Gesù Cristo*, a cura di V. MELCHIORRE, *Vita e Pensiero*, Milano 1981, pp. 47-100; X. TILLIETTE, *Filosofi davanti a Cristo*, Queriniana, Brescia 1989, pp. 272-275; G. PENZO, *Il Gesù esistenziale di Jaspers. Tra il tempo e l'eternità*, in «*Studium*», LXXXIX (1993), V, pp. 659-678; R. GARAVENTA, *Gesù di Nazaret secondo Karl Jaspers: personalità paradigmatica e cifra della trascendenza*, in *I volti moderni di Gesù: arte, filosofia e storia*, a cura di I. Adinolfi, G. Goisis, Quodlibet, Macerata 2013, pp.

tivo di ispirazione, modello (non l'unico possibile) di cui la singola esistenza può appropriarsi nell'infinito anelito a incontrare se stessa. Tutto ciò, peraltro, non implica la rimozione della trascendenza quanto piuttosto uno strategico riposizionamento di questa: il punto è che Gesù in quanto tale corrisponde non alla trascendenza, bensì alla cifra della profonda esigenza umana di essa. Anche qui vi è un modo di intendere uno stesso contenuto religioso, sta suggerendo Jaspers, che corrisponde all'apertura e all'infinito dialogo, così come vi è l'opzione opposta della chiusura e dell'inserramento. *L'immagine* di Gesù può significare un'occasione straordinaria di riflessione interiore, non meramente intellettuale ma innanzitutto esistenziale, o al contrario ricomporsi in comoda certezza, evocabile a proprio piacimento in predisposte formule proposizionali senza che nulla nell'individuo si rinnovi sostanzialmente. La dicotomia è netta:

La religione di Cristo contiene la verità che Dio parla all'uomo attraverso degli uomini, ma Dio parla mediante molti uomini, nella Bibbia mediante la serie dei profeti, di cui Gesù è l'ultimo; nessun uomo può essere Dio; Dio non parla in modo esclusivo attraverso un solo uomo, anzi in ciascuno la sua parola resta ancora ambigua.

[...] Al nostro filosofare non resta che asserire queste due cose: il Cristo in me non è legato esclusivamente a quel singolo Gesù-Cristo, e il Gesù, come Cristo, come uomo-Dio, è un mito³⁸.

317-342; P. RICCI SINDONI, *Gesù grande filosofo: per un paradigma dialogico in Karl Jaspers*, in «*Studi Jaspersiani*», VI (2018), pp. 171-188.

³⁸ K. JASPERS, *La fede filosofica a confronto con la rivelazione cristiana*, cit., pp. 50-51.

Cosa trarre da queste indicazioni, certo qui appena abbozzate, per una riflessione sul religioso nella dimensione della multimedialità e in particolare della serialità televisiva? Naturalmente il contributo di Jaspers non si presta immediatamente a farsi materiale per la critica cinematografica, e tuttavia offre alcuni spunti preziosi su come rappresentare adeguatamente una figura tanto ricca e complessa quale quella cristologica. Al vaglio della schermatura jaspersiana potremmo allora porre una serie di interrogativi (a cui naturalmente non interessa qui rispondere) a proposito del tentativo portato avanti da una serie come *The Chosen*, tutti però sussumibili sotto una medesima questione: il Gesù qui rappresentato è cifra aprente, in grado di suscitare la risposta delle altre cifre in lotta e dell'esistenza in ascolto, o è rigido *involucro*, pretesa di autosufficienza e di custodia di un messaggio pre-fissato, dai contenuti prestabiliti e immodificabili? Da tale domanda sorgono le altre, tra cui le seguenti ci paiono di particolare pregnanza: questa rappresentazione è in grado di mostrare la profondità della natura umana, la sua carica essenzialmente etica così come il moto opposto di rifiuto della veridicità? Sa, con una formula, tenere insieme trascendenza e immanenza, evidenziando tanto la condizione assolutamente umana di Gesù quanto il suo appello a un'ulteriorità che oltrepassa la cruda materialità dell'esserci? La qualità di «mediatore» che assume Gesù nella descrizione jaspersiana consiste nel non rinunciare a nessuno dei due poli; e uno dei maggiori rischi insiti nella raffigurazione cristologica sta forse proprio nell'operare una riduzione, consapevole o inconsapevole, da un lato a pura creaturalità apatica e sofferente (così si potrebbe criticare *The Last Passion of Christ* di Mel Gi-

bson, 2004) e dall'altro ad amichevole ed empatica figura umana, utile solo a trasmettere indicazioni positive per un'etica mondana (così potrebbe essere interpretato *The Chosen*); o ancora, ad alterità distaccata e incomprensibile, mai davvero appropriabile e aliena alle dinamiche terrene (sarebbe questo il Cristo de *Il Vangelo secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini, 1964)³⁹. È questa, lo ribadiamo, una sfida dopotutto «classica» se si pensa ai molteplici modi in cui nella storia del cristianesimo si è interpretata la figura cristologica⁴⁰: la dimensione della multimedialità la riprende, la arricchisce, ne prosegue la tradizione.

5. Conclusioni provvisorie.

Le immagini, il religioso e l'esistenza

Così come la «buona» rappresentazione apre gli spazi del religioso e non pretende di fornire alcuna esauritività, allo stesso modo il nostro contributo ha mirato

³⁹ Naturalmente questi sono solo esempi di giudizi possibili, sui quali non è necessario concordare (né saremmo affatto d'accordo su un giudizio simile in riferimento all'opera di Pasolini).

⁴⁰ Tra i moltissimi esempi possibili ne viene in mente uno che appartiene al retroterra della formazione di Jaspers: e cioè la polemica avviata dalla cosiddetta teologia dialettica (il cui esponente più noto è generalmente considerato Karl Barth) nei confronti della teologia liberale protestante dell'Ottocento e della sua radice illuminista. In estrema sintesi, uno dei punti di maggiore attrito riguardava proprio la riduzione della dimensione religiosa a sfera essenzialmente etica o in ogni caso comprensibile attraverso categorie umane; in questa rappresentazione Cristo tendeva a divenire mero modello di vita, portatore di un messaggio morale. La teologia dialettica di inizio Novecento, al contrario, mira a preservare la specificità dell'esperienza religiosa, nel segno però "negativo" di una assoluta distanza tra Dio e l'uomo. Per una introduzione a questi problemi si veda H. ZAHN, *Alle prese con Dio. La teologia protestante nel XX secolo*, Queriniana, Brescia 1969; e *Le origini della teologia dialettica*, a cura di J. Moltmann, Queriniana, Brescia 1976.

esclusivamente a delineare i giusti interrogativi per una costruzione adeguata di tali immagini. Il punto in questione, a nostro avviso, non può e non deve essere risolto assumendo una posizione rigidamente «iconoclasta», ma nemmeno abbracciando il polo opposto di una acritica «iconofilia». Molto più importante è riuscire a stabilire dei criteri capaci di agevolare la navigazione in un'offerta di immagini sempre più ampia, spesso travolgente per il fruitore: il riprodursi e l'accumularsi di questo tipo di contenuti procede a velocità tanto accelerata da ostacolare – se non proprio impedire – ogni riflessione intellettuale sufficientemente elaborata da consentire un impiego consapevole. La critica a nostro avviso deve comunque intraprendere questa missione “impossibile” – poiché sempre in ritardo rispetto al dato su cui lavora – se non altro perché a ciò la chiama la sua stessa vocazione. Per poter sperare di ottenere qualche risultato soddisfacente deve però operare su più ordini. Deve sapersi inevitabilmente specializzare, se non vuole arrestarsi al piano di considerazioni generali e perciò generiche, e tuttavia deve saper coltivare con la medesima cura anche questo livello preliminare, l'orizzonte di riferimento che non contraddistingue solo questo o l'altro determinato settore ma che ciascuno di questi compenetra poiché è la nostra stessa visione del mondo, se è vero l'antico adagio secondo cui apparteniamo a una “civiltà delle immagini”.

Proprio su quest'ultimo aspetto vorremmo concludere, poiché avvertiamo il rischio di un fraintendimento assai rilevante. Come conseguenza del discorso svolto si potrebbe ritenere possibile l'elaborazione di criteri pienamente oggettivi che stabiliscano quale sia la «buona» e quale sia la «cattiva» rappresentazione, qua-

le l'immagine-cifra e quale l'immagine-involucro; una volta stabiliti, sarebbe poi possibile applicarli automaticamente (ancora meglio, magari avvalendosi di un algoritmo). Una simile lettura dimentica un aspetto essenziale, o meglio trascura l'unico vero attore che determina il processo di valutazione. Si dimentica cioè che è l'esistenza singola e possibile a dover pronunciare in ultima istanza il giudizio. Soprattutto, tale giudizio non è qualcosa di esterno ma in esso è in gioco l'esistenza stessa e la sua responsabilità: nella sentenza si suggella il nesso non accessorio tra esistenza e immagini, compito che è interminabile poiché infinite sono tanto l'una quanto le altre.

Proviamo a spiegare meglio. Da un lato i criteri finora delineati effettivamente mostreranno la debolezza di certe raffigurazioni del religioso, denunciandone la caduta a stereotipo, l'incapacità di trasmettere un senso di trascendenza, l'unilateralità nell'esaltare o criticare una determinata opzione confessionale storicamente determinata. Dall'altro, tuttavia, deve sussistere un margine – decisivo – di indeterminatezza e di riserva nei confronti di questi principi, nel senso che rimane quel «fattore» essenziale che è l'esistenza stessa, la quale stabilisce un dialogo unico e irripetibile con l'immagine che dapprima le si pone di fronte ma poi finisce per diventare parte di sé. Si potrebbe anzi affermare, per saldare i due risultati apparentemente antinomici – il peso da attribuire a criteri generali e il più universalmente possibile validi, e la singolarità irriducibile dell'esistenza a cui spetta «l'ultima parola» – che in fondo i criteri devono già mirare a un indirizzo specifico, anche se in forma necessariamente generica: quello dello sviluppo e della vivificazione dell'esistenza stessa, la quale esige e necessita, appunto,

di immagini “aprenti”, contrarie al dogmatismo, favorevoli allo scambio e alla comunicazione, alla meditazione e alla riflessione interiore. Di conseguenza i principi dovranno essere più *orientativi* che immediatamente normativi, o meglio dovranno sapersi porre sulla soglia tra norma e indicazione.

Ma da qui, e terminiamo, può anche essere sostenuto qualcosa di più radicale. L’esistenza possibile è tale se ha *la forza di aprire l’immagine*, di cogliere in essa quella «debole forza messianica»⁴¹ che le è intrinsecamente propria e che attende solo di essere liberata⁴². Al contrario, l’individuo ridotto a esserci è colui che nell’immagine non vede nient’altro che un guscio, un punto d’appoggio nel finito utile per proseguire il suo quieto *sopra-vivere*. Ma ciò significa che ogni immagine in quanto tale può farsi cifra: ogni involucro può lasciarsi fluidificare, sciogliere, rinunciando alla struttura rigida che lo porta a essere fonte di dogmatismo e intolleranza (non solo nel verso delle fedi confessionali). Fare di una certa immagine una cifra (tra le altre) significa rilasciarne il potenziale energetico, vitale e trascendentivo che la contraddistingue, inverando il senso autentico e non più negativo dell’involucro stesso. Dopotutto l’immagine – anche in qualità di cifra – non può non avvolgerci,

⁴¹ Come è noto l’espressione è di Benjamin e si trova nella seconda tesi di filosofia della storia (W. BENJAMIN, *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus novus*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 2014, p. 76).

⁴² Ciò implicherebbe una tesi qui intrattabile e però di inaudita potenza speculativa: si potrebbe ritenere a conti fatti che sia l’estetica, intesa quale filosofia che pone l’immagine come problema, a rimandare costitutivamente a una interrogazione sul religioso, proprio in virtù di questo carattere religioso *lato sensu* delle immagini stesse. Lo statuto ontologico specifico delle immagini sarebbe così quello più appropriato ad aprire lo spazio del religioso.

orientando e indirizzando la nostra visione del mondo. Dunque al pari dell’involucro inautentico anche la cifra ci sostiene e ci dà forma, ma a differenza della «cattiva» rappresentazione non pre-determina il cammino che dobbiamo intraprendere; ci spinge invece al moto incessante, all’insoddisfazione nei confronti di ogni posizione raggiunta, allo sfondamento dell’orizzonte presente in vista di un futuro altro e ulteriore. Sta in questa scoperta, che qui è declinata nell’intersezione per noi contemporanei imprescindibile tra etica, estetica (della multimedialità) e spazio del religioso, un contributo particolarmente fertile tra i molti offerti da Jaspers.

Rebecca Sabatini*

«Ma perché corrono?».

*La “religione popolare” sui social
tra intrattenimento virale e nuove estetiche*

1. *Il popolare digitale*

Che «i santi si pieghino»¹, «ballino»² e «si facciano la guerra»³ è consapevolezza comune, anche al di fuori del contesto in cui questo accade e oltre i confini della comunità accademica che se ne interessa. I simulacri dei santi portati in processione, che agiscono, socialmente e politicamente, per veicolare messaggi e riaffermare istanze, sono da molto tempo oggetto di studio, con un approccio filologicamente demologico prima, con una postura politicamente militante poi. L'interesse per la cosiddetta “religione popolare” è stato fino a non troppo tempo fa decretato ora anacronistico, ora sterile, ora addirittura morto⁴. Il dibattito

* DREST (Dottorato nazionale in Studi Religiosi), Università degli studi di Torino – Fondazione Bruno Kessler, Trento.

¹ B. PALUMBO, *Piegare i santi. Inchini rituali e pratiche mafiose*, Marietti, Bologna 2020.

² I.E. BUTTITTA, *La memoria lunga. Simboli e riti della religiosità tradizionale*, Meltemi, Roma 2002.

³ B. PALUMBO, *L'Unesco e il campanile. Antropologia, politica e beni culturali in Sicilia orientale*, Meltemi, Roma 2003.

⁴ C. PRANDI, *Storia e in-attualità del concetto di religione popolare* in L. BERZANO, A. CASTEGNARO, E. PACE, *Religiosità popolare nella società*

tito sembrava essersi esaurito quando si era giunti alla conclusione che “il popolare”, concetto su cui si tornerà tra poco, e “la cultura di massa” potevano essere considerati oggi come quasi perfettamente coincidenti⁵ e che il tramonto del mondo agro-pastorale, con le caratteristiche che avevano attirato gli sguardi degli studiosi fino al secolo scorso, non esisteva più. Almeno due prospettive, ancora particolarmente fertili, hanno però fatto sì che esso continui a godere di nuova linfa. La prima di queste è la buona salute della riflessione sulla cosiddetta “religione postsecolare”, la quale secondo la definizione offerta da Berzano⁶ non è altro che «l’insieme delle credenze e delle forme sociali, culturali, simboliche che si riferiscono a particolari esperienze del sacro e del religioso che si formano come esito o risposte dell’attuale fase della secolarizzazione». La seconda è la rinnovata attenzione nei confronti del patrimonio culturale, materiale e immateriale, ed epistemologicamente del suo studio⁷, anche attraverso categorie classiche, come quella della “festa”, ripensate alla luce delle caratteristiche delle società contemporanee⁸. La religione popolare, o “religiosità” popolare, come alcuni preferiscono intenderla per sottolineare il carattere più fluido e meno istituzionaliz-

post-secolare. Nuovi approcci teorici e nuovi campi di ricerca, Messaggero, Padova 2014, p. 15.

⁵ F. DEL, *Cultura popolare in Italia. Da Gramsci all’Unesco*, Il Mulino, Bologna 2021.

⁶ L. BERZANO, *Religiosità nel nuovo aeropago. Credenze e forme religiose nell’epoca postsecolare*, 1994.

⁷ Sempre più frequente un approccio “critico” a questi studi (cfr. tra gli altri per l’Italia: B. PALUMBO, *Piegare i santi*, cit.; B. PALUMBO, *L’Unesco e il campanile*, cit.; per il contesto extra-europeo: L. SMITH, *Uses of heritage*, Routledge, Londra-New York 2006; N. AKAGAWA, L. SMITH, *Safeguarding intangible heritage: practices and politics*, Routledge, Londra-New York 2019).

zato del fenomeno⁹, può essere osservata oggi, e di conseguenza studiata, proprio nell’intersezione tra queste due dimensioni, tenendo conto, come ulteriore punto di partenza, degli inesauribili, e quanto mai attuali, processi di autoaffermazione identitaria che, con tentativi più o meno riusciti, vengono messi in azione in risposta alle fragilità della contemporaneità.

Quanto appena sostenuto in sintesi tiene conto, come si sarà intuito, della problematicità del concetto di “popolare”, della difficoltà di definizione dei suoi confini, della decostruzione della sua funzionalità e della rinascita del suo uso. Che cosa sia “il popolare” è una questione in parte risolta, in parte volontariamente rimasta in sospeso, ma in questa sede ciò che si tenterà di fare sarà insinuarsi nelle pieghe del suo uso comune, trasparente e intuitivo nel piano operativo della quotidianità, per intercettare il secondo elemento accennato in apertura, cioè la constatazione che l’interesse per la religione popolare si staglia solido oggi in ambito extra-accademico grazie a una nuova categoria di osservatori. È fuor di dubbio che esista un insieme di fenomeni, riti e oggetti che rientra nella definizione comune di “religione popolare” e che viene riconosciuto come tale. All’interno di questo insieme si possono certamente identificare, per lo meno nel contesto italiano cattolico che sarà qui oggetto di analisi, le già citate processioni religiose (e.g. pasquali, dedicate ai santi patroni) e una certa cultura materiale (e.g. altari-

⁸ L. BONATO, *Tutti in festa. Antropologia della cerimonialità*, FrancoAngeli, Milano 2006; N. SPINETO, *La Festa*, Laterza, Roma-Bari 2015.

⁹ C. GENOVA, *La religiosità popolare tra cornici e allineamenti. Riflessioni su confini del campo e processi degenerativi*, in L. BERZANO, A. CASTEGNARO, E. PACE, *Religiosità popolare nella società post-secolare*, cit., p. 87.

ni, statue, *ex voto*), intesa anche come spazio privilegiato di produzione simbolica. Entrambi questi elementi del cosiddetto “universo popolare” sono noti per il loro carattere scenografico, per una certa estetica dell’eccesso e per il loro indulgere in pratiche che scardinano le vecchie certezze a proposito di una pratica religiosa iper razionalizzata e sempre meno cerimoniale. Processioni e altarini sono ancora oggi componenti del «capitale spirituale»¹⁰ di buona parte delle comunità legate a contesti di media e piccola scala dell’Italia contemporanea, ossia dell’insieme di norme e valori che ogni individuo parte di una comunità costruita attorno a una tradizione religiosa e spirituale possiede. Sono elementi del mondo ordinario, della quotidianità, della propria esperienza di vita, del proprio vissuto sociale ed esperienziale, e sono parte, da protagonisti, del tempo extra-ordinario, qualitativamente più intenso, delle ricorrenze religiose.

Sottolineando che tali elementi sono oggi oggetto di rinnovato interesse, si vuole porre l’attenzione sul fatto che oltre agli studiosi e ai componenti della comunità che (ri)produce queste pratiche e queste ritualità, esiste un crescente gruppo di osservatori esterni, senza ambizioni di analisi scientifica o di pratica devozionale. Non si tratta – solo – dei turisti, come il lettore o la lettrice potrebbero immaginare, ma degli utenti della rete, utenti con desiderio di intrattenimento.

Nelle pagine che seguono si tenterà di mettere in luce e descrivere le caratteristiche di questa forma di attenzione a partire da due fenomeni distinti. Il primo di

¹⁰ L. BERZANO, *Spiritualità: moltiplicazione delle forme nella società secolare*, Editrice bibliografica, Milano 2017.

questi riguarda la diffusione *online* di video che ritraggono le processioni pasquali di alcuni paesi dell’Italia del Centro-Sud, con un risultato in termini di interazioni e visualizzazioni che li hanno resi incredibilmente popolari sui *social network* (“virali”). Il secondo si riferisce a due pagine Instagram il cui *focus* editoriale è la cultura materiale legata alla religione popolare: *@madonnelettriche*¹¹, che propone foto di statuette della Madonna personalizzate dai proprietari tramite fili di luci e illuminazioni elettriche di vario tipo, appunto, e *@scoprire_gli_altarini*¹² pagina di foto di piccoli altari, edicole votive e tabernacoli, più o meno abbelliti. Entrambe le pagine si basavano inizialmente su foto realizzate da chi aveva creato l’*account*, ma oggi risulta fondamentale il contributo dei *follower*, che, da ogni parte del mondo, scattano e inviano le proprie immagini con il desiderio di partecipare al progetto e con la speranza che vengano pubblicate.

A proposito del primo caso, si analizzerà nello specifico ciò che riguarda la pubblicazione dei video in questione sulla pagina *@intrashttenimento2.0*, seguita da quasi due milioni di *follower*, ponendo l’attenzione sui processi di significazione e risignificazione che conferiscono a tali video un potenziale di intrattenimento, trasformando gli elementi che ritraggono in motivo di divertimento, ma, come si vedrà, non solo di questo, dal momento che le reazioni generate sono varie e, come sempre, polarizzate.

A proposito del secondo caso invece, l’elemento su cui ci si concentrerà sarà quello dell’estetica. Tali pa-

¹¹ www.instagram.com/madonnelettriche consultato il 05/07/23.

¹² www.instagram.com/scoprire_gli_altarini consultato il 05/07/23.

gine, infatti, intercettano una nicchia di pubblico interessata a ciò che un certo stile, apparentemente “autentico” e “d’altri tempi”, evoca. Il motivo di questo interesse è, secondo la tesi che vorrei sostenere e di cui si darà maggiore contezza più avanti, un qualcosa di simile a ciò che Lombardi Satriani scriveva nel 1972¹³ a proposito del folklore: «Con un ritmo crescente viene avvertita l’esigenza di una nuova cultura, e gruppi politicamente impegnati “scoprono” il folklore come forma già esistente di cultura alternativa alla cultura borghese, che viene vista come funzionale al sistema sociale classista, attualmente imperante in Italia». «Il folklore è uscito dal ghetto» concludeva Lombardi Satriani. Come si avrà modo di argomentare, quest’ultima posizione è più complessa e articolata di quanto appena suggerito, ma la visione offerta dalle sue parole è un ottimo punto di partenza per cominciare a comprendere quanto si vorrebbe dimostrare.

Se alla parola “cultura” si attribuisce situazionalmente anche il significato di “produzione culturale *online*” (e il relativo interesse generato), in cui l’aggettivo “culturale” è ovviamente inteso in un senso squisitamente antropologico, si vedrà descritta una nicchia di utenti cresciuta nella fase di vita più recente dei *social network*, quella in cui una parte dei fruitori mal tollerano l’estetica patinata che li aveva caratterizzati agli esordi e sulla quale si basa, nonostante tutto, il loro funzionamento e l’intrattenimento da essi prodotto¹⁴. Il sentimento co-

¹³ L.M. LOMBARDI SATRIANI, *Folklore e profitto. Tecniche di distruzione di una cultura*, Guaraldi, Rimini 1973, p. 9.

¹⁴ Quello a cui mi riferisco qui è il fenomeno che ha portato per esempio anche alla nascita e al successo di BeReal, *social network* che prevede la condivisione di foto senza possibilità di *editing*, una sola volta al giorno all’arrivo di una notifica, con l’obiettivo di favorire l’“autenticità”

mune è quello di rottura con il passato appena descritto e per una parte del pubblico questo implica ricercare *online* contenuti che, andando nella direzione (estetica) opposta, risultano “inediti” e di conseguenza attrattivi. A partire da questo sentire comune, si crea la nicchia di utenti a cui si faceva pocanzi riferimento, la quale non è solo alla ricerca di un’offerta differenziata, ma vuole anche, consapevolmente, distinguersi dagli interessi mainstream, formando e frequentando *community* e pagine considerate “alternative”.

Nelle intersezioni tra le consapevolezze appena intrecciate, si proverà dunque a fotografare¹⁵ come la religione popolare abbia uno spazio nuovo all’interno del mondo digitalizzato e smaterializzato¹⁶ della contemporaneità, in una dialettica di conferma, reinvenzione e messa in discussioni dei suoi significati.

2. “Ma come fanno a non ridere?”¹⁷

Nei video che sono oggetto di analisi, i santi, o meglio, i simulacri dei santi, e dunque le “vare”¹⁸, non ballano, non si inchinano, ma corrono. «Ma perché corrono? Cioè c’è un motivo?»¹⁹ chiede un ragazzo in un

dei contenuti pubblicati, per mostrare realmente cosa si sta facendo in quello specifico momento dalla giornata.

¹⁵ Si tratta di un primo momento di restituzione rispetto a un lavoro netnografico più ampio e non ancora concluso.

¹⁶ M. LEONE, *Spiritualità digitale: il senso religioso nell’era della smaterializzazione*, Mimesis, Milano 2014.

¹⁷ Commento di un utente al video: www.instagram.com/p/Cq1D48gKqz1/?img_index=1, consultato il 05/07/23.

¹⁸ I fercoli recanti statue di santi e portati a braccia dai devoti.

¹⁹ www.instagram.com/p/Cq1D48gKqz1/?img_index=1, consultato il 05/07/23.

commento, un po' per ricevere una risposta un po' per sottolineare lo straniamento che la visione gli provoca. Si tratta di un post con oltre 70.000 mi piace, composto da quattro video: la Madonna Addolorata portata in spalla da un gruppo di devoti su per una salita ripida, l'ingresso in corsa di Gesù in una chiesa gremita, una corsa saltata di fedeli così numerosi da non lasciare distinguere le caratteristiche della "vara" che trasportano, e ancora l'Addolorata che prima di correre per la piazza principale del paese viene spogliata del suo velo nero e mostra un manto verde come le mantelle dei devoti che la sostengono. Si tratta come si diceva di processioni pasquali, la cui struttura prevede generalmente che ci siano due cortei processionali distinti per due relativi simulacri (nella maggior parte dei casi rappresentanti Gesù Risorto e la Madonna Addolorata), condotti per il paese seguendo itinerari diversi e aventi in comune solo il punto di arrivo. L'incontro tra i simulacri e i cortei è il culmine dell'evento: la resurrezione di Cristo è avvenuta e la Madre, prima Addolorata, può abbandonare il lutto e gioire per la definitiva salita al cielo del Figlio (spesso, come si diceva, essa viene simbolicamente "cambiata d'abito" nel momento di maggiore pathos). È esattamente in questo frangente rituale, il più carico di energia e di tensione, che la corsa si verifica e «[...] le "vare", piuttosto che attraversare in solenni e composte processioni lo spazio vissuto della quotidianità e del lavoro, percorrono strade e campi correndo e danzando»²⁰. È questo il primo elemento che attira, strania, irrigidisce o diverte l'utente di Instagram che si ferma a guardare il video, ma non l'uni-

²⁰ I.E. BUTTITTA, *La memoria lunga*, cit., p. 99.

co a richiamarne l'attenzione. Affinché questi contenuti diventassero virali come è accaduto, è stato necessario che scaturissero una reazione più intensa della semplice curiosità per la stranezza di un'usanza forse sconosciuta, e infatti il secondo elemento che li caratterizza e che coglie l'interesse degli osservatori *online* riguarda il fatto che si tratta di processioni che nella maggior parte dei casi²¹ sono caratterizzate da una rovinosa caduta al suolo di uno o più devoti, o ancora del simulacro stesso.

La reazione che si vuole provocare tramite la condivisione di questi contenuti è dunque quella della risata, del divertimento. Ciò che emerge è l'attrito tra la solennità, la concentrazione e l'enfasi dei partecipanti alla ritualità pasquale e la successiva frattura, o, meglio, forse, "implosione", di questi stessi caratteri, a causa dell'errore, dell'imprevisto, dell'inciampo nella tunica, dello scivolamento sull'asfalto. I corpi tesi e coordinati dei gruppi di uomini devoti sono osservati con diffidenza alla luce dei loro "paramenti" stravaganti e dei loro movimenti altrettanto stravaganti, fin quando la loro fallibilità, la caduta appunto, finisce per rivelare agli occhi dello spettatore "il ridicolo": il giudizio smette di essere sospeso ed è concesso ridere. È concesso anche indignarsi, infastidirsi, lamentarsi, sentirsi confusi: «Questi video non escono dall'Italia vero? Cioè rimangono nel territorio vero? Che domani vado all'estero non vorrei mai mi facciano domande a cui non so rispondere»; «Poi giudicano le tribù della Papua Nuova Guinea»; «È che ci ostiniamo a chiamarla Italia»; «Questa non è religione ma fanatismo». Questi alcuni dei commenti. Ma andiamo per ordine.

²¹ Su sette video oggetto di analisi in sei si verifica questa circostanza.

Per comprendere il processo di risignificazione a cui i video, e di conseguenza le processioni, sono sottoposti, è necessario prima riflettere sul loro valore semantico di partenza. La Pasqua è una festa religiosa legata al calendario liturgico tradizionale e le processioni che si svolgono durante la cosiddetta Domenica Santa sono parte delle rielaborazioni locali della sua ritualità²². Caratterizzate quest'ultime da una forte emotività, sono spesso state considerate lontane dall'ideale di purezza di fede sul quale la Chiesa ha istituzionalmente insistito. Alla metà del secolo scorso sono andate incontro a un apparentemente definitivo declino: urbanizzazione e secolarizzazione avevano condotto a una contrazione delle festività tradizionali e la diminuzione della partecipazione aveva determinato di conseguenza l'eliminazione di alcuni appuntamenti e lo snellimento dei rituali²³. Gli anni più recenti hanno però, invece, mostrato un andamento opposto. Le festività tradizionali²⁴ sono state recuperate e grazie alla loro rifunzionalizzazione si mostrano in ripresa. I sistemi cronologici vengono riadattati alle nuove esigenze (e.g. le processioni sono spostate alla sera quando si è più liberi dalle incombenze quotidiane del lavoro e della famiglia, i festeggiamenti sono traslati

²² F. FAETA, *La festa religiosa nell'Europa meridionale contemporanea*, in L. Bonato (a cura di), *Festa viva. Continuità. Mutamento. Innovazione*, vol. 1, Omega Edizioni, Torino 2005.

²³ A. ARIÑO VILLARAJA, *Le trasformazioni della festa nella modernità avanzata*, in A. Ariño, L.M. LOMBARDI SATRIANI, *L'utopia di Dioniso. Festa tra tradizione e modernità*, Meltemi Roma 1997, pp. 7-21.

²⁴ La problematicità del termine è arcinota (cfr. N. SPINETO, *La Festa*, cit., per una disamina di tale complessità). In questa sede esso sarà utilizzato per sottolineare l'idea di continuità degli elementi in oggetto con un passato, senza alcuna pretesa di insistere o presupporre la loro "autenticità" o profonda/indiscussa antichità.

ai mesi estivi per concedere a chi lavora fuori di partecipare ecc.) e la loro "sintassi" e i loro contenuti vengono riadattati alla sensibilità e alle esigenze contemporanee²⁵. Tutto ciò non va di pari passo con un'eliminazione dei riferimenti al trascendente, come questa tensione verso il "conveniente" potrebbe fare pensare, quanto piuttosto, spesso, con una sua attribuzione alla «comunità immaginaria del "noi" locale o etnico»²⁶. Può cioè accadere, come scrive Bonato, che «in termini socio-culturali si [abbiano] i casi estremi in cui non è la comunità che organizza il ciclo festivo ma è la scadenza festiva che ora produce la comunità»²⁷. Nel quadro di questo fenomeno di rifunzionalizzazione post-secolare della tradizione religiosa²⁸, si rivela utile e interessante anche la categoria, proposta negli anni '90 e più avanti ripresa, degli "atei devoti". Si tratta di quei soggetti che pur non essendo credenti sostengono strenuamente la necessità di una presenza effettiva della religione, e nello specifico di quella cristiana, nella sfera pubblica, sulla base di una sua funzione pratica, cioè quella di favorire la coesione sociale generando i principi su cui si fonderebbe il senso di appartenenza della società moderna occidentale²⁹. Se la società post-secolare si caratterizza per la ricerca di un bilanciamento tra «l'integralismo laicista e la militanza a tutto tondo delle religioni nella sfera pubblica», gli "atei devoti" propongo

²⁵ Cfr. L. Bonato (a cura di), *Festa viva*, cit.

²⁶ A. ARIÑO VILLARAJA, *Le trasformazioni della festa nella società avanzata*, cit., p. 16.

²⁷ L. BONATO, *Tutti in festa*, cit., p. 13.

²⁸ G. MAROTTA, *Teologia politica e religione popolare: il fenomeno degli atei devoti come rifunzionalizzazione post-secolare della tradizione religiosa*, in L. BERZANO, A. CASTEGNARO, E. PACE, *Religiosità popolare nella società post-secolare*, cit., p. 453.

²⁹ Ivi, 454.

una terza via costituita dalla rifunzionalizzazione della tradizione religiosa per finalità di ordine socio-politico³⁰.

Nella cornice appena delineata i riti della Settimana Santa hanno un ruolo di grande rilievo, in quanto, ricorrendo alla scrittura puntuale di Buttitta e a una prospettiva forse fin qui non molto approfondita, «prevedono il reiterarsi di percorsi processionali», «nelle feste la spazialità del sacro deve essere assicurata dalla sua estensione in tutto l'orizzonte esistenziale attraverso una serie di operazioni rituali, e le processioni sono quelle che più d'ogni altra assolvono alla funzione di espandere il sacro nello spazio», rispondono cioè all'esigenza di riappropriarsi e di rifondare simbolicamente lo spazio paesano³¹. Questa ritualità, il festivo così semanticamente e funzionalmente carico, da qualunque prospettiva si scelga di osservarlo, religiosa o socio-culturale, sul web si svuota per poi ricaricarsi di un nuovo (e ulteriore) significato.

Il movimento di risignificazione è duplice. Il primo consta del processo di annullamento della preponderanza del simbolismo religioso a favore di una prevalenza dell'elemento dell'intrattenimento puro (i.e. la caduta che genera la risata), che si verifica grazie all'estrapolazione dal contesto di origine e la riproposizione dell'oggetto in uno spazio digitale in cui il presupposto di partenza è quello di proporre contenuti ironici o addirittura rientranti nel cosiddetto universo del *trash*³², del

³⁰ Ivi, 455.

³¹ I.E. BUTTITTA, *La Settimana Santa a San Luca d'Aspromonte*, Etnovisioni snc, Catanzaro, s.d., p. 21.

³² «Orientamento del gusto basato sul recupero, spesso compiaciuto e esibito, di tutto quanto è deteriore, di cattivo gusto, di pessima qualità culturale» da Treccani online (www.treccani.it/vocabolario/trash, consultato l'8 luglio 2023).

cattivo gusto (la pagina in questione si chiama appunto @intrashhttenimento2.o). Il secondo riguarda un livello successivo di attribuzione di significato che si verifica nei commenti, grazie all'interazione degli utenti. Lo spazio offerto dalla sezione commenti, infatti, è il luogo che permette a questi video di diventare *meme*. Gabriele Marino³³ ha individuato bene i caratteri del fenomeno, utili per capire il processo attuato a cui si sta facendo riferimento:

'Internet meme' è un termine ombrello con cui, dai primi anni Duemila, si indicano fenomeni caratteristici di Internet come «argomenti popolari, tormentoni, immagini, video virali, battute», ovvero «contenuti mediali culturalmente condivisi». [...] In maniera più circostanziata, con Internet meme intendiamo non tanto un testo che si diffonde in maniera contagiosa su Internet, quanto la diffusione contagiosa della pratica di modificarlo e di produrne altri a partire da esso. 'Internet meme' indica due cose diverse, per quanto collegate: un'idea (il 'meme-type') e l'oggetto che la reifica (il 'meme-token'). Gli Internet meme sono testi (i) appartenenti a diverse sostanze espressive (immagini, statiche o animate, comprendenti porzioni di testo, e video), (ii) derivati dalla segmentazione, manipolazione, risemantizzazione di testi pre-esistenti (iii) in base a regole di pertinentizzazione e corretta formazione (quando non da un vero e proprio schema strutturale), (iv) dotati di una qualche collettivamente riconosciu-

³³ G. MARINO, «Keep calm and Do the Harlem Shake»: meme, Internet meme e meme musicali, in I. PEZZINI, L. SPAZIANTE, *Corpi mediali. Semiotica e contemporaneità*, Edizioni ETS, Pisa 2014, p. 86-87.

ta icasticità (un *punctum*, Barthes 1980, un elemento che spicchi e catturi, costituito da quello che in senso lato è un 'errore'), (v) a carattere ludico (umoristico, parodico, satirico), (vi) caratterizzati dall'anonimato dell'utente-autore e da (vii) modalità di diffusione replicative, adattive, appropriate, partecipative.

I video oggetto di analisi in queste pagine ben si prestano ad essere manipolati, seguendo tutti i punti segnalati nella definizione di Marino. Nei commenti il processo di reificazione e risemantizzazione citato avviene con concatenazioni potenzialmente infinite: chi scrive si riferisce a meme precedentemente creati, la cui fama permette di applicarli ad altre sostanze espressive dando vita a nuove ramificazioni e riproduzioni, a una generatività (sia dal punto di vista dell'invenzione e della significazione, sia per ciò che concerne la modalità narrativa), come si diceva, verosimilmente inesauribile. Questo meccanismo amplifica il potenziale di intrattenimento che il video porta con sé e anche il suo successo presso il pubblico. Il processo di trasformazione semantica in questione ha una funzionalità operativa estremamente alta e il suo esito coinvolge l'intera comunità di spettatori, sia chi è familiare con la dinamica della ritualità rappresentata (e.g. essa è inclusa nella propria esperienza di vita), sia chi è estraneo ad essa, in parte o totalmente.

Prima di procedere con l'analisi di alcune ulteriori dimensioni di interazione al video, è necessario sottolineare altri due aspetti fondamentali. Il primo è quello della "delocalizzazione". I momenti processionali ripresi nei video sono decontestualizzati anche sul piano della geografia (fisica e culturale). Il post precedentemente ci-

tato, così come gli altri due video che il 9 aprile 2023 la pagina condivide (quasi sessantamila *like* uno e più di settantacinquemila l'altro), sono diffusi senza l'aggiunta di indicazioni geografiche, ma solo con vaghe coordinate: "Una super carrellata di festeggiamenti in giro per l'Italia", "Sempre dalla zona di Agrigento", "Alla zona di Agrigento risponde Vibo". Se l'utente vuole conoscere la loro provenienza specifica ha come unico strumento, ancora una volta, lo spazio dei commenti, dove chi riconosce la processione in questione lo esplicita aggiungendo dettagli o raccontando aneddoti. Si tratta in ogni caso di uno spazio dotato di poca affidabilità così come quello della *caption* stessa: c'è chi crede di riconoscere la processione e la attribuisce al paese sbagliato, c'è chi sostiene che non si tratta realmente della città indicata. Il sacro così non è delocalizzato solo nel senso proprio, antropologico, sociologico e storico del termine, ma anche sul piano della sua rappresentazione, astratta e rifunzionizzata, letteralmente *spostata* in un altrove indefinito³⁴.

Il secondo aspetto riguarda invece il punto di osservazione che si sta utilizzando per portare avanti questa riflessione. L'indeterminatezza, e di conseguenza l'"appiattimento", è un criterio che non riguarda solo la dimensione appena citata, ma anche ciò che concerne gli utenti. Lo *standing*, la provenienza, l'orientamento politico o religioso sono di fatto incognite: il contenuto può essere fruito da chiunque e chiunque può interagire con esso e tramite esso, da qualunque parte del mondo, senza nessun requisito necessario se non la connes-

³⁴ Cfr. P. APOLITO, *Internet e la Madonna: sul visionarismo religioso in rete*, Feltrinelli, Milano 2002.

ne internet. Le leggi sulla *privacy* impediscono di rintracciare e utilizzare nella maggior parte dei casi dati di questo genere (soprattutto quelli su politica e religione), alla luce della strumentalizzazione che la loro divulgazione ha determinato negli anni passati. Sul piano strettamente metodologico ciò implica che essi non saranno al momento utilizzati come dati rilevanti per elaborare una "tipologia" di identificazione degli utenti sulla base del contenuto delle loro interazioni e delle loro caratteristiche specifiche per arrivare alla costituzione di "tipi". L'analisi rimarrà in questo spazio legata al piano del significato e degli slittamenti semantici, senza perseguire l'obiettivo di rintracciare categorie di utenti con caratteristiche comuni a cui imputare specifici comportamenti.

Come si diceva, la reazione della risata data dallo straniamento, rielaborato anche tramite la concatenazione di meme, è il fulcro dell'azione di intrattenimento messa in pratica dai video, ma non è l'unica. I commenti degli utenti si costruiscono anche intorno al sentimento della protesta/indignazione per il perpetuarsi di tradizioni ritenute senza significato o sintomo di arretratezza (si vedano i commenti riportati in apertura del paragrafo), ma anche intorno a un atteggiamento "protettivo" con velleità didascaliche, quasi divulgative:

Che amarezza questo *post* e che amarezza alcuni commenti! Sinceramente non ci trovo niente di divertente nel vedere persone che cadono in questo modo. Queste sono tradizioni popolari con un significato religioso, e al di là della fede sono molto belle ed emozionanti. Magari informarsi prima di parlare non sarebbe male. Voi continuate a fare Boomerang e TikTok sui

social, io preferisco persone come queste che credono ancora nelle tradizioni e le portano avanti³⁵.

O ancora:

A me comunque affascina tutto ciò... almeno vedo un po' di fede per le tradizioni... a Milano è tutto un festeggiar Pasqua e non si sa nemmeno per cosa³⁶.

Le critiche sono tanto feroci quanto esplicite sono le espressioni di fascinazione per gli eventi rappresentati, sebbene in numero significativamente minore. Si mobilitano comunità diverse: quelle produttrici di *hate speech*, in alcune delle sue possibili declinazioni³⁷, e quelle di chi ha un legame emotivo, di qualunque tipo, con quel contenuto. Analizzando i commenti, risulta interessante da questo punto di vista rilevare non solo che il pubblico della pagina è composto da giovani, ma anche che molti di questi giovani vivono, per motivi di studio o lavoro, in un luogo diverso rispetto alla città di nascita, secondo una dinamica estremamente comune per i nati nelle regioni del Sud. La religione popolare svolge un ruolo determinante nei processi di rinnovamento e rinegoziazione del legame con il luogo e la comunità di origine, e tale legame rientra proprio nei caratteri di

³⁵ www.instagram.com/p/Cq1D48gKqz1/?img_index=1, consultato il 13/07/23.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Cfr. V. FABRETTI, *Gli effetti simbolici dello Hate Speech: riflessioni sul caso dell'odio rivolto a minoranze religiose*, in M. Leone (a cura di), *I discorsi dell'oltre: fascino e pericoli della polarizzazione*, Fondazione Bruno Kessler Press, Trento 2023; U. VOLLI, "Ira invecchiata" o retorica di parte? *L'odio nella tradizione occidentale e nella politica contemporanea*, in J. PONZO, S. STANO, *Nuovi media, nuovi miti*, Aracne, Roma 2023.

rielaborazione del sacro in senso postsecolare secondo i criteri precedentemente sottolineati. La risonanza *social* ha le potenzialità di amplificare tale connessione o di inficiarla, perché offre uno spazio in cui ritrovare appoggi e riscontri per l'una o l'altra delle posizioni che si sceglie di assumere, aumentandone il senso di legittimazione. Valeria Fabretti, parlando dell'*hate speech*, fa notare inoltre che «è importante considerare non solo il ruolo dei *followers* e delle "camere d'eco" (*echo chambers*), in cui i messaggi d'odio vengono rinforzati, ripetuti e riverberano in una sorta di recinto, ma anche l'impatto su quelli che sono chiamati "ascoltatori causali"; coloro, cioè, che non appartengono al gruppo *target*, né rientrano tra i promotori della comunicazione offensiva. [...] Questa sovraesposizione può avere un effetto contestuale di "normalizzazione" dell'odio, per cui la soglia di tolleranza della violenza verbale si alza oltremodo»³⁸. Lo schema da lei esplicitato in riferimento ai discorsi d'odio propriamente detti risulta un'utile chiave di lettura per l'analisi dei meccanismi di interazione sul *web* più in generale, e traslato, dunque, al caso in oggetto, rispetto al quale un'analisi qualitativa dei commenti ha rilevato una triangolazione delle reazioni tra parodia, fastidio e fascinazione "nostalgica", è interessante notare come per il processo appena descritto i primi due elementi siano preponderanti sul terzo e che siano dunque determinanti per l'esito definitivo del processo di risignificazione³⁹. «Un'analisi semiotica approfondita mostra [...] che, in una narrazione d'odio, l'oggetto odiato (il "nemico")

³⁸ Cfr. V. FABRETTI, *Gli effetti simbolici dello Hate Speech*, cit., p. 28.

³⁹ Per un'analisi del meccanismo di formazione delle opinioni sui *social network* cfr. per esempio M. LEONE, *Il bastian contrario nella*

è visto dall'odiatore come il proprio *antisoggetto*, il portatore di un *programma narrativo antagonista* al suo, che deve essere eliminato neutralizzato o evitato perché possa avanzare il progetto narrativo principale suo proprio, la sua "vita"», spiega Ugo Volli⁴⁰ e quindi, concludendo, dal momento che la religione popolare è qui, ancora una volta, portatrice di istanze sociali e culturali, l'opinione che si esprime su di essa e la predisposizione a essere più o meno coinvolti nella risignificazione della rappresentazione dei suoi riti, ricalcano esattamente questo meccanismo di autodeterminazione e definizione identitaria nello spazio digitale: ci si ribella a pratiche "vetuste", considerate inutili e delegittimanti, al fine di dimostrare la solidità del proprio punto di vista, la propria lucidità e modernità.

3. "Se sono kitsch, mi piacciono di più"

Instagram, più di ogni altra piattaforma *social*, ha costruito il proprio successo intorno alla dimensione estetica dei suoi contenuti. Ai suoi esordi erano le foto con la composizione di oggetti/soggetti più studiata e il filtro più in voga a rappresentare il suo potenziale attrattivo e l'obiettivo di ogni utente. Oggi, invece, dinamiche particolarmente interessanti si riconoscono nel movimento centrifugo verso "nicchie" che segnano uno scarto con questa eredità, nicchie in cui sembra ritrovarsi una parvenza di "autenticità" di forme, colori e sentimenti.

rete. Pattern rituali di formazione dell'opinione nella semiosfera dei social networks, in «Lexia. Rivista di semiotica», XXV/XXVI (2016).

⁴⁰ U. VOLLI, "Ira invecchiata" o retorica di parte?, cit., p. 140.

Gli oggetti devozionali (statuette, altarini, tabernacoli, edicole votive) sono, per le loro caratteristiche estetiche, parte di una cultura materiale negli ultimi tempi fortemente riconsiderata e, si può dire anche in questo caso, rifunzionalizzata. Si trovano cioè perfettamente in linea con il desiderio di “autentico”, di “reale” e di “grezzo”, nel senso di “non filtrato” (giocando sulla duplice accezione della parola “filtro”, come dispositivo di purificazione e strumento Instagram di modifica dei colori e delle forme delle immagini a cui si applica⁴¹). Stimolano infatti la nostalgia per un “altro”, spaziale, temporale, culturale, diverso ma rassicurante perché “genuino”, semplice. Questo “diverso” non è estraneo, anzi è spesso familiare, perché riproduce un legame nostalgico, diretto o indiretto, con qualcosa che esisteva e che si è conosciuto o ne crea uno con qualcosa che si sarebbe voluto conoscere e si “crede” di aver esperito⁴².

La riflessione che si vuole proporre qui di seguito si basa sulla produzione di contenuti e sul successo di *@madonnelettriche* e *@scoprireglialtarini*, due pagine Instagram nate nel 2020, che raccontano proprio, usando le parole di Enzo Pace sulla permanenza e universalità della religione popolare, come «nello scarto tra sistema

⁴¹ Per un'interessante riflessione (semiotica) sull'uso dei filtri e sul loro funzionamento cfr. F. BIGGIO, *Augmented facets: A semiotics analysis of augmented reality facial effects*, in «Sign Systems Studies», XLIX (2021), n. 3/4, pp. 509-526.

⁴² Numerose sono le riflessioni sulla *fake/simulated nostalgia*, cfr. per esempio D. SCHREY, *Analogue Nostalgia and the Aesthetics of Digital Remediation*, in K. Niemeyer (a cura di), *Media and Nostalgia Yearning for the Past, Present and Future*, Palgrave Macmillan, Londra 2014; o anche J.J. SIERRA, S. MCQUITY, *Attitudes and emotions as determinants of nostalgia purchases: an application of social identity theory*, in «Journal of Marketing Theory and Practice», XV (2007), n. 2, pp. 99-112.

e ambiente, il religioso popolare [appunto] intercetta il sacro esteticamente»⁴³.

@madonnelettriche nasce nel novembre del 2020 come progetto universitario e cresce negli anni successivi fino a diventare una pagina seguita da più di 50.000 *follower*⁴⁴. Essa basa il proprio funzionamento anche sui contributi di quest'ultimi, in un progetto condiviso e collaborativo di riscoperta e attribuzione di enfasi all'estetica “retrò” della cultura materiale del Cattolicesimo “popolare”: «The Instagram project wants to collect your vision of the reportage's theme through your camera lens and your life experience. Join!»⁴⁵.

Il grande successo della pagina ha portato nel 2023 alla pubblicazione di un volume, edito da Psicografici Editore, che raccoglie una selezione di fotografie scattate per il progetto: «Un reportage che mette a fuoco la presenza del sacro nel quotidiano attraverso immagini e riferimenti che ricordano sensazioni vissute, esperienze passate e *nostalgiche*. Un percorso nato in Puglia e continuato altrove, che completa un collage collettivo di istanti condivisi»⁴⁶ (corsivo mio). L'autrice, Barbara Zilli, si era infatti posta in origine l'obiettivo di indagare il rapporto, estetico, artistico, architettonico, tra il Cattolicesimo e il contesto pugliese:

⁴³ E. PACE, *Religiosità popolare nella società post-secolare. Nuovi approcci teorici e nuovi campi di ricerca*, in L. BERZANO, A. CASTEGNARO, E. PACE, *Religiosità popolare nella società post-secolare*, cit., p. 53.

⁴⁴ www.instagram.com/madonnelettriche, consultato il 12/07/23.

⁴⁵ Recita così la sezione dedicata ai contributi del sito internet da cui è partito in origine il progetto zilibbr.wixsite.com/madonnelettriche/contributors, consultato il 12/07/23.

⁴⁶ psicograficeditore.com/shop/libri/madonne-elettriche, consultato il 12/07/23.

The sacred icons are omnipresent in every space and area of everyday life: from internal interiors to external architectures, from the Rosary hanging from the rearview mirror in the car to the calendar of the Saint hanging in the kitchen. [...] *The vision to create contemporary sacred statues illuminated by electric holy wires and LEDs: Madonne Elettriche* (corsivo mio)⁴⁷.

Il progetto di partenza prevedeva due azioni: l'espressione della "sua" visione di tale rapporto, miccia di innesco, e il coinvolgimento, insieme auspicabilmente all'*engagement*, di una comunità sui *social*: «Everyone is welcome to join me in this discovery and search for their own Madonne Elettriche. Your picture will be shown on this Instagram page and on my thesis website».

L'idea era, come si diceva, nata per un lavoro di tesi per il Master in *Fashion Communication and Styling* allo IED⁴⁸. È incredibilmente significativo, proprio come fulcro di questa riflessione, che il progetto e tutto ciò che ne è conseguito siano stati avviati a partire dalla ricerca di uno stile "originale" da poter applicare all'ambito della moda:

Prima di iniziare il progetto mi sono chiesta chi sarebbe stato il target di Madonne Elettriche, chi si sarebbe potuto interessare a questo argomento, soprattutto nel campo della moda. Naturalmente ho pensato

⁴⁷ zillibr.wixsite.com/madonneelettriche.

⁴⁸ Il progetto *Madonne Elettriche* è stato identificato come uno dei migliori dell'anno accademico 2020/2021: www.vogue.it/vogue-talents/article/come-diventare-stylist-master-ied-fashion-communication-styling, consultato il 12/07/23.

a fotografi e appassionati di fotografia, e poi perché no, fashion editors, location hunters, ma anche viaggiatori, e una comunità interessata a sapere di più sui luoghi e le storie delle persone. Così è nata l'idea di portare Madonne Elettriche (@madonneelettriche) su Instagram e di raccogliere foto mandate dagli utenti, con lo scopo di creare una community di contributors che pian piano continua a crescere⁴⁹.

Da piattaforma digitale, spazio per un reportage fotografico, a *community online*, sull'onda di una fascinazione che insegue il racconto di una «vita quotidiana locale in modo *unico*, incisivo e *nostalgico*»⁵⁰ (corsivi miei), non nega la sostanza religiosa dietro la funzionale estetica del *popolare*, anzi la sottolinea: «Disclaimer. The project doesn't mean to offend the sensitivity, the spirituality, nor the religious beliefs of anybody. It intends to create a community that meets each other's similarities and discovers new different points of view to appreciate what surrounds us all»⁵¹. Gli obiettivi programmatici sono dunque quelli di "osservare", "apprezzare" e, come si diceva, di "riscoprire".

Osservazione e riscoperta sono anche il centro dell'attività di @scoprire_gli_altarini⁵², creata nel luglio del 2020, quindi pochi mesi prima di @madonneelettriche. Il nome della pagina gioca sulla duplice accezione dell'espressione: quello letterale di "riscoperta", appun-

⁴⁹ Dichiarazione dell'autrice durante l'intervista rilasciata a Elisa Pervinca Bellini per «Vogue Italia», citata alla nota precedente.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Dalle storie lasciate in evidenza sul profilo.

⁵² www.instagram.com/scoprire_gli_altarini, consultato il 12/07/23.

to, di altari, edicole votive e simili, e quello figurato, di uso comune, di «rendere pubblico qualche fatto che gli altri vorrebbero tenere segreto»⁵³. Il progetto dietro la pagina è meno articolato di quello precedentemente descritto e anche il numero di seguaci è notevolmente inferiore: meno di tremila⁵⁴. I *post* pubblicati sono più di seicento (@*madonnelettriche* ne vanta poco più di novecento)⁵⁵ e anche in questo caso si basano sul contributo della *community*. Ciascuna immagine è accompagnata da una breve spiegazione di ciò che rappresenta, in termini di luogo in cui la foto è stata scattata e del soggetto raffigurato o variamente rappresentato. Capita che quest'ultimo non sia riconosciuto da Eva G.⁵⁶, la proprietaria della pagina, che non esita a segnalarlo, e spesso, nello spazio dei commenti, riceve spiegazioni e dettagli direttamente dagli utenti con qualche più specifica competenza a riguardo.

«Edicole votive, altarini e tabernacoli. Se sono *kitsch*, mi piacciono di più» è la descrizione fornita in testa alla pagina, per sottolinearne l'obiettivo: la ricerca degli esempi più estrosi e bizzarri, per collocazione e caratteristiche, di queste categorie di oggetti. Come

⁵³ Da *Treccani online*, www.treccani.it/vocabolario/altarino, consultato il 12/07/23.

⁵⁴ Il successo di @*madonnelettriche* non è solo imputabile all'intuizione della creatrice, ma anche ai numerosi *repost* che hanno agevolato la crescita della sua popolarità sia da parte di profili privati dotati di grande seguito, sia da parte di pagine più specificatamente dedicate a produrre metadescrizioni della serialità e della viralità (e.g. @*profiliseriali*, www.instagram.com/profiliseriali consultato il 12/07/23).

⁵⁵ Il confronto che si sta operando è puramente informativo e una comparazione sistematica dei contenuti non è un obiettivo che verrà perseguito in questa sede.

⁵⁶ L'autrice decide di presentarsi così, quindi sceglie nei fatti di rimanere anonima.

nota Berzano⁵⁷, nella società contemporanea «la stilizzazione della vita quotidiana fa sì che anche gli oggetti di consumo, il *kitsch* e i comportamenti più quotidiani possono essere incorporati nel mondo culturale dell'opera d'arte», con esiti, aggiunge, non sempre «profondi». I contributi provengono da tutto il mondo e non sono posti dei limiti che non siano quello di rispettare il filone estetico avviato e proposto dalla pagina, la quale, per data di creazione e impostazione, risulta tra le capofila di questa (non più tanto) nuova tendenza. Dopo il 2020 e dopo il successo dei primi profili con il filone tematico in esame, infatti, ne sono stati creati degli altri (e continuano a esserne creati)⁵⁸, ma più passa il tempo più il fattore di originalità viene meno e dunque anche la loro forza.

Il digitale è esso stesso un fatto culturale e in quanto tale produce significati e significanti nuovi, questi ultimi per lo più «smaterializzati». «La progressiva digitalizzazione del significante lo ha trasformato in un puro simulacro che rappresenta il suo oggetto in una reinvenzione aritmetica», scriveva Leone nel 2014⁵⁹, sostenendo che il primo decennio del nuovo millennio non è stato dominato da un materialismo consumista o ideologico e nemmeno da uno spiritualismo *New Age*, quanto da una corrente di gusto diffusa che potrebbe essere definita «anti-materialità»⁶⁰, e quindi da una svalutazione della materialità. Sebbene non sia possibile approfondire

⁵⁷ L. BERZANO, *Spiritualità: moltiplicazione delle forme nella società secolare*, cit., p. 21.

⁵⁸ Un esempio tra tutti www.instagram.com/santiemadonne_, nata nel febbraio 2022 (consultato il 26/07/22).

⁵⁹ M. LEONE, *Spiritualità digitale: il senso religioso nell'era della smaterializzazione*, cit., p. 8.

⁶⁰ *Ibidem*.

in questa sede tale ulteriore aspetto, va però sottolineato che per quanto l'attenzione sia posta sulla cultura *materiale*, sui processi fisici, reali, della manipolazione e trasformazione di oggetti (e.g. le luci/le luminarie che intervengono sull'aspetto delle statue delle madonne), l'interesse che li riguarda si costruisce sulla loro riproduzione digitale, che per definizione, appunto, non gode di reale materialità.

L'interazione degli utenti non si ferma però alla fornitura di materiale per rimpinguarle, alla speranza che esso sia meritevole di pubblicazione (e quindi di riconoscimento), ai *like* e ai commenti, ma comprende anche la ricondivisione sui propri profili personali dei contenuti a esse destinate o da esse prodotti. Si tratta di un elemento fondamentale, la scelta di ciò che viene mostrato sul proprio profilo social non è qualcosa di superficiale: entra nel merito della costruzione della propria immagine sociale e della propria collocazione, culturale e politica, *online* e *offline*.

La riflessione che qui vuole essere condivisa non riguarda infatti tanto la ricostruzione delle vicende e degli andamenti delle due pagine, quanto una rilevazione della loro efficacia. Ciò che si vuole sostenere è che proponendo contenuti alternativi ai contenuti *mainstream* dei *social network*, scavando in un'estetica lontana dal fasto del mondo di *influencer* e *celebrities*, esse riescono a intercettare i gusti di un pubblico che ostenta la capacità di andare oltre ciò che viene loro regolarmente, e più facilmente, offerto sulle piattaforme. Ciò non implica né che i due "spazi digitali" (*mainstream* e "alternativo") non possano convivere negli interessi e nelle interazioni effettive degli utenti, né che di fatto queste pagine sia-

no portatrici di istanze realmente di frattura rispetto alla norma, ma solo che manifestare interesse e dimostrare di subire l'attrattiva di tali proposte siano elementi di un racconto e un'autorappresentazione di sé realizzati tra "reale" e digitale.

Dal momento che le tecnologie digitali (o meglio le ICT, *Information and Communication Technologies*) non sono oggi considerate solo strumenti ma vere e proprie "forze ambientali" (*enviromental forces*), che incidono in maniera sempre più preponderante sulla concezione di chi siamo, su come socializziamo, su come concepiamo la realtà e su come ci confrontiamo con essa⁶¹, è stato proposto di adottare il neologismo "onlife" per riferirsi all'esperienza nuova di una realtà iperconnessa all'interno della quale non è più possibile chiedersi se ciascuno sia distintamente *online* e *offline*⁶². I comportamenti qui in oggetto sarebbero quindi parte di una costruzione della propria individualità⁶³ che, tramite l'espressione di preferenze e gusti⁶⁴, non può oggi che essere realizzata a cavallo tra questi due mondi. Ciò che accade *online* si lega senza soluzione di continuità con ciò che accade *offline* e viceversa, e l'autorappresentazione di sé non si realizza più solo sulla base

⁶¹ L. Floridi (a cura di), *The Onlife Manifesto. Being Human in a Hyperconnected Era*, Springer Open, Oxford 2015, p. 2.

⁶² Ivi, p. 1.

⁶³ Utilizzo questa espressione, consapevole della sua complessità e della stratificazione complessiva dei suoi significati, nell'accezione antropologica culturale di fabbricazione di sé, quella che Francesco Remotti definisce foggatura e poi, di conseguenza, antropo-poiesi (cfr. F. REMOTTI, *Prima lezione di antropologia*, Laterza, Bari 2000). Anche sull'utilizzo della categoria di individuo i dibattiti sono stati numerosi, ma in questa sede non si entrerà nel merito di tali riflessioni e si procederà a utilizzare il termine a fini operativi in virtù della sua funzionalità.

⁶⁴ Non si può qui non fare riferimento, sebbene *en passant*, a P. BOURDIEU, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna 1979.

di ciò che avviene nel mondo analogico, ma si costruisce in maniera sempre più determinante tramite l'interazione sulle piattaforme digitali. Il comportamento sui *social* è oggi un mezzo imprescindibile di espressione e identificazione e un indicatore fondamentale per la conoscenza dell'altro. I *media* amplificano le opportunità di accedere al patrimonio della cultura, soprattutto quella di consumo⁶⁵, attraverso la produzione e la diffusione di modelli di comportamento, sempre accolti e variamente rielaborati. Se si comincia a intendere il consumo (qui anche nel senso lato del consumo dei contenuti *social*, che hanno oggi anche un'importante dimensione economica) come una forma contemporanea di costruzione dell'identità sociale e personale⁶⁶ e se ne valorizza l'influenza, sarà più chiaro come anche la decisione di condividere sul proprio profilo contenuti che dimostrano un interesse, per lo più ironico, ma non ridicolizzante, per espressioni materiali della religione popolare sia un qualcosa di fortemente significativo.

Le scelte compiute in questi frangenti, in una prospettiva specificamente sociologica, possono rientrare nelle «forme di costruzione di identità e identificazione, tramite l'assunzione [di] elementi [...] simbolici, esteriori e manifesti», definite come *lifestyles*, categoria analitica usata a sua volta per studiare le forme di appartenenza, di partecipazione, di espressione e appunto di costruzione identitaria individuale e collettiva⁶⁷. E si potrebbe dunque fare riferimento, nella riflessione che si sta portando avanti, a «un mondo giovanile nel quale gli elementi

⁶⁵ F. SETIFFI, *Il consumo come spazio di riconoscimento sociale*, Franco Angeli, Milano 2013, p. 72.

⁶⁶ Ivi, p. 107.

⁶⁷ L. BERZANO, C. GENOVA, *Percorsi di sociologia dei lifestyles*, Il Segnalibro Editore, Torino 2008, p. 65.

fondamentali di costruzione delle identità collettive e dei processi di identificazione e riconoscimento sono le pratiche sociali, ovvero quelle attività ripetute nel tempo e che non richiedono un processo riflessivo per la loro attuazione e [sono] tuttavia comunque dotate di un proprio significato (spesso anche forte) agli occhi degli individui; [a] un mondo giovanile nel quale la forma sociale prevalente sono [appunto] i *lifestyles*»⁶⁸, o meglio, gli *(on)lifestyles*, aggiungerei. Risulterebbe però, forse, riduttivo.

Il collocarsi in un "gruppo" caratterizzato da un "gusto" deliberatamente "di nicchia" (nel senso sopra esplicitato), non avendo come fine solamente l'intrattenimento, proprio e altrui, ma anche quello di "distingersi", di sottolineare la propria abilità di intercettare un qualcosa di "altro", più interessante e ricercato, è una scelta e, in definitiva, un espediente, un mezzo.

L'"altro" in questione è un "altro" considerato "autentico" e quindi maggiormente meritevole di attenzione e partecipazione; un "altro" che, per la capacità (transitiva) di evasione dal tempo ordinario "moderno" che gli viene riconosciuta, è valorizzato ed eletto a "spazio" ("digitale") accogliente e rassicurante, distante dalla norma dei contenuti *social* (cioè sufficientemente distaccato da essi da essere ritenuto qualitativamente migliore), ma non portatore di una dimensione straniante o perturbante, come altre "nicchie", tale da implicare una reale frattura; un "altro" che può finire per ri-immettersi nel movimento centripeto del *mainstream*, venendo utilizzato come metodo per limare le spigolosità di ciò che è in-

⁶⁸ C. GENOVA, *Per gusto e per valore. Culture giovanili nella società dei lifestyles*, in «Sociologia. Rivista quadrimestrale di Scienze Storiche e Sociali», III (2015), p. 166.

trinsecamente consumistico, attribuendogli la patina stilistica della riscoperta dei valori di un passato idealizzato; un "altro" che mantiene la propria funzione di strumento usato per operare una differenziazione di sé, per porre dei paletti che segnalano l'appartenenza a una comunità (o meglio, qui, a una *community*) e indicano la strada per un'autorappresentazione il più possibile accurata; aspetti dello stesso fenomeno di riscoperta che ci riporta alle parole di Lombardi Satriani proposte in apertura.

Sarebbe, in definitiva, corretto entrare maggiormente nel merito di un concetto, quello di identità, culturale e sociale, scivoloso e innumerevoli volte decostruito dall'antropologia culturale⁶⁹, in grado di approfondire pratiche e processi sociali, intrisi di sentimenti etnici e religiosi, di forme di appartenenza, di rivendicazioni localistiche e comunitarie⁷⁰, dal momento che «siamo di fronte a soggetti che si muovono in campi di differenze che essi stessi percepiscono come fondanti la loro umanità»⁷¹. Non essendo possibile farlo in questa sede, ci si limiterà a rilevarne e segnalarne l'importanza primaria come chiave di lettura del fenomeno.

La religione popolare agisce oggi sulle piattaforme social come agisce da sempre nella quotidianità al di fuori di esse: offre una dimensione narrativa "efficace", operativa e generativa. È espediente, veicolo e *trigger*. Con le caratteristiche del passato e le riletture del presente, si in-

⁶⁹ Si rimanda a F. REMOTTI, *Contro l'identità*, Laterza, Roma-Bari 2001; ID., *L'ossessione identitaria*, Laterza, Roma-Bari 2010, per un punto di vista, da lui stesso definito, radicale.

⁷⁰ Prendo qui in prestito le parole di F. DEI, *Identità, culture e mondi della vita*, in L. Faldini, E. Pili (a cura di), *Saperi antropologici, media e società civile nell'Italia contemporanea*, CISU, Roma 2011, p. 118.

⁷¹ *Ibidem*.

serisce nell'agito quotidiano grazie alla sua estetica, eletta a portatrice simbolica di processi di individuazione. Le edicole votive agli angoli delle strade o dei sentieri di montagna, gli *ex voto*, le processioni e la supposta "lentezza"⁷² di tutto ciò che sembra lontano dalla vita cittadina, si prestano a un processo di risignificazione, sulla base del quale si costituisce un'equivalenza tra la loro caratteristica estetica e i valori che si ritiene siano loro iscritti: autenticità e sincerità. Chi le utilizza per esprimersi sui *social* le impiega per mettere in pratica una forma di autorappresentazione codificata che racconta sia della propria capacità di interessarsi a ciò che è "reale", "vero" e quindi "positivo", sia della propria abilità di operare una stratificazione semantica che rilegge ironicamente l'oggetto e diventa una cifra stilistica differenziante nell'espressione di sé. Si interiorizza cioè una seconda equazione, secondo la quale in maniera transitiva ciò che le immagini rappresentano, o meglio, "trasmettono", appartiene anche alla persona che le ricondivide sui *social*, perché in grado di riconoscerlo, manipolarlo e valorizzarlo.

L'"estetica" del popolare e il popolare stesso sono in questi termini rifunzionalizzati, agiscono e sono agiti, e «qui – sostiene Carlo Prandi – si annida l'impalpabile e tenace struttura del "popolare", che non nega le esigenze logiche della pratica quotidiana, ma nemmeno ne viene totalmente scalzato quando queste diventano lo stigma delle dinamiche sociali, scientifiche, tecniche nel moderno»⁷³.

⁷² Si fa qui riferimento a un altro *trend social* che si pone l'obiettivo "celebrare" la riscoperta della semplicità appagante e del benessere di una vita lenta www.instagram.com/vita_____lenta, consultato il 12/07/23.

⁷³ C. Prandi, *Religione e popolo. Continuità e frattura*, Scholé, Brescia 2020, p. 70.

Nicolò Germano Luca Iencarelli*

Religious redemption in The Sopranos's time

1. *A very short introduction: television series
and philosophy*

For about twenty years now, in Italy as in the rest of the world, television series have become a veritable cult object, one that should be analyzed even on a philosophical level. *Philosophically*, partly because the series have become more and more structured, with perfect scripts, but mostly because of the themes they deal with. Themes that the series directly infer, upon closer inspection, from the great literature and cinema that preceded them, as if they were older siblings now in decline¹.

* N. Germano (ch. 1-2; 5); L. Iencarelli (ch. 3-4).

¹ See N. CARROL, *TV and Film: A Philosophical Perspective*, in «The Journal of Aesthetic Education», 35-1 (2001), pp. 15-29, p. 16: «Once one takes a broader view of the possibilities of TV, I maintain, the philosophical difference between film and TV, construed as a matter of contrasting essential characteristics, disappears. That is, I do not deny that there are differences between TV of a certain vintage and level of technological development, and comparable films, but I do deny that these historical differences amount to ontological or essential distinctions. Finally, I will conclude on a positive note, proposing that the history of film and TV is best understood as single process, the evolution of the moving image, a mode of

Certainly, the first, real turning point for television series was imprinted by David Lynch and Mark Frost's masterpiece, *Twin Peaks*², which aired on the ABC channel from 1990 to 1991 (and was immediately received in Italy by the Mediaset channels)³: in the secrets of a mysterious small town, Lynch and Frost dreamily found the unconscious history, individual and collective, of America. Were the audience and critics ready? Undoubtedly, the series was a worldwide hit, with a host of fans who to this day continue to ask, without being able to find a definitive answer: *Who killed Laura Palmer?*⁴

Critics were also strongly impressed, in a positive way, by the work the two authors did to transform what was, until then, an exclusively popular genre, refractory to any psychological, cultural, and social (thus also philosophical) insights, into a true work of art. However, one cannot help but notice how, in *Twin Peaks*, Lynch did not ultimately seek to innovate the television genre, but rather, as a great experimenter, to stretch, as it were, out of proportion the duration and possibilities proper to the cinema, to film: having concluded the second season, Lynch compressed into a prequel, *Fire Walk with Me* (1992), what, in the series, had made breath so deeply.

communication and expression can be implemented cinematically, videographically, digitally, or in ways which we have still to conceive».

² About *Twin Peaks* see: R. MANZOCCO, *Twin Peaks. David Lynch e la filosofia. La loggia nera, la garmonbozia e altri enigmi metafisici*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2010.

³ The Italian reception of the series was very rapid and equally incisive: released in the United States on 8 April 1990, it was broadcast in prime time, on Canale 5 (and it was very far from Mediaset's standards), from 9 January 1991. Presented by Mike Bongiorno, it soon became a real cult also for the Italian public.

⁴ *Chi ha ucciso Laura Palmer?* was the Italian tagline of the series, included in the trailer.

The influence of Lynch's work will operate subteraneously but seminally in the history of television series: after *Twin Peaks*, nothing will ever be the same. A truly well-rounded, three-dimensional interest in human beings and their various manifestations will prevail in television series writers from this time forward. And they thus come to discover their dimension, their structure, and their own expressive possibilities, which are similar to, but at the same time so different from, classical cinema.

But then, where to start for a philosophical investigation of television series? If we consider TV series as «una delle forme d'arte che più profondamente incide nella nostra natura di essere umani»⁵, and therefore «oggetti meritevoli di una trattazione filosofica autonoma»⁶, we can approximate the philosophical analysis of television series to that which critics have attempted for literature and film, which are also considered, each in their domain, as autonomous forms and objects. Television series, in fact, since the revolution wrought by *Twin Peaks*, have come increasingly closer, in terms of depth of theme and depth of narrative framework, to these two art forms, now unanimously recognized (despite the initial rejections, the same ones that the series now experience) as worthy of philosophical criticism, thanks above all, as far as cinema is concerned, to the fundamental studies of Deleuze⁷, in Europe, and Cavell⁸, in the United States.

⁵ L. BANDIRALI, E. TERRONE, *Filosofia delle serie tv. Dalla scena del crimine al Trono di spade*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2012, p. 9.

⁶ *Ibidem*.

⁷ See G. DELEUZE, *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Les Éditions de Minuit, Paris 1983; ID., *L'image-temps. Cinéma 2*, Les Éditions de Minuit, Paris 1985.

⁸ See S. CAVELL, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Viking, New York 1971 (enlarged edition: Harvard University Press,

What is more, television series enjoy an incredible capacity for propagation, and interest, in all social groups, normally so diverse even in terms of aesthetic experiences. The small screen of television before, with its cyclical and punctuated recurrences, the large online platforms such as Netflix or Amazon Prime today⁹, unite more than ever, almost as if they were a *real vector of social cohesion* (as art always is) or of distancing from the group of those who, instead, do not enjoy that given product (as is typical of social groups).

Clearly, by acting as a social vector, television series contribute greatly to the construction (or de-construction) of the imaginary space of the self and society, as trend-setters. They convey, admittedly consciously (as products constructed according to precise rules, and with precise aims and purposes), a certain vision of contemporary problems, which goes on to influence viewers. The influence, of course, is mutual: as consumer products, however artistic they may be, television series must respond to the demands of the public, appropriately designed, and at the same time they must, as we said, almost *transform the viewpoint* of those who enjoy them.

Cambridge 1979); ID., *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Harvard University Press, Cambridge 1981 and ID., *Themes out of school: effects and causes*, North Point Press, San Francisco 1984.

⁹The material culture underlying the enjoyment of films (typically, the cinema, with the big screen) and that of television series (the television, the small screen) cannot be more different: while the former opens up to a collective dimension of viewing, the latter tends to emphasize the intimist, fairy-tale aspect of the hearth and ends up atomizing the vision. However, one has to keep in mind how, especially since the spread of online platforms such as Netflix and Amazon Prime (and, before that, VHS and DVD, which were short-lived), the enjoyment of films is also increasingly being relegated to the domestic space, thus disregarding the collective experience. This trend, as we know, reached its peak during the months of the Covid pandemic, with the deepening of the cinema crisis that was already underway anyway.

In both cases, however, television series (like novels and films before), to succeed in their dual purpose, must be able to respond adequately to the demands (and questions) of the audience. In other words, even if we accept, at least in general terms, the theory of post-modernism – i.e.: the downfall and impossibility of meta-narratives¹⁰ –, we should nevertheless consider not only plausible but also possible and necessary what we might refer to as the *meta-questions*, i.e., those questions that tend to deepen, in its entirety, the problems of the lives of individuals and communities. Such fundamental questions, still valid if not especially so today, because of the depth with which they delve into the most secret recesses of human being, have been unparalleled articulated by Immanuel Kant: «1) Was kann ich wissen? 2) Was soll ich tun? 3) Was darf ich hoffen? 4) Was ist der Mensch?»¹¹.

¹⁰ See J.-F. LYOTARD, *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Les Éditions de Minuit, Paris 1979, pp. 7-8: «En simplifiant à l'extrême, on tient pour "postmoderne" l'incrédulité à l'égard des métarécits. [...] A la désuétude du dispositif métanarratif de légitimation correspond notamment la crise de la philosophie métaphysique, et celle de l'institution universitaire qui dépendait d'elle. La fonction narrative perd ses foncteurs, le grand héros, les grands périls, les grands périple et le grand but. Elle se disperse en nuages d'éléments langagiers narratifs, mais aussi dénotatifs, prescriptifs, descriptifs, etc, chacun véhiculant avec soi des valences pragmatiques sui generis. Chacun de nous vit aux carrefours de beaucoup de celles-ci. Nous ne formons pas des combinaisons langagières stables nécessairement, et les propriétés de celles que nous formons ne sont pas nécessairement communicables».

¹¹ I. KANT, *Logik* (1800), *Einleitung*, A 25; Werke, VI, pp. 448: «The field of philosophy, in this cosmopolitical sense, may be reduced to the following questions: 1. What can we know? 2. What ought we to do? 3. What may we hope for? 4. What is man? The first question is answered by metaphysics, the second by philosophy, the third by religion, and the fourth by anthropology. But they at bottom might all be considered as pertaining to anthropology; because the three first questions refer to the last one» (in I. KANT, *Logic*, ed. by J. Richardson, London 1819, pp. 29-30).

So, *What is man?*, nowadays and always, what is the human condition? If this is the question that philosophy poses, if continuing to interrogate this question is its task, then – and only then – can television series be screened by philosophical research. And they can do so because, as human artefacts (and not merely products), they too are, of late, interested in laboring around this essential problem, at least since the authors realized the latent potential of television series: their truly *philosophical* and *existential* relevance.

2. *Existentialism on TV: The Sopranos*

2.1 Why *The Sopranos*?

The Sopranos is a television series produced by HBO and broadcast – without commercial interruption – in the United States since January 1999¹². A prolific series, it consists of six seasons (the last one, divided into two parts, will end in 2007), conceived and written by David Chase. Despite the plural, collective title, the undisputed protagonist of the series is the boss of the Soprano family, Tony, a tragic anti-hero torn between *normal family* commitments and leading a New Jersey *mafia family*. Two families that are ill-suited to each other: it is this feeling of rupture, of internal division, with the

¹² In Italy, the series has been broadcast in the late evening on Canale 5 (Mediaset) since 2001. Later seasons were aired, never with excellent results, on Italia 1 and Iris (also owned by Mediaset) as well as on Rai 4. However, probably also due to what was interpreted by some critics as yet another proliferation of racist stereotypes about Italian-Americans, the Italian public never fully appreciated the series: it was received almost exclusively by an average educated audience.

consequent inability to manage this rupture that characterizes his life, that will bring him to the couch of a psychologist¹³, Dr. Melfi.

The whole series, starting from the first episode, in which Tony's first panic crisis takes place¹⁴, develops, so to speak, in a skillful ternary interlocking¹⁵. The psychoanalytical session clarifies, through the *character's* (with his transformation, before the viewers' eyes, into a real *man*) introspection and inner deepening Tony's elements and moments of private and "working" life that emerge in the course of the episodes, and thus build an intricate web of relationships, clashes, and affections¹⁶.

On closer inspection, then, *The Sopranos* is perhaps the first television series that, in the wake of David Lynch's operation, wisely exploits the philosophical aspect (certainly accompanied by the psychological, sociological, etc.) that had been ignored by earlier tele-

¹³ But the concept of a boss in therapy is not new: also in 1999, Harold Ramis's film, *Analyze This*, was released, in which a boss under stress (Robert De Niro) sought the help of a specialist. See also *Faithful* (1996) and *Grosse Pointe Blank* (1997), with a similar plot.

¹⁴ The first panic attack happens to Tony during a family barbecue (in the *double, extended, family*, which often if not always intersect). This blackout has as its proximate origin the disappearance, of course due to migration, of the ducks that had been settled in Tony's pool for some time: Dr. Melfi's analysis will begin here (Season 1, Ep. 01, *The Sopranos*).

¹⁵ See L. BANDIRALI, E. TERRONE, *Filosofia delle serie TV*, cit., p. 86: «Ogni puntata vede Tony Soprano impegnato su tre fronti: allo scandaglio interiore delle sedute psicanalitiche si affiancano la prassi mafiosa e il ménage familiare. La tipica trama risulta dunque formata da una terna di problemi narrativi: uno introspettivo, uno pragmatico e uno relazionale».

¹⁶ On the prosodic structure of *The Sopranos*, see S. O'SULLIVAN, *Broken on Purpose: Poetry, Serial Television, and the Season*, in «Storyworlds: A Journal of Narrative Studies», 2 (2010), pp. 59-77, where O'Sullivan proposes a parallelism between the compositional structure of *The Sopranos* series and the sonnet form: «an initial experimental quatrain (episodes 1-4); two evenly spaced jarring interruptions, in episodes 5 and 10, each of which may be likened to a turn; and a closing tercet» (ivi, p. 71).

vision, but not by later television: just as we can speak of a *before* and *after* *Twin Peaks*, so we must speak of a *before* and *after* *The Sopranos*. Certainly, as has been said, by critics as well as audiences, *The Sopranos* is truly a monument to American culture¹⁷ and one of its highest achievements¹⁸. However, it is not only this that makes this television series so important for philosophical analysis. Why, then, *The Sopranos*?

Perhaps it is because here the authors are really trying to answer, or at least to organize the conditions for an answer to be given, to the question in which, with Kant, we have seen the profound meaning of philosophical research embodied: *What is man?*. In Tony's case, the audience, thanks as much to Chase's script as to James Gandolfini's performance, cannot help but see themselves reflected, however, distorted this reflection is by the screen (which draws closer) of Tony's mafia activities. There is, it is clear, no full mirroring in the character; yet such distance does not prevent but rather encourages, in the viewers, that sense of estrangement, of alienation proper to our era, and to which the series seems to constantly refer.

¹⁷ For «The New York Times», *The Sopranos* is «The greatest work of American pop culture of the past quarter century», while for «The New Yorker», according to Nancy Franklin, *The Sopranos* «What May Be The Greatest Television Show Ever».

¹⁸ D. THORBURN, *The Sopranos*, in G.R. EDGERTON, J.P. JONES, *The Essential HBO Reader*, University Press of Kentucky, Lexington 2008, pp. 61-70, p. 61: «The series also received unprecedented critical acclaim in both popular and elite circles. Even intellectuals who had previously disdained television hailed the show as a groundbreaking work of art. One measure of the program's unique status as a cultural icon was the screening of the entire run of its first two seasons at the Museum of Modern Art in New York City as the featured item in a retrospective of gangster movies chosen by David Chase, *The Sopranos'* creator and executive producer».

2.2 «It's all a big nothing»

Tony, the anti-hero *par excellence*, is lost: this is the human condition¹⁹ photographed by *The Sopranos*. The whole series is nothing but a long search for meaning, for significance to be attached to this loss. Viewers follow this tragic hero²⁰ through all the wanderings, all the attempts he makes to eventually reach *something*, a *mysterious something*, that can finally *redeem* all that in his criminal activity as in his family life he *has* and *has not done*.

Redemption, that is *something* that Tony desperately seeks, to save himself from that darkness, from that great nothingness that grips and terrifies him. And Tony is truly terrified: his panic attacks are clear signs of a deeper terror that pursues him, chases him, and that not even analysis (which ends, in the last season, at the behest of Dr. Melfi, without having obtained any results) can, truly, resolve. Of course, the attacks disappear, but that profound sense of the sickness of living, of *mal de vivre*, always remains suspended, hovering over Tony, as

¹⁹ The reference is to the film adaptation of *King Lear*, Akira Kurosawa's *Ran* (1985). Hidetora (the lord) says: «I am lost...»; Kyoami, the jester, replies: «Such is the human condition». We will briefly return to Shakespeare's presence in *The Sopranos* (and in American culture) later.

²⁰ The figure of the anti-hero, the tragic hero, refers here to that precise anti-heroic physiognomy drawn by film noir (films that Tony watches continuously, almost obsessively). See K.L. STOHER, *The Sopranos, Film Noir, and Nihilism*, in S.M. Sanders, A. J. Skoble (eds.), *The Philosophy of TV Noir*, University Press of Kentucky, Lexington 2008, pp. 143-158; ID., «It's All a Big Nothing»: *The Nihilistic Vision of The Sopranos*, in R. Greene, P. Vernezze (eds.), *The Sopranos and Philosophy: I Kill Therefore I Am*, Open Court, Chicago and La Salle 2004, pp. 37-47, especially pp. 37-41 (*Nihilism and Noir*). About Noir, see, in Italian: R. VENTURELLI, *Cinema noir americano 1960-2020*, Einaudi, Torino 2020.

much when he wakes up²¹ as in the great binges, in sex as in the heinous murders he commits.

This fear excavates and deconstructs him entirely, only to be recomposed in a broken man, in a man in half. Even when, following a hallucinogenic experience brought about by the use of peyote, in a hallucinated dawn in the Grand Canyon, Tony exclaims: «I get it!»²² (perhaps, the meaning of life?), he does not continue his descent into the underworld of his personality, of an unstable personality incapable of grasping, taking and stabilizing anything, least of all what may be, as in the case of peyote, an expanded state of consciousness.

It is not only Tony, however, who experiences this feeling of not belonging, of constitutive alienation from a reality that remains ultimately incomprehensible (and perhaps then truly irredeemable): as we said, the entire series lives in this rarefied, almost unbreathable atmosphere, and which says so much about our contemporaneity. Livia Soprano, Tony's Freudian and Shakespearean²³ mother is hospitalized after hatching a failed plan

²¹ Tony's awakening scenes quickly became iconic, with Gandolfini all ruffled up among piles of pillows. The perfect counterbalance to such awakenings is the series' theme opening song (the only recurring music on the soundtrack), which condenses the themes and motifs of *The Sopranos*. The opening song is *Woke Up This Morning*, single taken from Albama 3's first album, *Exile on Coldharbour Lane* (1997).

²² Season 6, Ep. 18, *Kennedy and Heidi*.

²³ Shakespeare is a constant presence, consistently noted by critics, in *The Sopranos*. Not only the ghosts of conscience that haunt Tony, ghosts from Elsinore have found refuge in suburban Newark, but also and above all the structure of the plot with its cultural references reveals the strong influence of the English playwright (see on this: A. SCHULMAN, *The Sopranos: An American Existentialism?*, in «The Cambridge Quarterly», 39-1 (2010), pp. 23-38, especially pp. 37-38). The reception of European existentialism in America began with the studies of Walter Kaufmann (1921-1980), who attached so much importance to Bard's works for the formation of an existen-

to kill her son. Here, bedridden, her nephew Anthony Jr. comes to visit her, forced by his parents; it is in front of him that Livia conducts a short monologue that will end with the precise, brutal affirmation that everything in life, all hopes, all love, all pursuit of happiness, are nothing: «It's all a big nothing»²⁴. This statement (denial) will shake Anthony Jr. to the core: in fact, Tony's son seems to inherit what the boss himself calls «the putrid, rotten, fuckin' Soprano gene», and will from this episode onwards (culminating in the last two seasons) be increasingly portrayed as a depressive, suffering from suicidal mania that he will even try to enact²⁵.

On the other hand, it is Anthony Jr. himself who explicitly entertains a connection with the *culture* (and not only the *mood*) of *existentialism*²⁶, which he dee-

tialist and nihilistic consciousness that he collected a series of essays under his banner: see W. KAUFMANN, *From Shakespeare to Existentialism*, Anchor Books, New York 1960, especially pp. 1-24; 35-50. For a skeptical, nihilistic reception of Shakespeare's play, not far from that presented by *The Sopranos*, see S. CAVELL, *Disowning Knowledge In Seven Plays of Shakespeare*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 1987-2003². It would certainly be interesting to attempt a comparison, through Shakespeare's mediation, between the poetics of *The Sopranos* and that of Philip Roth (the other great Bard of Newark): after all, Tony is indeed a dying animal.

²⁴ «Who says everything has a purpose? The world's a jungle. You want my advice, Anthony, don't expect happiness. You won't get it. People let you down. I won't mention any names. But, in the end, you die in your own arms... It's all a big nothing. What makes you think you're so special?» (Season 2, Ep. 07, *D-Girl*).

²⁵ The tragi-comic scene of the attempted suicide (Season 6, Ep. 19, *The Second Coming*) cannot fail to remind the viewer of Harold's spectacular suicide attempts in Hal Ashby's film, *Harold and Maude* (1971).

²⁶ See A. SCHULMAN, *The Sopranos*, cit., especially pp. 29-33; A. GINI, *Bada-Being and Nothingness. Murderous Melodrama or Morality-Play?*, in R. Greene, P. Vernezze (eds.), *The Sopranos and Philosophy*, cit., pp. 7-14. On the pessimism associated with this worldview, see J.F. DIENSTAG, *Pessimism: Philosophy, Ethic, Spirit*, Princeton University Press, Princeton 2006, especially pp. 33 and following.

pens precisely as a result of the episode we mentioned. Always in *D-Girl*, Anthony discovers European existentialism because a new teacher has assigned the reading of Albert Camus's *The Stranger*. Even before visiting his grandmother at the hospital Anthony surprises his parents by affirming the absurdity of life, confirmed by the fact that God, as Nietzsche («Nitch», in the boy's pronunciation) had observed, is dead²⁷. While the reception that Meadow, Tony's daughter, and Anthony Jr.'s sister, asked by her parents about their son's strange outings, makes of existentialism is rather purely notional (she quotes a phrase from Madame de Staël: «One must choose in life between boredom and suffering»), Anthony, despite not excelling in his studies, seems instead *vitally interested* in the problems posed by this philosophical current.

Indeed, it is precisely the philosophy of existentialism, at least as it has been received in American culture, notably through the studies of Walter Kaufmann, that is best suited to approach and understand *The Sopranos*. And this is because existentialism, by re-proposing the problem of existence, of individual existence, in contemporary times, does not forget but rather further deepens the Kantian question, the question proper to philosophy. If man, his existence, is in *crisis*, as it is, we men cannot but continue to question it, and at least try to answer, in this fully *nihilistic age*, what its meaning, its sense, its destination is. So, on closer inspection, what we are saying about existentialism is exactly what, as we remember, we see Tony doing throughout the series: an

²⁷ See F. NIETZSCHE, *The Portable Nietzsche*, ed. and translated by W. Kaufmann, Penguin Books, New York 1976, pp. 95-96 (*The Gay Science*, 125).

endless search for meaning – which, in the end, *may not* even be there. What matters here, in the end, is precisely *the search*, the *never-ending endeavor* that goes on against everything and everyone.

In the time of nihilism, which is the time in which Tony lives and is immersed, and of which he himself is indeed a representative in his own right, nothing is insured anymore, everything collapses and changes²⁸. Often Tony, talking to his Mafia accomplices, laments (with ill-concealed screenplay irony) the loss of old values, as if they were like stars, useful for navigating the vast and insecure world of life. Words remain, of course, but even these lack, in reality, a counterpart: what kind of word is it, *redemption*? What does it mean in *The Sopranos*?

3. *Spiritual crisis in the post-theological culture*

Among the highest points that cinematic art has ever reached is surely the iconic baptism scene in *The Godfather – Part II* (1974), in which a tight, pathos-filled crosscutting juxtaposes Michael Corleone's firmly pronounced vows to renounce Satan with the brutal murders enacted by his henchmen against rival mafia bosses for control of late 1950s New York. Although Coppola's protagonist may seem a true adaptation of the Miltonian Satan, for whom it is «Better to reign

²⁸ F. Nietzsche writes about nihilism: «Nihilism: there is no goal, no answer to the question: why? What is the significance of nihilism? – that the highest values devalue themselves» (in ID., *The Will to Power. Selections from the Notebooks of the 1880s*, ed., with *Introduction and Notes*, by R.K. Hill, translated by R.K. Hill and M.A. Scarpitti, Penguin Books, London 2017, p. 15).

in Hell, than serve in Heaven»²⁹, he has no doubts about his closeness to God, in whom he sees an ally or perhaps even the true author of his actions³⁰. His “heir” Tony Soprano also serves as a compelling prosopopeia of the intricate interplay between religion and the human condition, exploring themes of guilt, remorse and the constant search for salvation against a backdrop of organized crime and moral ambiguity, but in a completely different way. The religious convictions that every “good” Mafia boss generally possesses (at least those portrayed in pop culture) in him are increasingly lacking: gripped by the aforementioned existential doubts, Tony wallows in uncertainty like the walking contradiction that can be described as a *capo d’tutti capi* acting against his will³¹. A classic internalization of his acts of violence usually directed at opponents, his panic attacks can be considered a physical manifestation of the anxiety that accompanies a perceived social disintegration³². He is not living the golden age of the Italo-American Mafia, the one that could have been his father’s, the young Uncle Junior’s or the various Scorsese heroes; instead, he has the feeling of having been

²⁹ J. MILTON, *Paradise Lost*, Book I, 263.

³⁰ For an interesting in-depth look at the topic, see C. FULLER, *David, the Don and the Domus – Biblical Themes and Italian Immigrant Theological Discourse in The Godfather*, in «Listening», Volume 39, Issue 1, Winter 2004, pp. 300-312.

³¹ Tony feels like a «sad clown, laughing on the outside, crying on the inside» (Season 1, Ep. 1, *The Sopranos*), but as Nathaniel Hawthorne’s aphorism that he reads during his visit to Bowdoin College so well exemplifies: «No man can wear one face to himself and another to the multitude without finally getting bewildered as to which may be true».

³² G. DE STEFANO, *An Offer We Can’t Refuse*, Faber and Faber, New York 2006, p. 209.

born too late («I came in at the end. The best is over»³³), as if he were living the «romanzo d’autunno dei Bravi Ragazzi»³⁴.

The waning of that (Italo-)American dream, which may never have existed, provokes that unspeakable feeling of temporariness and transience from which Tony suffers, and which unites him with contemporary American and now, broadening the horizons, Western man. The *forma mentis* typical of Protestant America, for which material and purely earthly success is a *raison d’être* in the form of a trajectory, is no longer enough for the boss, and begins to waver. As the lines of one of the few non-American characters in the series, Svetlana, the sister of Tony’s Russian *comare*, summarize so well:

That’s the trouble with you Americans. You expect nothing bad ever to happen, when the rest of the world expects only bad to happen. And they’re not disappointed. [...] You have everything and still you complain. You lie on couches and bitch to your psychiatrist. You got too much time to think about yourselves³⁵.

In the American post-theological culture, the world of finance and the economic system naturally engulf any other institution, even suppressing the spiritual and religious needs of the individual. By differentiating America and the rest of the world, West and East, Svetlana brings up an issue widely discussed in the Chase series: as provocative as it may sound, Tony’s problem

³³ Season 1, Ep. 1, *The Sopranos*.

³⁴ R. POLESE, in «Corriere della Sera», 10 giugno 2007, p. 35.

³⁵ Season 4, Ep. 12, *Eloise*.

is not the Mafia, crime, or violence; the problem is the capitalist mentality.

Fifty years earlier, during the making of his *Viaggio in Italia* (1954), Roberto Rossellini had already theorised about this clear distinction, which is taken to extremes in the universe of *The Sopranos*. According to the Italian director, men from the North and the South had a difference of form: the former, the “uomini cuciti”, are «specialisti che eccellono nel proprio campo e sono allo stesso tempo prigionieri delle abitudini e incapaci di giungere a una visione di più ampio respiro»; the latter, on the other hand, the “uomini drappeggiati”, «cercano di aprirsi a tutte le conoscenze e di ottenere una sintesi poetica del mondo»³⁶. A vision that may be simplistic, but effective: if we replace the “northerners” with modern capitalists and the “southerners” with everyone else, the metaphor still holds true. Thus, reading *Commendatori* (Season 2, Ep. 4), an episode in which Tony’s clan travels to Naples, and its picturesque and stereotypical reconstruction of the Mediterranean way of life, as further criticism of the American system, it becomes clear how Chase and the scriptwriters intend to highlight the possibility of a satisfying life outside the materialist hegemony.

Following the American television tradition of the “Vacation Episode”, *The Sopranos*, as in the most classic of sit-coms, find a foreign and decidedly more exotic setting: in this case, obviously Italy. But the characteristic of this TV *topos* is not at all to show something outside the

³⁶ R. ROSELLINI, *Uomini drappeggiati e uomini cuciti. Intervista di François Tranchant e Jean-Marie Vèrité*, in *Rossellini, Il mio metodo. Scritti e interviste*, Marsilio, Venezia 2006, p. 189.

usual serial narrative, indeed very often the usual dynamics are confirmed: just as in *I Love Lucy* (1951-1957), the adorable Lucy will always adorably attract trouble, whether she is wrapping chocolates in New York or chasing celebrities in Hollywood or stomping grapes in Italy, so when the mafiosi travel overseas, the (existentialist) doubts of Tony and henchmen – how to struggle in “a life between boredom and suffering”³⁷ – are as common in Naples as in New Jersey. A possible solution to the unrealized American dream seems to exist outside the territory, in an idealized land, Europe, where the law seems to guarantee happiness: Chase shows the possibility of a satisfying life in which the padrona of the Italian mafia family, Annalisa, mixes tradition and change, business and family. But the difference lies in approach and mentality, not mere geographical location. A difference that is largely foreshadowed by the different behaviors of Paulie and Tony.

When, in a meta-dramaturgical conversation in *The Legend of Tennessee Moltisanti* (Season 1, Ep. 8), Christopher complains about not having his own “story arc”, Paulie replies: «Hey, I got no arc either. I was born, grew up, spent a few years in the Army, a few more in the can. And here I am. A half a wiseguy. So what?». Being Paulie Walnuts is enough for Paulie, at least until his trip to Italy. Here, an impulsive and almost pathological feeling of belonging awakens in him: the same feeling that had led him to steal a moka from the shelves of a Seattle & Tacoma Roasters shop, in the episode *46 Long* (Season 1, Ep. 2). He re-

³⁷ Or, in the words of Christopher Molisanti: «It’s like the fuckin’ regularness of everyday life is too hard for me» (Season 1, Ep. 8, *The Legend of Tennessee Moltisanti*).

alizes that he is part of a narrative arc that is anything but insignificant, and that indeed spans generations and even millennia. Everything that concerns the Old Continent or Italian culture becomes meaningful to him. Happy to finally be part of a more important whole, Paulie attempts to join in with native customs: sitting in a café under the arcades of Naples, he shouts «Commendatori!» as a sign of respect to the four gentlemen sitting at the table next to him, expecting to be reciprocated. But not even when he is completely ignored³⁸, the romantic perspective through which he views his homeland breaks down. Paulie thus proves to be a man with a still stereotypically European mentality, rediscovered, and vulgarly “redeemed” to the joys of life, fascinated by the typical Italian *vita lenta*.

But for Tony Soprano, business is business. Or rather, «The business of America is business», as the 30th US President Calvin Coolidge would say. Business is the American religion, the founding and dominating myth of the USA, and from the very first scene of the episode this is evident: when a family man becomes furious on realizing that his car has been stolen, a montage cut switches to Tony’s satisfied face, which smiles as he looks at the polaroids of the SUV-loot. A satisfaction that Ron Bernard equates with that of a Catholic believer unrolling his rosary praying: «Money is Tony’s god, and the Polaroids represent his service to his Lord»³⁹. It is the-

³⁸ Only one man in black turns around, giving a sign that he has heard, but annoyed, he turns away without replying. He is the series author David Chase, who decides to show himself as an impassive Italian man, to personally demythologize Paulie’s romantic view of Italy.

³⁹ R. BERNARD, *Commendatori* (2.04), in «Sopranos Autopsy – Examining TV’s Greatest Series», 2014, sopranosautopsy.com/season-2-3/commendatori-2-04.

refores not surprising that Tony does not seek a spiritual connection with his journey to the land of his fathers; he is there to take care of his business. The nostalgic romanticism that Paulie experiences does not appeal to Tony: escorted to the house of the Mafia boss who is hosting him, the car’s journey is accompanied by melancholic photography in yellowish and orange tones, in the golden hour when the last sun frames Naples and Vesuvius in a surreal mirage. The soundtrack, reminiscent of Verdi’s arias, is abruptly interrupted upon its arrival by the rap song *Blood Is Thicker Than Water* by Wyclef Jean emanating from a contemporary Los Angeles-style villa. While Paulie wanders charmed through the city’s narrow streets, Tony on the other hand remains focused on making money.

He is pervaded by a chronic dissatisfaction, which appears to coincide with the American lifestyle, constantly craving material success. In addition to paradoxically offering a life that is all too easy for the individual, according to Lambert⁴⁰, it is never satisfying in itself, but rather traps Tony (and all of us) in a chaotic routine of continuous input, as capital «is not about the production of material goods, but about the production of psychic stimulation. The mental environment is saturated by signs that create a sort of continuous excitation, a per-

⁴⁰ Lambert identifies a correlation between the lifestyle prevalent in the United States today and widespread depression, explaining that «the level of physical activity necessary to provide life’s basic resources, referred to as effort-based rewards, has diminished in our industrialized, technologically advanced, service-oriented society» (K.G. LAMBERT, *Rising rates of depression in today’s society: Consideration of the roles of effort-based rewards and enhanced resilience in day-to-day functioning*, in «Neuroscience & Behavioral Reviews», Volume 30, Issue 3, 2006, pp. 497-510).

manent electrocution, which leads the individual mind as well as the collective mind to a state of collapse»⁴¹. Collapse, or panic attacks, or *agita*. Whatever you want to call them, they externalize a feeling of exhausting uncertainty, due to a perpetual state of crisis, necessary and subservient to the reaffirmation of capitalist financial principles. Thus, trapped in this vicious circle, Tony stumbles into another: therapy. The pharmaceutical industry that Dr. Melfi promotes seems, in fact, to be trying to propagate the same illusion of stability induced in society, but on an individual level: «With today's pharmacology, no one needs to suffer with feelings of exhaustion and depression»⁴².

Instead, it is Christopher who first hits the problem with his ironic wisdom: «There's no chemical solution to a spiritual problem»⁴³. As an avid drug addict, he knows that the stunner and the fantasies of happiness offered by drugs serve only to postpone and exacerbate the problem. To prove it, Dr Melfi is to Tony what Father Phil is to Carmela: the therapist is a new secular priest, whose weapon is not absolution but anesthetic. This is why Tony & Co. continue to bask in nihilism, implementing a veritable substitution of their own spirituality, as when Chris covers the maxim «One day at a time», stuck on his mother's fridge, with a twenty-dollar note and the watchful eye of Andrew Jackso⁴⁴. In *The Sopranos*, the morning reading of the newspaper (or the rou-

⁴¹ F. BERARDI, *Precarious Rhapsody – Semiocapitalism and the Pathologies of the Post-Alpha Generation*, Minor Compositions, London 2009, p. 45.

⁴² Season 1, Ep. 1, *The Sopranos*.

⁴³ Season 5, Ep. 7, *In Camelot*.

⁴⁴ Season 4, Ep. 1, *For All Debts Public and Private*.

tine visit to the psychoanalyst) truly replaced the daily ritual of prayer, as Hegel prophesied, and, coincidentally, the same rituality with which one nowadays follows a sit-com or a TV series like *The Sopranos* is reminiscent of a religious ceremony. But is redemption still possible in post-theological culture?

4. *The many Gods of New Jersey*

«What kind of God...?» wonders Tony Soprano, as he watches his fraternal friend Jackie suffer from the ills of cancer⁴⁵. What, then, is *The Sopranos'* God? Is there one? Or is there a *multitude* of them? Described as a “Dickensian” series in the way it delves into the description of a troubled city, New Jersey, a new London-Babylon, David Chase's work stages a reasoned catalogue of “human types”⁴⁶ grappling with a daily paradox: the search for God, morality, or simply a reason, in a corrupt world pervaded by evil. Chris's own vision of Hell as an «Irish bar where it's St. Patrick's Day every day forever»⁴⁷, clearly expresses the terrifying chaoticness in which the mafia protagonists try to make a living. It is a world so realistic and confusing that it is so reminiscent of our own, in which the contradictions are innumerable: if God has infinite power and infinite goodness, he should want and be able to eliminate that evil

⁴⁵ Season 1, Ep. 4, *Meadowlands*.

⁴⁶ Alex Schulman instead compares it to Balzac's *Comédie Humaine*, but «made multi-ethnic and post-industrial» (A. SCHULMAN, *The Sopranos: An American Existentialism?*, in «The Cambridge Quarterly», March 2010, vol. 39, n. 1, p. 25).

⁴⁷ Season 2, Ep. 9, *From Where to Eternity*.

from the world; if therefore God is limited in power or goodness, how could this be the Christian, charitable and fatherly God? On the other hand, this leads to a further inconsistency: if evil did not exist, what on the contrary would goodness and justice be? But then if evil is necessary, so is all of it? Different answers lead to different formulations of the divine, none definitive and therefore all possibly co-existing within the Universe-*Sopranos*.

The “problem of evil”, if one were to follow the Old Testament perspective, could easily be solved if we could consider it a simple punishment for the (many) sins committed by the characters. Carmela, for instance, in the episode *Amour Fou* (Season 3, Ep. 12), believes she has an ovarian tumor and in confession reveals how this illness, according to her, is the condemnation she deserved for having married and supported her criminal husband, choosing “the easy way”. But then why should she be the one to pay for her husband’s sins? In any case, a fatal disease seems to be an unfair punishment for honoring the bond of marriage; she has, after all, never killed anyone. Moreover, this thought clashes with the idea of a compassionate God. «God is merciful. He doesn’t punish people»⁴⁸ says Father Phil to Ralph Cifaretto, who has taken refuge at the priest’s to get answers on why his innocent son had suffered such a severe accident, according to him, as a kind of divine revenge for his own faults. «He never did anything to nobody... I’ve done things in my life that I shouldn’t have done. He’s making my son pay for it. That’s how he’s punishing me». Father Phil replies: «It’s a great mystery why things happen as they do...». With these conflicting

⁴⁸ Season 4, Ep.9, *Whoever did this*.

statements, even the man of faith demonstrates that, like all of us, he unconsciously moves from certainty to mystical ambiguity, depending on which point of view best suits his prejudices and beliefs at a given moment.

The fact that the alleged wrath of God often strikes, within *The Sopranos* as in the real world, innocent victims, reflects the second paradox: that of guilt. An important theme accompanying the making of the series, according to David Chase in an interview with Peter Bogdanovich⁴⁹, is in fact that «everyone has his reasons»⁵⁰. Everyone has his own excuses and explanations for his actions, in order to legitimize them. By showing us the point of view of the anti-hero Tony, especially through his sessions with Dr. Melfi, Chase highlights how even a “Frankenstein” or a “Golem” like Tony has his own reasons for doing what he does. Indeed, one could say that the audience even undergoes a “sympathy for the Devil”⁵¹, to the point of justifying or even identifying with the mafia boss. Throughout the series, he is far from being the most despicable character. He is the victim of more sins than he commits, starting with a mother who despises him and even plots his murder behind his back⁵².

⁴⁹ P. Bogdanovich, “Interview with David Chase”, *The Sopranos: The First Season* (HBO Home Video, 2001).

⁵⁰ Chase quotes Jean Renoir’s *La règle du jeu* (1939), in which the director himself plays the character of Octave, who utters the emblematic aphorism: «Ce qui est terrible sur cette terre, c’est que tout le monde a ses raisons».

⁵¹ It is no coincidence that in the lines of the aforementioned episode *Whoever did this*, the words of the *Rolling Stones’* homonymous song echo: Ralph, upon meeting the surgeon in charge of his son, says «Please allow me to introduce myself», then to Father Phil «Pleased to meet you», and finally Father Phil asks Ralph «Were you there when Jesus Christ had his moment of doubt and pain?».

⁵² The name Livia itself refers to the wife of the Roman emperor Augustus, portrayed as an antagonist in the British miniseries *I, Claudius*

This closeness to the audience is also exercised through the logic of “out of sight, out of mind”, as we are not shown any long-term repercussions of Tony’s crimes.

In the episode *Full Leather Jacket* (Season 2, Ep. 8), he himself seems to shrug off any responsibility when asked by Dr. Melfi who he thinks is going to hell: «The worst people. The twisted and demented psychos who kill people for pleasure. The cannibals, the degenerate bastards that molest and torture little kids and kill babies. The Hitlers, the Pol Pots». Tony sees himself as a soldier and the «soldiers don’t go to hell... Soldiers kill other soldiers... It’s business»⁵³. Business again. To put it this way, would be to place all the blame for the Holocaust on Hitler alone, and would mean that the “twisted and demented psychos” do not themselves have their own reasons, due to their past or some mental deviance. The whole discourse would give rise to a reflection along the lines of the dialogue between Hannah Arendt and Karl Jaspers on collective guilt or responsibility, relating to Nazi Germany, in any case too long to exaggerate in a few lines. The core lies in the question of *free will*, which raises as many paradoxes.

The God of *The Sopranos*, omniscient, even though he knew that human beings would sometimes choose the path of evil, would still have granted them free will, since not to do so would have meant greater evil, i.e., a world populated by non-thinking beings. God, however, could have created a world in which the misuse of

(1976), occasionally mentioned by Chase. That Livia, like the one in *The Sopranos*, plays the part of a helpless, subordinate woman, as she plots the murder of members of her own family, including her husband.

⁵³ Season 2, Ep. 9, *From Where to Eternity*.

free will would not cause such nefarious consequences; he could have provided humans with a disposition to do good; or he could intervene (*deus ex machina*) to prevent evil from striking those who are undoubtedly innocent, such as Ralph’s young son. A logical, psycho-logical, or otherwise definitive answer is not of this world. What is certain is that Tony’s redemption, after six seasons, is yet to be accomplished or it means nothing. Thus, in the Soprano family’s last supper, everything remained as it was: the extremely American onion rings replaced the hosts, the body of Christ, while the words of Don’t stop believin’ «Oh, the movie never ends / It goes on and on and on» duplicate in a pop key Macbeth’s famous soliloquy⁵⁴ on the meaninglessness of life⁵⁵.

5. *A little conclusion never killed nobody*

«Words, words, words»⁵⁶, Hamlet replied to Polonius. But can we, today, respond in this way to those who ask us what is the function of the religious, of the ethical, in television series, notably in *The Sopranos*? Just words? *Redemption* – i.e., the *fulcrum*, the starting

⁵⁴ W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, V, 5, 19-28: «Tomorrow and tomorrow and tomorrow/ Creeps in this petty pace from day to day/ To the last syllable of recorded time,/ And all our yesterdays have lighted fools/ The way to dusty death. Out, out, brief candle!/ Life’s but a walking shadow, a poor player/ That struts and frets his hour upon the stage/ And then is heard no more. It is a tale/ Told by an idiot, full of sound and fury,/ Signifying nothing».

⁵⁵ The mis-quote «creeps on this petty pace» is used by *the Sopranos* character Johnny Sack in the season four finale *Whitecaps*, when complaining to Tony Soprano over Johnny’s working relationship with his boss.

⁵⁶ W. SHAKESPEARE, *Hamlet*, II, 1, 195.

point as well as the finishing point, of the series – what meaning does it take on in the light and shadow of the six seasons? Can Tony redeem himself, or can't he?

There is no answer. Or rather, the answer is entrusted by the scriptwriters to the audience. Just as in the secular age⁵⁷, the great structures (the meta-narratives) no longer guarantee, cannot ensure certain answers for the great questions (again, Kant's questions); and *faith*, any faith, remains in the end only one possible answer, always in conflict with other, possible answers, so too *The Sopranos* photographs the restless frontier of contemporaneity.

Tony's *Bildung* remains, in the end, suspended, open to the interpretation of the audience. And this is why fans have often hated the series finale: they would have preferred, also out of psychological defense, a decisive epilogue that left no room for conflicting interpretations. Yet, in television series as in real life, interpretations cannot be univocal, they can hardly be agreed upon. Chase plays with this radical ambiguity to the last: the ending of the series, *Made in America*, is exemplary⁵⁸. It is in particular the finale of the last episode that has caused so much uproar – and so much acclaim from the critic. Tony, after months of bloody fights, ambushes, and escapes, can finally rest and return to his routine. We see him enter a small, cozy, restaurant, waiting for a family dinner. Tony turns on one of the jukeboxes that fill the room: the soundtrack of his life plays.

⁵⁷ See C. TAYLOR, *A Secular Age*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge 2007, especially pp. 505-538; 711-727.

⁵⁸ See G.R. EDGERTON, *The Sopranos "Made in America"*, in D.L. Howard, D. Bianculli (eds.), *Television Finales. From Howdy Doody to Girls*, Syracuse University Press, Syracuse 2018, pp. 352-358.

Music, as is often the case in *The Sopranos*, fills the scene, and the audience seems to relive with Tony many moments of his personal life, as well as his historical and cultural life (if he is also *Made in America*)⁵⁹. Carmela, Tony's wife, arrives, then Anthony Jr. – at the same time, a strange character, *Man in Member's Only Jacket*, whose function remains uncertain, also enters. Together, they recall the good old days: «Remember the good times». Only Meadow is late: she struggles to park. As they wait for Meadow, Tony's impenetrable glance crosses that of the mysterious man, who is heading, as in a famous *The Godfather's* scene, towards the toilet. Meadow enters. The doorbell rings. Tony's gaze shot. Black screen.

Thus ends one of the most acclaimed television series ever. But how does it end? Is Tony killed by the mysterious man, just like in Coppola's film? Or does nothing happen, and is there no final punishment for the crimes Tony committed? Has Tony changed? Has he finally *redeemed* himself? Whatever the real answer is, it will not be given to us by the authors of the series. It is our job to keep looking for it: to look for an answer that applies to us, to us who live in these strange days. Meanwhile, *Don't Stop Believin'*⁶¹.

⁵⁹ «In *The Sopranos*, history is presented not just as facts, events, and personalities, but as a deeply personal element of existence, which reminds us not only of past great deeds or loves, but of our own mortality and relationships. In *The Sopranos*, therefore, the past is not merely prologue, but deeply embedded in our present and our consciousness. It also reminds us constantly of the finiteness of our being» (A. AUSTER, *The Sopranos and History*, in D. Lavery, D.L. Howard, P. Levinson (eds.), *The Essential Sopranos Reader*, University Press of Kentucky, Lexington 2011, pp. 266-276, p. 276).

⁶⁰ See also Season 1, Ep. 13, *I Dream of Jeannie Cusamano*.

⁶¹ *Don't Stop Believin'* is the song with which the series ends, also featured in the credits. It is one of *Journey's* most famous singles, taken from the album *Escape* and released in 1981.

Finito di stampare a Napoli nel maggio 2024
presso l'Area University Press
dell'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa