



Anno 35, 2020 / Fascicolo 2 / p. 5-6 - www.rivista-incontri.nl - <http://doi.org/10.18352/incontri.10347>
© The author(s) - Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License -
Publisher: Werkgroep Italië Studies, supported by Utrecht University Library Open Access Journals

Editoriale

Un anno sempre sempre particolare

Natalie Dupré & Inge Lanslots

E l'immensità
Si apre intorno a noi
Al di là del limite
Degli occhi tuoi

(Lucio Battisti, *Il mio canto libero*)

La redazione di *Incontri* è lieta di presentare il secondo numero di quest'annata così bizzarra e impegnativa. Il virus per fortuna non ha ostacolato il lavoro redazionale di questo nuovo numero che è potuto uscire – come è ormai tradizione – alla vigilia del nuovo anno. Un anno, il 2021, in cui daremo l'addio a Utrecht University Library Open Access Journals e passeremo alla piattaforma di OpenJournals che accoglierà la nostra rivista a partire dal 2021. Vi terremo informati tramite il sito web di *Incontri*.

Per la realizzazione di questo numero teniamo anzitutto a ringraziare **Marco Zonch**, che si è preso l'impegno di curare la sezione tematica dedicata alle 'scritture postsecolari'. In 'Religioni letterarie, una via alternativa al contemporaneo?' il nostro redattore ospite introduce il lettore al dibattito sul postsecolare e passa in rassegna i contributi molto interessanti di **Enzo Pace**, **Michele Bordoni**, **Monica Jansen** e **Marco Zonch**.

Oltre alla sezione tematica sulle 'scritture postsecolari' questo numero di *Incontri* presenta un articolo di **Inge Lanslots**, **Paul Sambre** e **Eliana Maestri** dedicato alla *street art*. In 'Commemorare vittime di violenza. La *street art* come luogo di resistenza e discorso di positività' gli autori prendono in esame il discorso contro-egemonico che scaturisce da commemorazioni e da altri segni visibili di pratiche memoriali attorno ai murales dedicati alla memoria di vittime di atti di violenza. L'analisi comparata della scritta 'no mafia' che ricorda la strage del casolare Amap a Capaci e delle opere murarie all'entrata del quartiere della Garbatella a Roma che richiama a memoria la figura di Carlo Giuliani dimostra come l'attivismo che parte dal basso possa portare a una sensibilizzazione della società civile e generare messaggi di positività.

La redazione è inoltre felice di poter pubblicare in questo nuovo numero l'intervista di **Flavia Laviosa** a **Francesca Archibugi** in cui la regista romana racconta come sia nata la sua libera riduzione televisiva della prima versione de *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni.

Il numero si chiude con la recensione di **Els Jongeneel** di una divertente antologia di brani tratti da galatei e libri di etichetta raccolti da Annick Paternoster e Francesca Saltamacchia: *Le leggi della cortesia. Galateo ed etichetta di fine ottocento: un'antologia* (2018).

Auguriamo a tutti un piacevole momento di lettura e un 2021 scoppiettante e pieno di salute.

Natalie Dupré

KU Leuven
Campus Brussel
Warmoesberg 26
1000 Brussel (Belgio)
natalie.dupre@kuleuven.be

Inge Lanslots

KU Leuven
Campus Antwerpen
Sint-Andriesstraat 2
2000 Antwerpen (Belgio)
inge.lanslots@kuleuven.be

Religioni letterarie, una via alternativa al contemporaneo?

Marco Zonch

A distanza di quasi quindici anni dalla pubblicazione di *Gomorra* (2006), e a dodici da quella di *Allegoria 57* (2008), il dibattito attorno alle trasformazioni avvenute a cavallo tra vecchio e nuovo millennio non si è ancora esaurito. Infatti, benché un accordo sia stato sostanzialmente raggiunto – il cambiamento sarebbe cioè da leggersi come un “ritorno” a realtà/verità e impegno – resta ancora da stabilire come ciò sia stato possibile dopo il postmodern(ism)o e la French Theory. Che una lettura definitiva di questo passaggio manchi risulta del resto evidente quando si prendano in considerazione i continui ritorni all’*io so*, la comparsa di sempre nuove proposte e categorie interpretative, e l’imbarazzo che sembra accompagnare l’uso di una di queste, impegno, percepita come inadeguata ma per cui non sembrano essere disponibili alternative. Insomma, senza troppo sbagliare potremmo dire che realismo, testimonianza, fiction, non-fiction, impegno ecc. si siano fin qui comportate come la proverbiale coperta che, troppo corta, lascia i piedi freddi.

Le difficoltà in cui si è imbattuta la critica possono forse trovare spiegazione nel fatto che, a dispetto delle differenze, tutti i tentativi fin qui condotti abbiano affrontato il problema in termini esclusivamente epistemologici.¹ Lasciando per ora da parte la questione dell’impegno, si può cioè affermare che a opere come *Gomorra* o *Campo del sangue* (1997), per fare un altro esempio, sia stato “soltanto” chiesto per quali ragioni e con quali modalità sia stato per loro possibile far di nuovo corrispondere parole e cose, senza che le prime si trasformassero ‘in una polvere di finzioni’,² e anzi in alcuni casi riuscendo perfino ad attribuir loro valore di verità. Questo tipo di approccio, è forse importante sottolinearlo, è stata del resto adottata anche da chi come Arturo Mazzearella ha negato legittimità alle pretese di questi testi.³ E se sembra dunque impossibile reperire esempi di approcci differenti, il dubbio che proprio allo sguardo epistemologico vadano imputate alcune delle difficoltà critiche sembra essere, se non altro, legittimo.

¹ ‘Il problema’, scrive per esempio Palumbo Mosca nel suo *L’invenzione del vero* (2014), ‘non è quello di recidere il legame tra letteratura e realtà, bensì di adeguare la forma a una diversa epistemologia che, per tutto il corso del secolo, è andata sottraendo certezze al soggetto conoscente.’ (R. Palumbo Mosca, *L’invenzione del vero*, Roma, Gaffi, 2014, p. 45). Ma anche Gianluigi Simonetti appoggia le pagine della “sua” letteratura circostante dedicate al problema della realtà a quanto ne dicono, appunto, ‘gli epistemologi’ (G. Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell’Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018, p. 45), pur sperando ‘nel futuro di una narrativa che accolga, nella sua idea di realtà, tanto la materia più buia e reificata quanto la tentazione della luce, la nostalgia dell’assoluto’ (ivi, p. 268). La citazione interna è di W. Siti, *Il realismo è l’impossibile*, Roma, Nottetempo, 2013, p. 59.

² R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 12.

³ Cfr. A. Mazzearella, *Politiche dell’irrealtà*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.

Ci si accorge così, dopo averne messa in discussione l'aprobematicità, di quale sia stata l'esclusione operata da tale sguardo: l'ontologia. Ai testi, cioè, non è mai stato chiesto di spiegare in quali mondi sia possibile dire la verità, né più in generale quali siano le caratteristiche della realtà che essi vorrebbero raccontare. Se tuttavia poniamo queste domande, immediatamente ci accorgiamo dell'esistenza di una seconda esclusione, correlata alla prima. È quella che ha colpito le preoccupazioni religiose presenti in molte opere contemporanee. La loro esistenza infatti, sebbene sia stata notata in più di una occasione,⁴ non ha mai portato ad alcuna modifica o ripensamento dell'interpretazione complessiva del periodo, a partire da quella del problema della verità. Non sembra tuttavia sbagliato, non almeno in via ipotetica, immaginare che ciò possa al contrario rivelarsi importante quando, mutato lo sguardo, si provi a capire quanto frequenti esse siano, e se abbiano un qualche legame con i "ritorni" a realtà e verità del contemporaneo. Detto altrimenti, il fatto che il narratore di *Campo del sangue* descriva il suo viaggio verso Auschwitz come 'una vera iniziazione',⁵ che una delle saghe più famose degli ultimi trent'anni, quella che Evangelisti dedica all'inquisitore Eymerich, si apra con una citazione del *corpus hermeticum*, che cosa ci dicono sul contemporaneo?

Che valga la pena tentare di rispondere a queste domande, prima ancora che nel confronto con i testi, sembra venir confermato dalla rinnovata importanza che il credere, in una delle sue forme, ricopre nella vita delle società occidentali. Si tratterebbe di una rilegittimazione della fede che, secondo Gianni Vattimo, in Italia si coniuga con la fine del ruolo politico della Chiesa Cattolica, con quello del papato di Wojtyła e con la fine delle speranze di rinnovamento che, nel Novecento appunto, erano confluite nel marxismo. 'Il fatto è', scrive Vattimo, che con 'la "fine della modernità"' sembrano venir meno anche tutte 'le ragioni filosofiche per essere atei, o comunque per rifiutare la religione'.⁶ Se dunque al di là delle diverse interpretazioni si può affermare che in Occidente e nella sua cultura sia rinnovato l'interesse per tutto ciò che ha a che fare con lo spirito, è possibile che di questo si trovi traccia anche nella letteratura. O, per meglio dire, che la letteratura partecipi, attivamente e in qualche modo, a queste stesse trasformazioni. Altrettanto importante è, per l'ipotesi che qui si formula, il fatto che studi all'incrocio tra letteratura e religione, e più precisamente tra forme contemporanee del credere e letteratura, non solo sono già stati tentati per quella nordamericana – si deve qui fare almeno il nome di John McClure – ma sono anche stati capaci di mostrare quale peso abbia avuto il religioso nel definirsi della produzione di molti autori.

Da queste premesse, e dal desiderio di provare a rispondere alle domande di cui abbiamo detto, nasce l'idea del convegno che ha ispirato i contributi raccolti nella sezione tematica di questo volume. La proposta che è stata fatta agli autori è stata cioè quella di uno spazio in cui parlare di letteratura e religione, lasciando il concetto il più aperto possibile ma richiamando al contempo le più recenti trasformazioni in materia. Su queste ultime è intervenuto **Enzo Pace**, con un saggio intitolato 'Deus ex machina: forme contemporanee del credere nel relativo', in cui a partire dai classici del pensiero sociologico si affronta il dibattito sociologico contemporaneo dando particolare risalto al rapporto tra religione e capitalismo; a questo testo si rimanda per una più precisa definizione delle trasformazioni a cui abbiamo accennato.

⁴ Donnarumma per esempio nota l'importanza del modello fornito da Don Diana per il Saviano di *Gomorra* (Donnarumma, *Ipermodernità*, cit.; Simonetti indica la presenza di una rinascita mistica nella *Vita oscena* di Aldo Nove: 'C'è molto *Petrolio* [...] di sicuro nella *Vita oscena* di Aldo Nove: nell'io che si svuota attraverso la degradazione sessuale, e nella visione mistica di una seconda nascita' (G. Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., pp. 263-264).

⁵ E. Affinati, *Campo del sangue*, Milano, Mondadori, 1997, p. 31.

⁶ G. Vattimo, *Credere di credere*, Milano, Garzanti, 1996, pp. 17-18.

Alla poesia è invece dedicato il contributo di **Michele Bordoni**, intitolato 'Darti voce è incontrarti nelle cose'. Il canto di ritorno di Filippo Davoli tra religione e lirica. Qui la produzione di Davoli viene letta attraverso la lente del simbolo, e come caso di studio capace di mostrare quali siano i punti di contatto e le analogie tra ritorno del religioso e ritorno della lirica. Bordoni persegue il suo obiettivo facendo riferimento da un lato alla riflessione di Lukács e Benjamin, e dall'altro a quella di Beck e Vattimo: benché, insomma, la poesia non sia stata all'origine delle domande che fin qui ci siamo posti, nate appunto dal confronto con la narrativa, l'intervento di Bordoni suggerisce che a quest'area si debba guardare con interesse.

Nell'articolo che **Monica Jansen** dedica al problema della ricezione di *Sul concetto di volto nel Figlio di Dio* e intitolato 'Quando lo "scandalo" diventa provocazione. Il postsecolare e il teatro iconoclasta di Romeo Castellucci', viene esaminata la relazione, problematica, tra sfera pubblica e opera, nei casi in cui quest'ultima affronti temi religiosi. Più di preciso, Jansen studia le reazioni e le proteste che hanno accompagnato la messa in scena dello spettacolo di Castellucci, facendo ricorso a categorie provenienti dalla riflessione, tra gli altri, di Habermas e di Latour.

Marco Zonch, in un articolo intitolato 'Scritture postsecolari. Ipotesi su verità e spiritualità nella narrativa italiana contemporanea', attraverso alcuni esempi tratti dalla produzione di Emmanuele Trevi, Antonio Moresco e Aldo Nove tenta di delineare i tratti generali di un gruppo di opere che propone di chiamare 'scritture postsecolari'. La categoria vorrebbe provare a rendere conto, nel complesso, delle caratteristiche di quelle opere contemporanee che assegnano un ruolo centrale alla spiritualità. Viene definita facendo ricorso a strumenti tratti dalla riflessione di Michel Foucault e ad alcuni dei risultati della sociologia della religione contemporanea.

Si coglie infine l'occasione per ringraziare *Incontri* e le sue due caporedattrici, Inge Lanslots e Natalie Dupré, non solo per l'ospitalità accordata agli articoli qui contenuti, ma anche per la cordialità con la quale ne hanno guidato la pubblicazione.

Marco Zonch

Facoltà di Neofilologia - Dipartimento di Italianistica

Università di Varsavia

ul. Oboźna 8

00-332, Varsavia (Polonia)

marco.zonch@gmail.com

Deus ex machina

Forme contemporanee del credere nel relativo

Enzo Pace

La letteratura è il discorso teorico dei processi storici.
Michel de Certeau¹

Introduzione

Nel teatro greco, soprattutto nelle opere di Euripide, l'apparizione in scena del *deus ex machina* (*apó machinés théos*) serviva a risolvere una trama drammaturgica divenuta intricata. Poi, la formula è diventata un'espressione *passé-partout* per indicare genericamente l'intervento di una persona dotata di carisma che, grazie ai suoi poteri personali, riesce a risolvere un problema altrimenti irrisolvibile.

Vorrei usare questa figura del teatro greco per analizzare alcune tendenze che oggi rendono vivace (a volte furiosamente vivace) il panorama religioso contemporaneo. Ne farò un uso fantasioso, dilatando arbitrariamente i significati dell'artificio scenografico greco. In particolare, mi servirò di questa figura per fare il punto sul dibattito (ormai stucchevole, dal momento che perdura da troppo tempo, almeno dai primi anni Ottanta del secolo scorso) fra i sostenitori del paradigma teorico della secolarizzazione e i fautori dell'ipotesi del ritorno degli dei, fra quanti pensano che la fase storica segnata dai processi di secolarizzazione si sia compiuta per entrare in una nuova età: caratterizzata dalla de-secolarizzazione, per alcuni, per altri dal post-secolare, e per altri ancora dalla rinnovata affermazione delle religioni *pubbliche* (bene generale di una comunità politica, tutelato da uno Stato, anche quando questo si proclama formalmente non confessionale o laico).

In tale prospettiva, mi sembra necessario tornare ai *classici* della sociologia per parlare della *machinés* socio-economica chiamata capitalismo; di come la 'gabbia d'acciaio' di cui parlava Weber e 'il capitalismo come religione' di cui parlava Walter Benjamin si siano appropriati dei simboli religiosi, trasformando gradualmente gli habitus etici che originariamente si erano nutriti dei modelli ascetici definiti dal puritanesimo calvinista, in beni di consumo e in stili di vita conformi alla moda e al branding. La tesi che intendo sostenere è che il capitalismo neoliberista fa della religione dei consumi una delle sue forze motrici, per espandersi a livello mondiale, valicando frontiere culturali, linguistiche e religiose.

In particolare, tale esito non riguarda solo il dominio crescente del capitale finanziario su quello produttivo, già previsto da Karl Marx, ma anche e soprattutto il fenomeno che, per brevità, chiamerò di trasformazione del *religioso* in un *brand*: in un repertorio di segni e simboli, tratti dalle memorie di lunga durata delle grandi

¹ 'Le roman psychanalytique', in: M. De Certeau, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard, 1988, p. 125.

religioni mondiali, riutilizzati per altri scopi e in altre province di significato. Il bene “religione” entra nel mercato mondiale e, in tal modo, su di esso settori produttivi importanti (da quello alimentare al biologico, dai cosmetici al vestiario) investono per mettere in circolazione merci che si presentino come conformi ai precetti di questa o quell’altra fede. Tramite le merci un credente può incorporare il segno di appartenenza a una ipotetica comunità di fede. Siamo di fronte a un’economia politica dei segni religiosi, per parafrasare un noto saggio di Baudrillard.² Un campo di studi sempre più promettente, dove si sono accumulate conoscenze e ricerche sul tema, muovendo da ambiti disciplinari diversi: dalla semiotica alla sociologia, dagli studi sui nuovi media interessati alla *digital religion* alla scienza politica fino a quella economica. Sotto le sacre volte delle religioni, la *machina* neocapitalista può aiutare a rafforzare le politiche d’identità che leader e movimenti neo-nazionalisti da tempo cercano di promuovere.³

La religione può diventare un marcatore d’identità collettiva. La religione, infatti, produce simboli collettivi (a volte per grandi masse di persone) che possono essere incorporati e, in alcuni casi, portati addosso come abiti che distinguono dagli altri. Quando ciò accade, un bene simbolico può essere manipolato e diventare merce. In tutti e due i casi siamo di fronte a un effetto, forse più duraturo della secolarizzazione: credere diventa una scelta soggettiva, uno stile di vita individualizzato⁴ che mette in crisi sia il credere per tradizione sia l’appartenenza a comunità di fede radicate in un determinato territorio. Tuttavia, tale modo di vivere il rapporto con la religione è divenuto anch’esso ostaggio del mercato, che non solo tramite la comunicazione pubblicitaria, ma anche direttamente nei prodotti di consumo, rende a portata di mano (e di tasca) la trascendenza. Gli stili di consumo si orientano verso quelle merci che portano i segni della religione. Dal lato dell’offerta si moltiplicano, di conseguenza, soprattutto tramite i nuovi media, i messaggi per convincere le persone, ad esempio, che quel cibo è *buono* da mangiare perché rispetta la legge religiosa e la memoria che di essa ha tutta una comunità di fedeli.

Da un lato, dunque, la secolarizzazione continua a produrre i suoi effetti nella lunga durata, dall’altro, la moderna società dei consumi salva il salvabile, incorporando nella merce il sacro, facendo diventare le merci un segno di identificazione, un *cult*. L’apparizione di *religioni forti*,⁵ i così detti fondamentalismi,⁶ costituisce una risposta speculare rispetto alle forme del credere nel relativo, che si affermano nelle società della tarda secolarizzazione e che hanno conosciuto già, nel respiro lungo della storia, i processi di disincanto e di individualizzazione delle credenze religiose.

Eclissi del sacro o ritorno degli dei?

L’immagine del *deus ex machina* mi è spesso venuta in mente quando, a partire dalle seconda metà degli anni Ottanta (del secolo appena trascorso), fra i sociologi della religione si è fatta strada l’idea che il paradigma della secolarizzazione fosse stato sconfessato ampiamente da un insieme di fenomeni che erano raggruppati sotto la formula del ‘ritorno di Dio’ o della ‘rivincita di Dio’.⁷ Se in un primo *match* Dio era stato sconfitto, stavamo allora assistendo a una partita di ritorno, in cui Dio si

² J. Baudrillard, *Pour une critique de l’économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1995 (trad. it. Milano, Mimesis, 2012).

³ E. Pace, *Perché le religioni scendono in guerra*, Roma-Bari, Laterza, 2003.

⁴ Su questo tema L. Berzano, *La quarta secolarizzazione*, Milano, Mimesis, 2017.

⁵ Si tratta di una felice formula usata da G.A. Almond, S. Appleby & E. Sivan, *Strong Religion*, Chicago, Chicago University Press, 2005 (trad.it. *Religioni forti*, Bologna, il Mulino, 2006).

⁶ E. Pace & R. Guolo, *I fondamentalismi*, Roma-Bari, Laterza, 2000.

⁷ Si tratta del titolo di un fortunato libro di G. Kepel, *La revanche de Dieu*, Paris, Seuil, 1991 (trad. it. Milano, Rizzoli, 1991).

riprendeva la sua rivincita. Scendeva di nuovo in campo e aveva la meglio, a dispetto di tutti i punti segnati in epoca moderna dalla “squadra” avversaria.

All’idea della religione che perdeva di peso sociale, non potendo più influenzare e controllare decisive sfere della vita collettiva e dei mondi vitali (dalla politica all’economia, dal diritto alla formazione della conoscenza scientifica, dall’arte all’eros) si contrapponeva l’evidenza di un ritorno della religione nello spazio pubblico, nelle lotte politiche, nei processi di cambiamento storico: dalla prevista privatizzazione della religione⁸ alle religioni pubbliche, testimoniate sin dagli inizi degli anni Ottanta del secolo scorso da avvenimenti decisivi quali la rivoluzione iraniana del 1978-79 e quella polacca, non violenta e condotta contro un regime di stampo sovietico da Solidarność. Qui ebbero un ruolo di primo piano i cattolici, guidati da un Papa carismatico come Karol Woytyła,⁹ mentre a Teheran erano i musulmani sciiti che mostravano al mondo intero come fosse possibile instaurare un regime teologico-politico della verità sotto le forme repubblicane. Dio sembrava ridisceso in terra, provava a sciogliere i nodi irrisolti della storia contemporanea, la stessa che ne aveva decretato la morte: l’autonomia della politica e dell’economia dalla religione.

Da allora a oggi la discussione continua: fra chi sostiene la validità del paradigma della secolarizzazione e chi lo contrasta e invita a riflettere non solo sulla persistenza del sacro e del religioso, ma anche sulla sua vitale ripresa.¹⁰

I teorici della secolarizzazione più avveduti hanno cercato di argomentare a favore del progressivo declino del sacro e del religioso nelle società moderna distinguendo tre livelli. Da quello macro-sociale (dove è più evidente la progressiva autonomizzazione delle sfere sociali, la differenziazione in tanti sub-sistemi ciascuno dei quali, avrebbe detto Luhmann,¹¹ si organizza in base a un proprio codice interno diverso da quello trascendenza/immanenza che caratterizza ciò che chiamiamo religione) a quello meso-sociale (dove gli individui indossano i vari habitus imposti dai differenti ruoli predefiniti dai vari sub-sistemi di cui fanno parte come cittadini, lavoratori, professionisti, sportivi, e così via), a quello, infine, micro-sociale (dove un individuo può coltivare lo spirito, continuare a credere, praticare, affiliarsi o meno e così via, senza che tutto ciò incida nel gioco sociale o sia riconosciuto da parte dello Stato).¹²

A immagine e somiglianza di questa teoria a tre stadi, i sostenitori del ritorno di Dio o degli dei vedono invece una progressiva marcia di riavvicinamento che, muovendo dal micro arriva al macro. Dalla religione che avrebbe dovuto ridursi a un fatto privato (l’uomo nuovo moderno, sia quello concepito dal positivismo sia quello di matrice marxista-sovietica) e alla fine salire in cielo senza far più ritorno in terra, si passa a una fase storica, quella presente, in cui la religione torna a *pretendere di dire la sua* sull’ordine sociale e sulle forme politiche che governano le società umane.

Siamo di fronte a una discussione interna al campo della sociologia e di altre e più gloriose scienze umane (la filosofia e la scienza politica) che, in realtà, si condanna a un’infinita contrapposizione condotta, almeno in campo sociologico, con un dispendio di energie (umane e finanziarie) per accumulare dati di ricerca trattati con complesse procedure statistiche che, a ben vedere, non fanno altro che confermare

⁸ Sulla privatizzazione della religione cfr. T. Luckmann, *The Invisible Religion*, London, McMillan, 1967 (trad. it. Bologna, Il Mulino, 1968), mentre sul ritorno nella sfera pubblica delle religioni J. Casanova, *Public Religion in the Modern World*, Chicago, Chicago University Press, 1994 (trad. it. *Oltre la secolarizzazione*, Bologna, il Mulino, 2000).

⁹ P. Michel, *La société retrouvée*, Paris, Fayard, 1988.

¹⁰ Per un bilancio critico delle teorie contrapposte L. Diotallevi, *Fine corsa*, Bologna, EDB, 2018.

¹¹ Cfr. N. Luhmann, *Funktion der Religion*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1977 (trad. it. *Funzione della religione*, Brescia, Morcelliana, 1991).

¹² Su questa differenziazione dei tre livelli della secolarizzazione rinvio al fondamentale saggio di K. Dobbelaere, *Secularization: An Analysis at Three Levels*, Bruxelles, Peter Lang, 2002.

gli elementi del puzzle di fronte a cui ci troviamo.¹³ L'immaginazione sociologica, del resto, paga un prezzo all'origine stessa della disciplina. Comte¹⁴ pensava, infatti, che il progresso scientifico avrebbe svuotato di senso la religione, trasferendo nella razionalità della scienza moderna (dalle scienze naturali alla fisica sociale, come chiamava all'inizio ciò che poi ribattezzerà sociologia) alcuni principi costitutivi del pensare religioso (l'unità al di là del molteplice, la connessione causa-effetto fra i fenomeni e così via). L'ultimo Comte, che immagina di poter sostituire alle religioni della trascendenza una nuova religione dell'umanità, si dovrà accontentare di veder sorgere in Europa e nel lontano Brasile delle chiese spiritiste razionaliste, che certo non sono divenute di massa.

Per uscire dal dilemma, bisogna porsi una domanda molto semplice: di cosa stiamo parlando, quando parliamo di religione nella società contemporanea? Ci aiuta poi, per rispondere alla domanda, tenere assieme sacro e religione? Il primo non si esaurisce nella seconda, dal momento che, dal punto di vista storico, ciò che chiamiamo religione è un sistema di credenze e pratiche, di concezioni astratte e di riti concreti, di passioni/emozioni individuali spesso regolati da un ceto di specialisti di sapere e potere religiosi,¹⁵ chiamato ad amministrare un sacro che non si esaurisce nel religioso. Perciò, il sacro forse non se n'è andato mai via dalla storia, mentre il religioso può conoscere alterne fortune nel corso della storia umana. Per cui, nella diatriba fra i teorici della secolarizzazione come processo inevitabile e i sostenitori del ritorno (dunque, di teorici della secolarizzazione pentiti), si fanno largo quanti indicano una terza via: il post-secolare. Si tratta di una formula che vanta tra i suoi sostenitori robusti pensatori contemporanei tra cui Jürgen Habermas.¹⁶

Di cosa si tratta, quando si parla di post-secolare? Nel mutato scenario del mondo occidentale, dopo la fine della guerra fredda (Berlino è il luogo dove fisicamente tale evento si è materializzato, polverizzando nello spazio di una notte di novembre del 1989 il muro che divideva in due la città tedesca), il protagonismo *pubblico* di attori *identificabili come religiosi* (movimenti di lotta, Chiese, sette, monaci usciti dalle celle, telepredicatori e nuovi leader carismatici capaci di creare nuove religioni) mette in discussione la forma moderna dello Stato non confessionale, laicamente neutro nei confronti delle credenze e pratiche religiose presenti nella società. Lo Stato non può non prestare attenzione a ciò che tali attori hanno da dire pubblicamente, riconoscendo loro il diritto (di cittadinanza) a concorrere nel definire le basi etiche comuni del patto sociale. Tutto ciò non significa però riconoscere la pretesa da parte di un attore religioso a imporre il proprio punto di vista in società aperte e plurali, abitate dalla diversità religiosa; in alcuni casi in Europa: da una super-diversità religiosa.¹⁷

Riassumendo per grandi linee la teoria del post-secolare, si può notare come essa costituisca un paradigma analitico che si colloca in mezzo al guado: da un lato i sostenitori della secolarizzazione come processo irreversibile di fine della religione

¹³ Sul puzzle della secolarizzazione applicato all'Italia si veda L. Diotallevi, *Il rompicapo della secolarizzazione italiana*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2001.

¹⁴ A. Comte, *Cours de philosophie positive*, Paris, Rouen Frères Ed., 1830.

¹⁵ Nella formulazione classica che ne dà M. Weber, *Economia e Società*, Milano, Edizioni di Comunità, 1961, vol. II, pp. 105 e segg. Tale nozione è stata ripresa e sviluppata dalla teoria del campo religioso da P. Bourdieu, 'Genèse et structure du champ religieux', in: *Revue Française de Sociologie*, XII (1971), pp. 295-334.

¹⁶ Di questo autore si veda soprattutto 'Notes on Post-Secular Society', in: *New Perspective Quarterly*, 25, 4 (2008), pp. 17-29. Inoltre, sul tema rinvio a C. Taylor, *Secular Age*, Harvard, Harvard University Press, 2007 (trad. it. *L'età secolare*, Milano, Feltrinelli, 2009). Per una ricostruzione puntuale del dibattito sul post-secolare vedi P. Costa, *La città post-secolare*, Brescia, Queriniana, 2019.

¹⁷ Sulla nozione di super-diversità etnica e religiosa si veda S. Vertovec, 'Super-diversity and its Implications', in: *Ethnic and Racial Studies*, 30, 6 (2007), pp. 1024-1054.

nella modernità, dall'altro coloro che vedono dappertutto il ritorno degli dei. Infatti, Habermas e altri non negano gli effetti di lunga durata della secolarizzazione, riconoscendo che si tratta di un processo sociale che ha prodotto effetti rilevanti non reversibili; al tempo stesso, le religioni hanno ripreso un ruolo pubblico indubbio che gli Stati moderni non possono ignorare, attestandosi dietro la trincea della laicità assoluta. C'è in questa teoria, dunque, l'assunto di una *relativa* autonomia della forma-stato dalla religione e, al tempo stesso, del consolidarsi di un fenomeno che ha che fare con la secolarizzazione: si continua a credere negli dei, ma nessuno può pretendere di vincere e prevaricare sugli altri. Si crede nel relativo, di fatto, anche se qualcuno, proprio per questo, si indigna e rivendica con forza (sino all'agire violento) che c'è un solo dio e non altri.

Manca, a mio parere, nel dibattito sin qui ricordato un elemento importante della *quaestio*: il rapporto fra le forme moderne di credere (e le metamorfosi del sacro) e le mutate condizioni in cui si configura la formazione economico-sociale di tipo capitalistico.¹⁸ In altri termini, la discussione spesso si è concentrata sul rinnovato ruolo delle religioni nello spazio pubblico e, di converso, sulla posizione assunta dagli stati più o meno laici o secolari in rapporto al nuovo protagonismo delle religioni. In molti casi di studio (dall'Iran alla Turchia, dalla Polonia alla Spagna, dallo Sri Lanka all'India, tanto per citare luoghi dove diverse forze religiose sono state e sono in grado di mobilitare energie sociali, economiche e politiche, contestando l'a-confessionalità o la debole confessionalità degli Stati moderni), il protagonismo delle religioni finisce per essere un modo per *parlare di politica quando le parole della politica non parlano più*. I movimenti di tipo fondamentalista, ad esempio, spesso appaiono come attori religiosi che colmano un vuoto lasciato da partiti politici tradizionali e dalle grandi narrazioni ideologiche dell'Ottocento-Novecento. Ma in che relazione stanno sia le religioni forti (i movimenti di tipo fondamentalista) sia le forme del moderno credere nel relativo, individualizzate e orientate verso forme di spiritualità post-tradizionali, da un lato, e lo spirito del capitalismo neoliberista, dall'altro? La domanda, retoricamente, potrebbe essere formulata anche così: che ne facciamo dei nostri classici (della sociologia o della filosofia) quando cerchiamo di interpretare le forme post-secolari del religioso contemporaneo?

La *machina* nel pensiero dei classici

Sempre per rimanere fedeli all'immagine del *deus ex machina*, desidero richiamare, a questo punto, l'attenzione su un interessante *risvolto narrativo* che fra la fine dell'Ottocento e gli inizi Novecento, la sociologia assume, quando cerca di analizzare e raccontare la formazione di quella gigantesca e potente macchina sociale che è il capitalismo allo stato nascente. Siamo alle origini stesse della sociologia, quella che in modo convenzionale sarà chiamata la sociologia dei *classici*, cioè di tutti quegli autori che hanno costruito le prime teorie sul *sociale*.

Non ho lo spazio per passare in rassegna i molti autori che hanno immaginato e analizzato il primo capitalismo: ovviamente da Karl Marx con il suo *Capitale*¹⁹ (1867 primo libro, e poi postumi gli altri: 1885, 1894, 1905-10) sino a Georg Simmel che nel 1900 scrive un saggio intitolato *Filosofia del denaro*²⁰ e, tre anni più tardi, un altro più

¹⁸ Sul tema, oltre alle riflessioni divenute ormai classiche di Z. Bauman, *Modernità liquida*, Roma-Bari, Laterza, 2011, si vedano le recenti ricerche condotte in T. Martikainen & F. Gauthier (a cura di), *Religion in the Neoliberal Age*, London, Routledge, 2013 e F. Gauthier & T. Martikainen (a cura di), *Religion in Consumer Society*, London, Routledge, 2013.

¹⁹ Fra le molte edizioni si veda la recente versione Torino, UTET, 2017.

²⁰ G. Simmel, *Philosophie des Geldes*, München-Leipzig, Duncker & Humblot, 1900 (trad. it. *Filosofia del denaro*, a cura di A. Cavalli, Milano, Ledizioni, 2019).

breve, quasi *letterario*, sulle *metropoli e la vita dello spirito*.²¹ Si potrebbe idealmente pensare di comporre una sorta di ipertesto ricavato da citazioni di questi autori così come di altri. Mi limiterò a citare solo due passi tratti rispettivamente, il primo, dall'*Etica protestante e lo spirito del capitalismo* di Max Weber²² (1904-1905) e il secondo dal *Capitalismo come religione*²³ (1921) di Walter Benjamin. Vale la pena confrontarli, tenendoli sott'occhi entrambi, per poi passare ad un breve commento.

Max Weber

Walter Benjamin

Uno degli elementi costitutivi dello spirito del capitalismo moderno, e non solo di questo, ma della civiltà moderna (l'esistenza razionale condotta sulla base dell'idea del *Beruf*) è nato dallo spirito dell'*ascesi cristiana*.

Quando l'*ascesi* passò dalle celle dei conventi alla vita professionale e cominciò a ispirare l'etica intra-mondana, contribuì per parte sua a edificare quel possente mondo dell'economia moderna, legato ai presupposti tecnici ed economici della produzione meccanica, che oggi determina, con una forza coattiva invincibile, lo stile di vita di tutti gli individui che sono nati entro questo grande ingranaggio.

Doveva essere solo un leggero mantello, secondo la teologia puritana di Baxter, che doveva avvolgere le spalle dei santi in cammino verso la Terra promessa. Ma il destino ha voluto che il mantello si trasformasse in una gabbia di durissimo acciaio.

Quanto più l'*ascesi* imprendeva a trasformare il mondo a influire sul mondo, i beni esteriori di questo mondo acquistavano un potere sugli uomini crescente e, infine, ineluttabile.

Oggi il suo spirito è fuggito da questa gabbia e il capitalismo vittorioso non ha più bisogno di questo sostegno. Invero per gli *ultimi uomini* dello sviluppo di questa civiltà potrebbero diventare vere le parole *specialisti senza spirito e gaudenti senza cuore*²⁴

Il capitalismo è una religione perché serve essenzialmente all'appagamento delle stesse preoccupazioni, tormenti, inquietudini a cui in passato davano risposta le cosiddette religioni; essa è una religione puramente culturale, la più estrema forse che mai si sia data; tutto, in esso, ha significato soltanto in rapporto immediato con il culto; non conosce nessuna particolare dogmatica, nessuna teologia. L'utilitarismo acquisisce, da questo punto di vista, la sua coloritura religiosa. Da qui la durata permanente del culto celebrato *sans rêve et sans merci*; non ci sono giorni feriali; non c'è giorno che non sia festivo, nel senso spaventoso del dispiegamento di ogni pompa sacrale, dello sforzo estremo del venerante. Questo culto è, al contempo, colpevolizzante e indebitante (*verschuldend*). Il capitalismo è presumibilmente il primo caso di un culto che non consente espiazione, bensì produce colpa e debito. Ricorre al culto non per espiare in esso questa colpa, bensì per renderla universale, per conficcarla nella coscienza e, infine e soprattutto, per coinvolgere in questa colpa il dio stesso e alla fine rendere lui stesso interessato all'espiazione. L'estensione della disperazione a stato religioso del mondo è ciò da cui si attende la salvezza. La trascendenza di Dio è caduta. Ma egli non è morto, è incluso nel destino umano.

Il capitalismo si è sviluppato in Occidente, (come aveva dimostrato Max Weber) in modo parassitario sul cristianesimo, in modo tale che, alla fine, la storia di quest'ultimo è essenzialmente quella del suo parassita, il capitalismo²⁵

²¹ G. Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, Roma, Armando, 1995.

²² M. Weber, *Etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Milano, Rizzoli, 1991.

²³ W. Benjamin, *Il capitalismo come religione*, Parma, Il Nuovo Melangolo, 2013 (con testo tedesco a fronte).

²⁴ Weber, *Etica protestante e spirito del capitalismo*, cit., p. 241.

²⁵ Benjamin, *Il capitalismo come religione*, cit., p. 12.

Il capitalismo-macchina, soprattutto nella sua fase finanziaria, ha bisogno ancora di religione, se diventa esso stesso una forma collettiva di credere, con tanto di riti e culti? Sia le teorie (nate, non a caso, in ambiente statunitense) della scelta razionale o dell'economia religiosa (i beni di salvezza si vendono e si comprano al mercato delle fedi secondo le leggi della domanda e dell'offerta), sia gli studi sui processi di mercificazione di prodotti che incorporano simboli identitari di tipo religioso (merci che diventano perciò *brand*, oggetti di *cult*, per cui acquistandoli una persona si sente più *pia* o a posto con il proprio dio) sia, infine, l'emergere di ciò che per ora sono chiamate le *mega-churches*,²⁶ grandi contenitori di rituali di massa in spazi architettonicamente distanti dai canoni sacri classici e moderni, dove abili imprenditori del carisma (attivi a livello transnazionale, grazie anche ai nuovi media in quel grande campo che include il pentecostalismo moderno, il neo-pentecostalismo e l'emergenza di organizzazioni cristiane non denominazionali)²⁷ predicano il vangelo della prosperità e del successo economico *via carismi e miracoli*, sembrano tutte comprovare le previsioni che profeticamente sia Weber che Benjamin avevano intuito e descritto, sulla scia dell'opera di Marx, in una forma narrativa che, Michel de Certeau²⁸ avrebbe definito *letteraria*.

Credere nel relativo e religioni forti

Nella macchina del capitalismo neoliberista il lavoro è un costo e, se la persona che lavora non serve più, diventa uno scarto²⁹ della società. Ritenere che questo sia un sacrificio necessario da accettare, sull'altare del futuro progresso che il capitalismo continua a promettere, non è altro che la metamorfosi dello spirito del capitalismo così come descritto da Weber e Benjamin. Si potrebbe anche parlare di capitalismo post-secolare, mettendo assieme l'intuizione weberiana della "gabbia d'acciaio" con quella più netta di Benjamin sulla capacità del capitalismo di diventare religione e culto quotidiano. Infatti, il post-secolare del capitalismo contemporaneo consiste nel fatto che esso non ha più bisogno del "sostegno di una religione", ma solo di vivere parassitariamente sulle religioni, sfruttando, a volte, il loro, anche furioso, vitalismo. Le forme di tale vitalismo possono essere descritte ricorrendo a delle figure tipiche, che fungono nel nostro caso da espediente letterario per contenere, in poche righe, quanto di complesso accade sotto le sacre volte della religione.

Danièle Hervieu-Léger³⁰ ne ha felicemente tratteggiate due: quella del *pellegrino* e quella del *convertito*. Due figure che descrivono una religione in movimento. Si crede: più per scelta che per appartenenza fissata da una tradizione. L'individualizzazione del credere implica l'indebolimento di una religione determinata, che non riesce più a farsi cultura, semantica del vivere e del pensare di grandi aggregati umani e sociali. Allo stesso tempo, la mobilità nelle scelte di credere e non credere e, soprattutto, di *credere a modo proprio*, sciolgono i legami di appartenenza a una comunità credente, con una sede fisica, con il suo ambiente sociale e il suo territorio. Un credere de-culturalizzato³¹ e de-territorializzato, insomma. Gli habitus del cuore ricevuti (si nasce in una religione ancora oggi, anche se magari in famiglia non si ricevono più i primi generi di conforto spirituali e i primi insegnamenti religiosi) nell'ambiente sociale in cui si è chiamati a crescere e vivere, non sono più un'assicurazione sulla vita religiosa degli individui e sul destino sociale

²⁶ E. Pace, *Cristianesimo extra-large*, Bologna, EDB, 2018.

²⁷ E. Pace & A. Butticci, *Le religioni pentecostali*, Roma, Carocci, 2010.

²⁸ 'Le roman psychanalytique', cit., p. 125.

²⁹ Questa parola è entrata a far parte del lessico teologico di Papa Francesco. Si veda quanto scrive nell'enciclica del 24 maggio 2015, *Laudato Si'*.

³⁰ *Le pèlerin et le converti*, Paris, Flammarion, 1999 (trad. it. Bologna, il Mulino, 1999).

³¹ O. Roy, *La santa ignoranza*, Milano, Feltrinelli, 2009.

delle religioni. Ci si mette in movimento, in ricerca, spinti da scelte soggettive perché la religione della *tradizione* non convince più in tutto e in parte. Da qui la persistenza delle figure del bricolage o del ‘butinage’,³² del passare di fiore in fiore come l’ape per cogliere o consumare ciò che attrae di più. Si sceglie di credere e ci si muove nello spazio sociale (dilatato oggi dai nuovi media, che propongono nuove *online religions*)³³ popolato da offerte religiose o di tecnologie spirituali le più varie e disparate. Ci si può arrestare anche per un certo tempo in un luogo preciso, accettando il processo di conversione e una nuova disciplina interiore, e/o del corpo. Tuttavia, tutto ciò può mutare, spingendo a passare da una chiesa a un’altra, da un gruppo spirituale a un altro, senza una reale fissa dimora. In altri termini, il convertito è un credente post-secolare, che può combinare stili di vita perfettamente *moderni* con la ricerca di modi per coltivare lo spirito. Non rifiuta la religione come se fosse un retaggio arcaico, la sente, invece, come un genere di conforto spirituale o di benessere mentale che può coerentemente convivere con il sentirsi *moderni*. Può anche sentire che la religione può essere una valida arma di critica agli ordinamenti dominanti in una società, arrivando anche a concepirla come la critica delle armi, unica alternativa possibile a un ordine del mondo ormai corrotto e assatanato.

All’interno delle due figure del pellegrino e del convertito troviamo tutti quei profili di *nuovi* credenti: di chi sente di essere *rinato* (*born-again*) alla fede; di chi concretamente riscopre antichi cammini o vie di pellegrinaggio e si mette alla prova, sia fisica che mentale, senza che tutto ciò si traduca in un ritorno “alla parrocchia” (in senso metaforico: alla vita impegnata nella religione di nascita); di chi, in entrambi i casi, riprende gusto per il sacro, ma non si spinge sino al punto di farne il motivo centrale della propria vita. La religione o le pratiche di tipo religioso possono continuare ad avere senso ma solo in una provincia di significato ben delimitata, che non necessariamente ha influenza su altre sfere della vita.

Le forme post-secolari del credere non sembrano in grado di contrastare il principio stesso della secolarizzazione moderna, la differenziazione delle sfere della vita sociale, ciascuna delle quali finisce per ubbidire a proprie regole interne di funzionamento, non facilmente permeabili dalle etiche d’ispirazione religiosa. Politica, diritto, scienza, economia ed eros seguono ciascuna una propria ragione che non può venir condizionata dalle religioni. Ecco perché post-secolare non significa ritorno del sacro o fine della secolarizzazione. Siamo andati oltre a quanto avevamo visto e vissuto nelle varie fasi del processo di secolarizzazione nel respiro lungo della storia moderna, soprattutto dell’Occidente storicamente plasmato dal cristianesimo. Per le religioni cristiane ma anche per quella ebraica, la modernità – almeno nel Vecchio Continente – ha voluto dire riconoscere all’individuo la libertà di credere e non credere, o di credere in forme diverse da quelle ufficialmente riconosciute da una Chiesa o da una Tradizione. Qualche Chiesa (quelle soprattutto uscite dalla Riforma) è arrivata prima di altre; le comunità ebraiche, invece, hanno conosciuto un’internata differenziazione nelle scelte di credere quando finalmente nell’Ottocento sono uscite dai ghetti sociali e culturali in cui per secoli erano state segregate. Il credere individualizzato, così come lo conosciamo dal secondo dopoguerra in poi, con tempi sfasati da Paese a Paese, secondo linee di frattura storiche fra Paesi di tradizione protestante, da un lato, e Paesi di tradizioni, rispettivamente, cattolica e ortodossa, dall’altro, è, a ben guardare, il frutto maturo dell’affermazione della libertà di credere; al contempo, dell’autonomia delle sfere della vita sociale rispetto a quella religiosa.

³² Un’espressione preferita oggi da un gruppo di studiosi soprattutto latino-americani. Si veda per tutti Y. Droz, E. Soares & A.P. Oro, *Le butinage religieux: regard anthropologique sur les pratiques religieuses*, Paris, Karthala, 2014.

³³ E. Pace, *La comunicazione invisibile: religioni e internet*, Milano, San Paolo Edizioni, 2013.

Il contemporaneo credere individualizzato non comporta, tuttavia, la fine della religione. Cambiano i modi di andare a cercare risposte di senso al vivere con maggiori gradi di libertà, cercandole, appunto, anche *altrove*, rispetto alle varie religioni di nascita. Mettendosi in movimento per tale ricerca, una quota sempre più consistente³⁴ di donne e uomini del Vecchio Continente, può peregrinare senza fissa dimora, può restare ai bordi della religione di nascita, può cambiare fede religiosa senza che tale decisione suoni, in realtà, come definitiva.

Nei processi di cambiamento o di conversione, per ricorrere a una parola antica, troviamo una terza figura della mobilità religiosa contemporanea. Possiamo chiamarla il *combattente*. Vista da vicino questa figura rappresenta in genere una contraddizione interna a complessi sistemi di credenza religiosa. In un primo elenco esemplificativo, potremmo includere l'ebreo rigidamente osservante in fervente attesa del Messia, momento che vede ormai prossimo perché le frontiere territoriali dello Stato d'Israele stanno per coincidere con i confini biblici di *Eretz Israel* (la Terra Promessa).³⁵ Allo stesso modo, il profilo di un evangelicale ossessionato dall'imminente fine dei tempi che diventa, soprattutto se un *born-again*, intransigente verso quanti, affiliati a Chiese del protestantesimo *liberal*, appoggiano le battaglie per i diritti civili delle persone di orientamento omosessuale o ritengono ammissibile entro certi limiti l'aborto. Oggi in India, a fronte di credenti che praticano pacificamente le diverse vie spirituali dell'induismo, si ergono furiosamente i militanti di movimenti che rivendicano l'*hindutva*,³⁶ la difesa di un'identità nazionale e religiosa prendendosela con le comunità musulmane o cristiane, oppure lottando per ricondurre all'ovile quanti, appartenendo agli strati più bassi del sistema delle caste o dei *varna*, si convertono al buddismo, al cristianesimo o all'islam.

Anche in alcune società del Sud-est asiatico a maggioranza buddista (Sri Lanka, Myanmar, Thailandia) emergono fiere figure di monaci buddisti combattenti, per la difesa della purezza dei fondamenti e delle virtù religiose di un popolo, contaminato, a loro detta, da presenze *straniere* e perciò *estrane* all'identità di quel popolo. In tali casi siamo di fronte a ideologie nazionaliste etnico-religiose che alimentano movimenti di protesta, a volte aggressivi e violenti. Infine, in questa lista va inserita una figura che ha avuto e continua ad avere un impatto drammatico sulla storia contemporanea a livello mondiale. Alludo al jihadista, un *born-again* che dell'interpretazione fanatica dell'islam e del mito della comunità primitiva dei puri e santi seguaci di Muhammad fa la sua bandiera, per giustificare la teoria e la prassi della lotta armata per la restaurazione dello Stato califfale.

Le tre figure del pellegrino, del convertito e del combattente sono indici del cambiamento dei modi di credere, delle differenze che sussistono tra le forme dell'appartenenza e nel declinare il rapporto fra pubblico e privato. A ben guardare, paradossalmente, si tratta di forme *relative di credere*, nel senso che esprimono una differenziazione interna alle singole religioni che nessuna autorità religiosa sembra in grado di ricondurre a ragionevole unità, o uniformità di comportamenti. Il fondamentalista-combattente, per distinguerlo dal fondamentalista-paziente che non pensa di imbracciare il mitra o farsi saltare con una bomba alla cintura, rappresenta il punto estremo del paradosso del moderno credere nel relativo. Apparentemente, egli

³⁴ La ricerca longitudinale sui valori degli europei da venti anni attesta che tale quota si aggira su un terzo della popolazione: vedi L. Halman, I. Sieben & M. van Zundert, *Atlas of European Values: Trends and Traditions at the Turn of the Century*. Leiden, Brill, 2011.

³⁵ R. Guolo, *Terra e redenzione*, Milano, Guerini e Associati, 1997 e E. Pace, 'The Messianic Movements and the Sacralization of the Territory', in: *REVER/Revista de Estudos da Religião*, 3 (2019), pp. 2-16.

³⁶ G. Battaglia, *L'altro fondamentalismo*, Napoli, Guida, 2015 e C. Jaffrelot, *Les nationalistes hindous*, Paris, Presses des Sciences PO, 1993 e, dello stesso autore, 'India: The Politics of (Re)Conversion to Hinduism of Christian Aboriginals', in: P. Michel & E. Pace (eds.), *Religion and Politics, Annual Review of the Sociology of Religion*, Leiden, Brill, 2011, pp. 195-215.

è convinto che Dio sia dalla sua parte, di possedere la verità e di incarnare il modello del puro credente, perciò, come scriveva ironicamente Amos Oz, ‘ti ama in nome della verità che ama e per questo ti uccide: lo fa per il tuo bene’.³⁷ Questi si trova costretto, tuttavia, a rappresentarsi i propri correligionari che non seguono la sua strada come dei nemici, alla stessa stregua di quanti appartengono ad altre fedi ritenute avversarie (nel linguaggio dei combattenti dei gruppi armati di matrice ideologica musulmana, ad esempio, sono evocati come i *crociati* e i *sionisti*). Crede nell’assolutezza della sua fede, ma si trova a doversi battere contro fratelli e sorelle che, per nascita e cultura, condividono la sua stessa fede.

Nel romanzo *Il fondamentalista riluttante*,³⁸ l’autore Mohsin Hamid descrive il processo di trasformazione di un brillante analista finanziario di Wall Street in un militante fondamentalista. La frase che l’autore mette in bocca al protagonista, Changez Khan, è significativa: ‘Vidi crollare prima una e poi l’altra delle torri gemelle del World Trade Center. E allora sorrisi’. Il sorriso anticipa il lento cambiamento che avviene in lui, che lo porta a tornare in Pakistan e ad avvicinarsi ai movimenti salafiti (integralisti), a convertirsi agli stili di vita propri di un militante islamista, spogliandosi degli abiti e degli *habitus* mentali propri di un individuo moderno, ben integrato nella società americana, senza più forti radici culturali con il Paese di origine dei suoi genitori né appassionato più di tanto alla religione.

C’è un luogo dove la polarizzazione fra forme del credere nel relativo e i profili delle religioni *forti* (espressi dai movimenti e gruppi di tipo fondamentalista nelle principali grandi religioni mondiali) è messa in scena in modo evidente, nel senso letterale del termine. Questo luogo è il mondo della *cyberreligion*.³⁹ Chi naviga in rete, può trovare sia siti aperti all’invenzione di nuovi repertori religiosi da parte di chiese, sette, monasteri, gruppi mistici, guru e maestri spirituali, sia l’estensione online delle dottrine e delle pratiche ufficiali di questa o quella istituzione o autorità religiosa. Può anche, infine, imbattersi in gruppi di tipo fondamentalista, che si fanno interpreti della verità assoluta di cui si sentono portatori e strenui difensori. Se ci mettiamo, per un momento, nei panni di un navigatore della rete, magari appartenente alla coorte di quei nativi digitali indifferenti o lontani dalle rispettive religioni di nascita, l’impressione che ricaveremmo da quanto circola liberamente nel web può essere di due tipi. O di un mondo in cui la varietà e la differenziazione sono così manifeste da rafforzare la convinzione che credere sia una scelta ormai soggettiva e che non esista un’autorità capace di garantire la verità assoluta. Oppure che in quel mondo c’è chi offre una prospettiva *forte*, di certezze assolute; il passo successivo è di andare a cercare i gruppi che nella realtà possano soddisfare tale aspettativa. In ogni caso, anche questa scelta sarà, una volta ancora, soggettiva.

Inattese affinità elettive

Quali sono le affinità elettive fra le forme del credere nel relativo e la macchina del capitalismo neoliberista? La domanda, che riecheggia l’argomentazione principale della tesi di Weber sullo spirito del primo capitalismo “calvinista”, può essere formulata anche altrimenti. Nelle moderne forme del credere, caratterizzate da gradi di libertà (la scelta individuale) molto più ampi rispetto a quelli concessi a chi si trova sotto il controllo sociale che le religioni hanno esercitato per generazioni e generazioni su interi popoli, la scelta di credere si dispone lungo un ideale asse con due estremi.

³⁷ *Contro il fanatismo*, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 18.

³⁸ Torino, Einaudi, 2008. Da questo romanzo è stato tratto l’omonimo film del regista Mira Nair nel 2012.

³⁹ La letteratura sul fenomeno è ormai diventata cospicua, grazie all’accumularsi di ricerche e riflessioni teoriche negli ultimi venti anni. Per un bilancio rinvio a E. Pace & G. Giordan, ‘Digital Altars’, in: *Historia Religionum*, 2010, 3, pp. 77-94; H. Campbell, *Digital Religion*, New York, Routledge, 2012; F. Vecoli, *La religione ai tempi del web*, Roma-Bari, Laterza, 2013.

Lo si può percorrere andando dall'intensità di una ricerca di senso, che può essere soddisfatta in vari modi ivi compresa la scelta di porsi sotto la tutela di un maestro o di una guida spirituale, fino al consumo di beni simbolici, magari incorporati in un oggetto-merce da comprare e da indossare sul proprio corpo. Tra questi due estremi, possiamo poi includere una gamma di scelte che si collocano in una sorta di terra di mezzo,⁴⁰ fra credenza a bassa intensità religiosa e non credenza, fra indifferenza e curiosità momentanea nei confronti di segni e simboli religiosi. In tutti questi casi, l'individualizzazione del credere può mettere in crisi chiese storiche o tradizioni consolidate, favorendo, fra i vari effetti sociali inattesi, l'affinità del bisogno di religione con lo spirito del mercato, capace di trasformare un simbolo religioso in un *brand*. Ciò può dare ragione della spinta delle nuove formazioni religiose ad agire sul mercato, adottando strategie commerciali nella comunicazione dei loro messaggi, per competere con altri attori che si muovono allo stesso modo.

Può accadere, allora, che la produzione dei beni simbolico-religiosi che circolano in un mercato globale non abbia più confini culturali precisi. Siamo oltre Weber, in tali casi, e più vicini al pensiero di Benjamin. Detto in altri termini, laddove prevale uno sviluppo economico dominato dal capitalismo neoliberista può accadere – non è detto che lo faccia sempre e che sia un destino storico irreversibile – che le religioni più affini a tale modello siano quelle che predicano la prosperità economica, se si è credenti e fedeli convinti. Avere successo nella vita, arricchendosi e migliorando il proprio status, diventa allora una prospettiva etica proposta da nuovi predicatori, leader carismatici e maestri digitali, del tutto coerente con le regole del gioco di una formazione socioeconomica che ha bisogno funzionalmente di individui che sappiano calcolare i costi e i benefici anche nel caso delle loro scelte religiose.⁴¹

In Cina, da quando le autorità del partito comunista al potere, negli anni Novanta, hanno assecondato lo sviluppo di un capitalismo *rosso*, accettando la logica del mercato, competendo a livello mondiale, le religioni sono tornate di moda.⁴² Il regime ha recuperato il confucianesimo, il taoismo e il buddismo, sostenendo che esse rappresentano l'anima culturale del popolo cinese. I valori morali da esse promossi, sono considerati dalla classe dirigente un patrimonio culturale irrinunciabile, perché utile a sostenere il grande sforzo economico che la Cina sta compiendo. Da qui la relativa liberalizzazione, anche se occhiuta e guardinga, delle altre fedi, come il cristianesimo e l'islam.⁴³ Rispetto al cristianesimo, in particolare, è interessante richiamare l'attenzione sullo sguardo tollerante che il regime riserva per le così dette *chiese domestiche*, sovente create e finanziate da piccoli e medi imprenditori privati che gravitano nell'area del nuovo cristianesimo di tipo evangelico o pentecostale. Una religione privatizzata, atomizzata e senza mega-organizzazioni sovranazionali non disturba il potere costituito, che vede in essa un genere di conforto spirituale ed etico, adatto a individui che devono dare tutto per sostenere la produttività del capitale e vincere la competizione globale.

L'esempio cinese, paradossalmente, è una buona prova empirica dell'esistenza delle religioni post-secolari. Uno stato autoritario avverte che lo sviluppo economico di tipo capitalistico, aperto al mercato e alla competizione finanziaria, diventa insostenibile senza l'ausilio della religione e del relativo sistema di norme, capaci di

⁴⁰ Secondo l'espressione usata da A. Castegnaro, *C'è campo?*, Venezia, Marcianum Press, 2010 per descrivere gli atteggiamenti delle nuove generazioni nei confronti del cattolicesimo in Italia.

⁴¹ Su questo tema rinvio a J. Garcia-Ruiz & P. Michel, *Et Dieu sous-traite le salut au marché*, Paris, Armand Colin, 2012 e P. Michel, A. Possamai & B.S. Turner (eds.), *Religions, Nations and Transnationalism in Multiple Modernities*, London, Palgrave MacMillan, 2017.

⁴² M. Scarpari, *Ritorno a Confucio. La Cina di oggi fra tradizione e mercato*, Bologna, il Mulino, 2015.

⁴³ F. Yang, *Religion in China*, Oxford, Oxford University Press, 2011 e dello stesso autore, *Atlas of Religion in China*, Leiden, Brill, 2018.

disciplinare menti e corpi di individui lasciati soli dalle grandi tradizioni del credere. Queste ultime, nel caso cinese, sono state scientificamente distrutte dal maoismo e dalla rivoluzione culturale. Dunque, non risorgono oggi come per incanto. Sono rianimate dal basso, inventando modalità di credere compatibili con le regole del gioco politico e di quello del mercato, oppure sono imposte come quadri sociali della memoria collettiva dal regime stesso, preoccupato che l'individualismo senza più padri né maestri laici e rivoluzionari corroda il sistema di potere su cui si regge incontrastato il partito comunista. È proprio pensando a questo stato delle cose che ho scelto il *deus ex machina* come immagine di apertura di questo articolo.

Diventato una *macchina* mondiale, senza più rivali e alternative dopo la caduta del Muro di Berlino, il capitalismo neoliberista ha bisogno di un consumatore ben integrato e non di apocalittici disintegrati. Un consumatore convinto di poter scegliere liberamente tra le numerose merci che gli vengono incontro in ogni momento della sua vita, che non gli danno tregua non solo quando accede ai vecchi media, ma anche quando si connette ai nuovi; quando vuole prenotare un volo online o fare una transazione commerciale. Sta acquistando in questi casi un prodotto particolare, ma è sollecitato da messaggi che gli illustrano le virtù e le meraviglie di altrettante merci. Possono pure chiudere la domenica i centri commerciali, come da varie parti si chiede in nome del riposo settimanale tradizionalmente consacrato al Signore, ma grazie a internet tutti i negozi virtuali sono aperti e accessibili: posso comprare, e farlo navigando in un mare di pubblicità, *sans rêve et sans merci*, come dice Benjamin. La tiratura dei giornali continua a scendere. Posso leggere online notizie e articoli di fondo di tutte le testate che voglio consultare. Mentre lo faccio, i miei occhi e la mia attenzione sono costretti a scansare, come tanti ostacoli alla lettura, messaggi pubblicitari che finiscono per omologare le notizie alle merci, entrambe lanciate dalla pagina virtuale dei giornali. Chi produce ha interesse a proporre modelli di consumo che continuano a essere, a loro volta, produttori di stili di vita. Attorno a oggetti, a volte di valore merceologico non elevato, si creano comunità di consumatori che fanno di quel particolare prodotto un culto (*cult*). Grazie al web, infatti, la formazione di comunità di consumatori fidelizzati è diventata più facile. Attraverso il consumo si cominciano a condividere un linguaggio, comportamenti, rituali e aspettative.⁴⁴ Se lo stato moderno aveva secolarizzato i concetti della teologia cristiana,⁴⁵ il consumismo tende oggi sempre più a secolarizzare segni e simboli religiosi. Le merci possono incorporarli e, in tal modo, una religione può anche diventare un *brand*. Un esempio, fra i tanti che scelgo però proprio perché contro-intuitivo, ci proviene da una realtà come l'islam, che secondo gli stereotipi più comuni in Occidente rappresenta quanto di più arcaico e antimoderno che ci sia. Ebbene, l'islam è diventato anche un *brand*, un marchio che compete nel mercato mondiale.⁴⁶

Nel 2019, secondo la rivista *Fortune*, nei Paesi a maggioranza musulmana sono stati spesi 484 di dollari in vestiti e scarpe, più di Giappone e Italia messi assieme, e più del mercato dell'abbigliamento complessivo dell'UK, Germania e India. Nell'ottobre 2016, Dubai ha ospitato per la prima volta la Fashion Week, con la presenza dei più famosi designer europei e del Medio Oriente (da Chanel a Stella McCartney); l'anno dopo, Dolce&Gabbana annunciava l'apertura di una boutique per bambini nel Dubai's Mall of the Emirates. Gli e-tailers *Moda Operandi* e *Net-A-Porter* offrono, da alcuni anni, una speciale linea di vestiti per il mese di Ramadhan (dedicato al *sawm*, al digiuno). In tutto il variegato e complesso mondo musulmano (dal Maghreb all'Indonesia e la Malaysia, passando per il Medio Oriente e i ricchi Paesi del Golfo), la

⁴⁴ Sulla formazione di tali comunità si veda R.V. Kozinets, *Netnography*, London, Sage, 2009.

⁴⁵ Secondo la tesi del giurista, sociologo e politologo tedesco C. Schmitt, *Politische Theologie*, München-Leipzig, Duncker & Humblot, 1922 (trad. it in *Le categorie del politico*, Bologna, il Mulino, 2012).

⁴⁶ F. Tarzia (a cura di), *Religioni nella metropoli*, Roma, Il ManifestoLibri, 2018.

rilevanza del fattore R (religione) negli orientamenti di consumo è notevole, soprattutto fra le nuove generazioni. Vestirsi, nutrirsi, fare affari e scegliere un partner sono diventati comportamenti sempre più codificati. Non tanto in base a precetti religiosi astratti, ma quanto piuttosto in base alla ricerca di stili di vita compatibili e coerenti con la *shari'a*. La conformità è vissuta (e, dunque, non più avvertita come imposta) attraverso il consumo del bello, del buono e del gusto. Che il gusto conti, lo prova l'espansione del mercato globale dello *halal*, che non riguarda solo la carne macellata secondo il rituale sharaitico, ma anche tutti i prodotti certificati senza derivati dal maiale o senza tracce di alcol (compresi i profumi e i cosmetici, di cui si fa un ampio consumo). Questo mercato, il cui fatturato ha toccato nel 2017 la ragguardevole cifra di un trilione e mezzo di dollari (si calcola che arriverà a 2,6 trilioni nel 2023),⁴⁷ copre tutto il ciclo merceologico: dalla produzione alla certificazione di *qualità (religiosa)*, dalla preparazione allo stoccaggio delle merci. La Malaysia è diventata, negli ultimi venti anni, il maggiore centro di produzione e certificazione *halal* nel mercato globale per i musulmani.⁴⁸ Nel 2002, l'imprenditore franco-tunisino, Tawfiq Mathlouthi lanciava la *Mecca-Cola*, a imitazione della bevanda *Zam-Zam* prodotta sin dal 1980 in Iran. La *Mecca-Cola* oggi è venduta in 60 Paesi nel mondo, per una media di 20 milioni di litri all'anno, distribuita non dalle grandi catene commerciali, ma solo attraverso le reti di piccoli negozi sparsi fra l'Europa, gli Stati Uniti e il Canada. Da qualche anno è iniziata una campagna di diffusione in alcuni Paesi dell'Africa sub-sahariana. Una percentuale (il 2%) dei profitti è devoluta a una fondazione per gli aiuti alla popolazione palestinese nei territori occupati.

Quanto sin qui detto mostra come l'*islam* sia entrato integralmente a far parte del mondo dei consumi: senza troppi problemi etici, dal momento che sotto l'apparenza del rispetto di tradizioni e precetti religiosi, le nuove generazioni, in particolare, affermano la loro modernità anche attraverso il consumo di simboli religiosi. Il mondo dei consumi riesce, infatti, a soddisfare la doppia esigenza del poter scegliere *individualmente* (ciò che è bello, buono e gustoso) e della possibilità *d'incorporare la religione* negli stili di vita. Si tengono assieme, in tal modo, desiderio soddisfatto e bisogno d'identità collettiva, *via* religione. Perciò, la strategia del marketing è al tempo stesso orientata a stimolare il consumo offrendo, simultaneamente ampie chances di scelta individuale⁴⁹ che possano apparire conformi ai principi e ai precetti della legge coranica.

⁴⁷ *Global Halal Market/Statistics & Facts*, New York, Statista Inc., 2018, www.statista.com/topics/4428/global-halal-market (14 dicembre 2020).

⁴⁸ Sul tema F. Bergeaud-Blackler & J. Fisher (eds.), *Halal Matters*, London, Routledge, 2015 e F. Bergeaud-Blackler, *Le marché halal ou l'invention d'une tradition*, Paris, Seuil, 2017.

⁴⁹ Lo dichiara con molta chiarezza Rabia Z, una giovane Muslim Designer, che ha creato una linea di moda chiamata Conservative Chic Fashion, in un'intervista rilasciata alla Televisione Al-Jazeera, il 1 gennaio 2016, in una trasmissione dedicata alle firme emergenti della moda *islamica*: 'Sono felice nel constatare che la moda straniera sia entrata nel mondo dell'industria della moda castigata. Ciò implica maggiori scelte per il consumatore. Tuttavia, desidero chiarire che la produzione di capi di abbigliamento venduti come *brand* non è solo finalizzata a far quattrini. Ci metto l'anima nel mio lavoro perché per me è un modo per rafforzare le donne musulmane dando loro la possibilità di scegliere, per potersi esprimere liberamente'. Per un'analisi più specifica di questo aspetto della moda femminile, si vedano N. Göle, 'The Voluntary Adoption of Islamic Stigma Symbols', in: *Social Research*, 3 (2003), pp. 809-828; M.N. Hashim, 'The Constructs Mediating Religions' Influence on Buyers and Consumers', in: *Journal of Islamic Marketing*, 2 (2010), pp. 124-135; H. Godazgar, 'Islam in the Globalized World: Consumerism and Environmental Ethics in Iran', in: L. Thomas (ed.), *Religion, Consumerism, and Sustainability Paradise Lost?*, Basington, Palgrave MacMillan, 2011; F. Mohsina et al., 'Shari'a Compliance in Building Identified Islamic Brands', *European Journal of Business and Management*, 5 (2013), pp. 10-16 (special issue on Islamic Management and Business); R. Lewis, *Muslim Fashion: Contemporary Style Cultures*, Durham, Duke University Press, 2015; F. Shirazi, *Brand Islam: The Marketing and Commodification of Piety*, Austin, University of Texas Press, 2016.

L'etica musulmana, dunque, sembra ingranare con lo spirito del capitalismo neoliberista. In Indonesia, uno dei Paesi a stragrande maggioranza musulmana, ad esempio, l'interesse a consumare merci garantite come *doc-musulmane*, non costituisce un naturale rifugio da parte di chi si sente spaesato e indifeso di fronte al capitalismo globale. Si tratta piuttosto di un nuovo habitus mentale che si è affermato proprio in relazione dialettica con il turbo-capitalismo mondiale. Tale habitus è l'espressione di un'etica individualistica dell'auto-realizzazione, che si affida anche al consumo di merci, oggetti, cibi e vestiario che incorporano simboli religiosi. In tal modo, nei mondi vitali degli individui si configura una visione etico-religiosa compatibile con lo spirito del capitalismo neoliberista. Allo stesso modo tutto ciò, infine, stimola lo spirito d'impresa sia nel caso di imprenditori musulmani per nascita e formazione, sia nel caso in cui imprenditori non-musulmani creativamente inventino linee di merci e prodotti che possano apparire, agli occhi dei consumatori, compatibili con i loro precetti religiosi.⁵⁰ Un solo esempio per tutti. Due giovani stiliste che lavorano e risiedono a Londra hanno creato la *Sister Couture* per una clientela femminile musulmana, una linea di capi di abbigliamento il cui obbiettivo è quello di combinare: 'faith, modesty, style & inspiration: promote your faith, uphold your modesty, define your style and be an inspiration to others'.⁵¹

Conclusione

Gli esempi sin qui brevemente illustrati e le riflessioni che li hanno preceduti confortano l'ipotesi che ho avanzato all'inizio dell'articolo. Le religioni cercano di far immaginare unito un mondo sociale che è diviso, differenziato, conflittuale, e che lo è *innanzitutto* in senso religioso: a essere molteplici, infatti, sono le stesse visioni religiose del mondo e della vita anche per quanto riguarda la visione religiosa del mondo e della vita. Il credere nel relativo si è imposto anche all'interno delle religioni storiche, prodotto maturo della secolarizzazione. Parafrasando Weber, la disciplina morale cui le religioni invitavano a sottomettere le anime e i corpi seguendo il modello ascetico, è uscita dalle 'celle monastiche' ed è diventata virtù del vivere nel mondo (intra-mondana). Essa, in tal modo, ha finito per essere sedotta dallo spirito del capitalismo tardo-moderno, che ha bisogno di individui che si sentano liberi di scegliere e di distinguersi ma che, allo stesso tempo, possano ritrovare tracce del sacro nel simulacro delle merci.

A chi ha nostalgia del senso di comunità e di appartenenza che le religioni si sforzavano di predicare, il capitalismo neoliberista offre proposte merceologiche che incorporano segni e simboli religiosi. La standardizzazione dei comportamenti individuali non appare più come un dovere imposto dall'esterno, da una autorità o da una consolidata tradizione religiosa, ma si presenta come una *confortevole* libera scelta di conformità alle regole del mercato. Conformarsi alle norme religiose non appare più e solo come l'esercizio di una virtù ascetica, ma anche come un piacere estetico che nasce dal desiderio di sentirsi *moderni*. Ecco perché il mondo dei consumi, che prende concreta e quotidiana forma negli stili di vita di individui e di gruppi di individui (anche vasti), non chiede di sacrificare il bisogno d'identità e di ricerca di senso religioso da dare alla propria vita.⁵² Chiede invece di orientare tale bisogno verso merci certificate, che garantiscano il rispetto delle regole religiose del caso

⁵⁰ Su questi temi rinvio rispettivamente a D. Rudnycky, 'Spiritual Economics: Islam and Neoliberalism in Contemporary Indonesia', in: *Cultural Anthropology*, 1 (2000), pp. 98-120; D. Assadi, 'Do Religion Influence Customer Behaviour?', in: *Cahiers du CEREN*, 5 (2003), pp. 2-13; J. Grant, *Made with: Brands, Creations and Entrepreneurs from Emerging Global Interland*, London, LID, 2013.

⁵¹ Dalla homepage del sito <http://www.urban.muslim.co.uk>.

⁵² Un'interessante ricerca etnografica, a tal proposito, è stata condotta da P. O'Connor, *Skateboarding and Religion*, London, Palgrave Macmillan, 2020.

(alimentari o di vestiario). In tal modo le virtù ascetiche trovano realizzazione e celebrazione in quelle della merce. Un processo di secolarizzazione che non rende insensate le moderne scelte di credere da parte degli individui. L'ascesi intra-mondana che il consumismo moderno rende possibile è un altro modo, fra i tanti possibili, di comprendere le metamorfosi del sacro *via* religione nel mondo contemporaneo.

Parole chiave

secolarizzazione, ritorno del sacro, post-secolare, capitalismo neoliberista, religione come brand

Enzo Pace è professore di sociologia delle religioni del Corso di Laurea Magistrale in Scienze delle religioni, Università di Padova e Ca' Foscari di Venezia, visiting professor all'EHESS (École des Hautes Études en Sciences Sociales, Parigi) ed è stato presidente dell'International Society for the Sociology of Religion (ISSR). È co-editore, assieme a L. Berzano e G. Giordan, dell'*Annual Review of the Sociology of Religion*. Recenti pubblicazioni: *Le religioni nell'Italia che cambia* (a cura di), Roma, Carocci, 2013; *Religious Pluralism: Framing Religious Diversity in the Contemporary World* (ed.), New York, Springer, 2014; *The Changing Soul of Europe*, London, Routledge, 2015; *Sociologia delle religioni*, Bologna, EDB, 2016; *Cristianesimo extra-large*, Bologna, EDB, 2018.

Dipartimento di Filosofia, Sociologia, Pedagogia, Psicologia Applicata
Università di Padova
Sede di Sociologia: via Cesarotti 12
Padova, 35122 (Italia)
vincenzo.pace@unipd.it

SUMMARY

Deus ex machina

Contemporary Forms of Believing in the Relative

Secularization continues to produce its effects over the long term, despite the conspicuous recovery of public space regained from 1980 to today by the major world religions. The alleged return of the sacred or the alleged revenge of God, however, does not seem able to contrast the triumph of capitalism as a religion, to take up the formula used by Walter Benjamin. The modern consumer society saves the salvable, incorporating the sacred into the commodities, making the goods a sign of identification, a *cult*. The appearance of strong religions, so-called fundamentalisms, constitutes a specular and high response to the forms of believing in the relative in the societies of late secularization.

The author starts from the prophetic visions on the magnificent fortunes of capitalism, advanced by Max Weber and Walter Benjamin, analyzing the process of commodification of religious symbols in contemporary affluent societies. Therefore, there is not the return of God who was presumed dead. Rather the machine of neo-capitalism saves God by making him prodigiously incarnate in the beauty of goods.

‘Darti voce è incontrarti nelle cose’

Il canto di ritorno di Filippo Davoli tra religione e lirica

Michele Bordoni

Introduzione

Uno studio, per quanto limitato e parziale, sulla figura di Filippo Davoli (nato a Fermo nel 1965) e sull’influenza che la religione ha nella sua produzione si presta a rivelare quanto l’idea di una modulazione della religiosità in contesti letterari contemporanei sia effettivamente al centro della riflessione poetica *tout court*. La posizione isolata di Davoli nel panorama della poesia italiana mostra come i macro-movimenti culturali che nell’epoca successiva al postmoderno stanno avvenendo – si fa riferimento alla duplice serie di “ritorni”, il ritorno al reale¹ e il ritorno della religione² nella meditazione filosofica e nella produzione letteraria – siano fenomeni di ampio raggio. La trentennale esperienza davoliana si rende disponibile a uno studio che tenga come assi strutturali contemporaneamente la dimensione “nascosta” del singolo fatto letterario e la dimensione storico-culturale che informa la prima ma che solo dalla prima è resa nota.

L’accostamento tra lirica e religiosità contemporanea, l’ipotesi di lavoro su cui si basa l’analisi del corpus davoliano, è qui operato nei termini di un’analogia, fondata su un approfondimento del concetto generale di poesia e di simbolo. Trova posto in un’analisi che, partendo da presupposti estetici e retorici, si incrocia – forse in maniera non pienamente esaustiva e, conseguentemente, non totalmente dimostrabile in questa sede – con la dimensione della religione. La stretta convivenza tra lirica e simbolo inaugurata dal Romanticismo e, come si vedrà, ancora presente nella poesia contemporanea, è basata infatti su una modalità di pensiero teologica, in un rispecchiamento del piano religioso su quello artistico-letterario. Particolarmente acuta nel dimostrare la reciproca (e problematica) convivenza di simbolo religioso e simbolo artistico è l’analisi di Benjamin: ‘L’unità dell’oggetto sensibile e di quello sovrasensibile, il paradosso del simbolo teologico, viene distorta nella forma di una relazione tra apparizione e essenza’.³ Nella prassi poetica contemporanea, e nella lirica in particolare, la duplice direttiva “sensibile/sovrasensibile” non smette di reinventarsi e di trovare soluzioni alternative allo scacco allegorico – già previsto da Benjamin e da Lukacs⁴ – a cui sembrava destinata a partire dagli anni Cinquanta e Sessanta. Il ritorno della lirica sulle scene della poesia contemporanea sembra dunque

¹ R. Donnarumma, G. Policastro & G. Taviani (a cura di), ‘Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno’, in: *Allegoria*, XX, 57 (2008), pp. 7-93.

² G. Vattimo, *Credere di credere*, Milano, Garzanti, 1998; U. Beck, *A God of One’s own*, translated by R. Livingstone, Cambridge, Polity Press, 2010.

³ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1971, p. 163.

⁴ G. Lukacs, *Estetica*, Torino, Einaudi, 1975, volume 2, p. 826.

segnare un cambiamento di direzione, una torsione che la allontana dal suo precedente destino di ghettizzazione e scomparsa. A questo sembra fare da controcanto proprio l'inaspettata ricomparsa della religione nelle società occidentali; quello che sembrava, nel postmoderno e nel movimento della secolarizzazione, il compimento dell'annuncio della nietzschiana "morte di Dio" (ovvero la scomparsa del dogma metafisico su cui si basava la religione) si è rivelato, piuttosto, il compimento della verità della religione, in particolare del cristianesimo.⁵ Sembra non indifferente notare che questi due mutamenti, oltre a mostrare che la modernità si muove su un 'multiple level pathway' che scardina la 'linear theory'⁶ del pensiero secolare e anche di quello (allargando lo spettro della visione di Beck) storico-letterario, assumano le fattezze di una "migrazione" del concetto di simbolo,⁷ nel suo destino di incrocio tra particolare e generale – oppure, secondo una definizione esoterica, fra iniziazione e tradizione – e di opposizione alle esigenze storiche dell'allegoria come *forma mentis*.

L'assunto, dunque, posto alla base della presente ricerca, è che il ritorno della religione e della poesia lirica sia leggibile partendo da una problematizzazione (sociologica, religiosa, estetica ed esoterica) della contrapposizione tra simbolo e allegoria. Si procederà, pertanto, a una comparazione dei principali caratteri evolutivi della religione (evidenziati dalle intuizioni del "pensiero debole") e della poesia lirica nell'ultimo ventennio (ovvero, la poesia lirica scritta da quella 'generazione del limbo'⁸ dei nati negli anni Sessanta e Settanta), ipotizzando che l'apparente simultaneità dei mutamenti sia dovuta al contemporaneo risalto che la loro natura simbolica ha avuto. In questo contesto proveremo anche a collocare la figura di Filippo Davoli, considerandola come *exemplum* capace di dimostrare e corroborare le movenze assunte dalla poesia in relazione al ritorno del sentimento religioso. La maggiore specificità della seconda parte si presenta come indispensabile per evidenziare quanto sia complesso e vasto il discorso relativo alla congiunzione tra religione e letteratura (poesia lirica *in primis*). Questa sezione è tuttavia posta nella seconda metà dell'articolo per evitare di redigere una mera compilazione di luoghi e temi religiosi nelle poesie dell'autore disancorati da una prospettiva teorica capace di offrire strumenti di analisi più acuti.

Religione dopo la religione, lirica dopo la lirica:⁹ ipotesi di un legame tra religione e lirica nella contemporaneità

Le istanze e le movenze della religione e della letteratura contemporanea sono accomunabili, forse in maniera più stretta di quanto qui si potrà dimostrare, dal concetto di "indebolimento". Indebolimento che riguarda, rispettivamente, l'aspetto dogmatico, metafisico e morale della religione (ci si riferisce, qui, al Cristianesimo e alle interpretazioni che Vattimo fornisce dello stesso) e l'aspetto che, in termini baudelairiani, potrebbe essere chiamato aurale della lirica. Si assiste, per motivi interni sia alla storia della religione che a quella della poesia, a uno sfaldamento generale delle basi solide, "forti".

Tracciando un breve schizzo della traiettoria compiuta dalle analisi in merito al fenomeno religioso si nota come, a partire dalla relazione inaugurata da Vattimo in *Credere di credere* tra pensiero debole e religione debole, il 'Postmetaphysical thought fundamentally aims at an ontology of weakening that reduces the weight of the objective structures and the violence of dogmatism',¹⁰ proponendo una religione

⁵ Vattimo, *Credere di credere*, cit., pp. 22-23.

⁶ Beck, *A God of One's own*, cit., p. 39.

⁷ Il riferimento è al libro di R. Wittkover, *Allegoria e migrazione dei simboli*, Torino, Einaudi, 1987.

⁸ M. Merlin, *Oltre il varco*, Novi Ligure, Puntoacapo, 2011, p. 174.

⁹ Il riferimento è a E. Testa (a cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005.

¹⁰ R. Rorty & G. Vattimo, *The future of religion*, New York, Columbia University Press, 2005, p. 9.

“alleggerita” dall’apparato storico delle credenze e delle tradizioni dogmatiche che si concede a una ‘radically nondogmatic and ecumenical opening’¹¹ in cui il dialogo e la comunicazione diretta con il proprio sé, non mediata da rituali e costrizioni liturgiche, offre la possibilità di essere a stretto contatto con un “dio personale”.¹² Ulrich Beck nota come la *kenosis*, ‘l’incarnazione, e cioè l’abbassamento di Dio a livello dell’uomo’¹³ ha allargato la sua azione da un piano ontologico-trascendentale, a uno metafisico-concettuale (il crescente depotenziamento del dogma e della concezione aristotelica di Dio immobile), fino a un piano che potremmo definire “corporale”: ‘A God of one’s own is not an omnipotent God. He is a God who has become impotent and homeless in an apocalyptic age. He is a God who, if He is not to perish, stands in need of the human beings who have repudiated Him’.¹⁴ Parallelamente autori come Sergio Quinzio dimostrano, da un punto di vista totalmente diverso da quello di Beck, che ‘l’idea di Dio motore immobile è un “mito metafisico” tutto frutto della visione aristotelica’¹⁵ e che ‘Dio [...] avrebbe rinunciato all’onnipotenza per recuperarla alla fine dei tempi’.¹⁶ Da più parti dunque l’incarnazione è indicata come la trascrizione della storia dell’Essere da ‘essenza’ a ‘Evento’¹⁷ che avviene nell’individualità del singolo. Questo spostamento, dal dettame metafisico che crea comunità (anche) territoriali alla ‘own room’¹⁸ (in cui il singolo prega il suo “dio personale”), è nominabile come il passaggio da un concetto di religione a uno di religiosità. Sulla scorta della confluenza tra demistificazione dei dogmi e della morale di cui si fa portavoce Vattimo,¹⁹ Beck propone una definizione di religiosità di questo tipo: ‘the social forms of a new religiosity, namely the religiosity of the “God of one’s own”, correspond to the social forms of a space of one’s own and a life of one’s own. [...] Individuals uses their religious experiences to construct their individual religious shelter, their “sacred canopy”’.²⁰

Il legame tra individualismo, personalizzazione del rapporto con Dio, uscita da una visione comunitaria avvolta su basi e cardini religiosi in favore di un’idea di comunità più aperta è definito da Beck ‘subjective polytheism’.²¹ A questa condizione di separatezza e isolamento, frutto di dinamiche e contingenze sociali, economiche, culturali appartenenti all’era della globalizzazione e non necessariamente negative, fa da contrappeso l’opposta reazione alla singolarizzazione, ovvero il sentimento di essere, proprio perché non separati da barriere ideologiche e religiose, in qualche maniera “sovrastutturali”, portati alla pace, alla convivenza cordiale e umana. Se Beck parla di questo fattore affermando che ‘religion is both the opposite of individualization and its source’,²² ponendosi al contempo come una realtà in grado di garantire una determinata regola etica e valoriale che ne esclude altre (opposto dell’individualizzazione in quanto apparato coagulante più persone), ma lasciando ai singoli aderenti la libertà di aderire o meno a queste regole (individualizzazione della scelta), Vattimo nota come la sempre maggiore libertà di “credere di credere” senza imposizioni dogmatiche sia il compimento del vero messaggio cristiano, ossia la Carità. L’annullamento delle barriere ideologiche infatti permette di riconoscere all’altro la

¹¹ J.A. McClure, *Partial Faiths*, Athens, University of Georgia Press, 2007, p. 5.

¹² Il riferimento è, ovviamente, a Beck, *A God of One’s own*, cit.

¹³ Vattimo, *Credere di credere*, cit., p. 31.

¹⁴ Beck, *A God of One’s own*, cit., p. 9.

¹⁵ S. Quinzio, *La sconfitta di Dio*, Milano, Adelphi, 1992, p. 43.

¹⁶ Ivi, p. 44.

¹⁷ Vattimo, *Credere di credere*, cit., p. 37.

¹⁸ Beck, *A God of One’s own*, cit., p. 14.

¹⁹ Vattimo, *Credere di credere*, cit., pp. 51-54.

²⁰ Beck, *A God of One’s own*, cit., p. 14.

²¹ Ivi, p. 62.

²² Ivi, p. 80.

libertà di credere e di vivere la sua libertà; questa condizione volitiva libera è il collante dell'umanità, ora chiaramente resa unita da questo "marchio esistenziale". Il sentimento di amore verso il prossimo (il "comandamento nuovo" di cui parla Cristo nel Vangelo) è il vero messaggio cristiano e religioso:

'We cannot not call ourselves Christians' because in a world where God is dead – where the metanarratives have been dissolved and all authority has fortunately been demythologized, including that of "objective" knowledge – our only chance of human survival rests in the Christian commandment of charity.²³

Riconoscersi umani, vivere la condizione della creatura senza separazione ideologica, essere in contatto e in dialogo sia col "dio personale" che con il vicino, in un'oscillazione armonica tra la propria interiorità e la comunità sembra essere, così, il destino della religione nell'epoca contemporanea.

Riportando ora queste brevi affermazioni su di un piano squisitamente letterario, azzardando un balzo analogico tra il piano religioso e quello estetico (balzo che già Benjamin aveva definito 'clandestino' e che qui, per ovvie ragioni di spazio, è presentato come limitata ipotesi di lavoro), è possibile notare una certa familiarità tra questo movimento *kenotico* del Cristianesimo e quello della poesia lirica negli ultimi decenni. La poesia contemporanea, secondo Enrico Testa, è definita una poesia "dopo la lirica", ovvero una poesia che nasce dalla chiusura del paradigma lirico di stampo romantico, poi simbolista, poi ermetico e neoermetico a seguito dei cambiamenti del Dopoguerra e, soprattutto, degli anni Sessanta e Settanta. Potremmo insomma dire, schematicamente, che la lirica sia stata definita da strutture che si sono mantenute salde fino alla cesura del secondo conflitto mondiale, ma che si sono rapidamente "indebolite" negli anni e nei decenni successivi. La presenza dell'io – al contempo oracolo e sacerdote capace di mediare nella poesia le verità spirituali (da notare ancora il legame spurio tra piano religioso ed estetico) –, una rigida forma metrica, un linguaggio oscuro e refrattario sono solo alcuni degli aspetti più evidenti venuti a modificarsi. Basta leggere una dichiarazione programmatica di Marco Giovenale per comprendere come si possa concordare sull'autocoscienza dei poeti di essere ormai usciti da quel particolare periodo storico-letterario: 'L'autore non afferma (da posizione elevata o meno), non stabilisce i parametri assertivi del materiale che pure produce; non fabbrica quel modello eroicamente ultrasemantico'.²⁴ Si è evidentemente fuori da ogni paradigma in cui i poeti lirici 'con la *parole* si ritagliano un mondo interiore, uno scarto dalla *langue* della comunità di appartenenza',²⁵ in cui il linguaggio si fa ardito e incomprensibile, in cui l'io crea il mondo dal suo interno. Sembra, piuttosto, che 'la scommessa [sia] quella di tornare a una immediatezza del darsi, di regalare al lettore una presenza, non un "magheggio", non una fumisteria. Non sappiamo più cosa farcene di queste cose'.²⁶ Tuttavia, e lo notano efficacemente Guglielmin e Afribo nelle loro recenti analisi, la poesia lirica di impianto simbolista, invece che scomparire dagli scaffali delle librerie, è ancora – con i dovuti rimodellamenti – possibile e rappresentata, in maniera tutt'altro che irrilevante ed epigonica, da esponenti quali Anedda, Bre, il recentemente defunto Benedetti, Ceni, Gualtieri, (a cui aggiungiamo Davoli per i motivi che si vedranno) e altri poeti "creaturali". Come la *kenosi* alla base del Cristianesimo ha permesso l'indebolimento della struttura metafisica, così in poesia si arriva a una "lirica dopo la lirica" che non

²³ Rorthy & Vattimo, *The future of religion*, cit., p. 54.

²⁴ S. Guglielmin, *La lingua visitata dalla neve*, Canterano (RM), Aracne, 2019, p. 123. Il brano di Giovenale è tratto da M. Giovenale, 'Cambio di paradigma', in: *il verri*, LV, 43 (2010), pp. 163-165.

²⁵ Ivi, p. 222.

²⁶ S. Dal Bianco, *Distratti dal silenzio*, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 95.

scompare ma si apre ad alcune novità significativamente simili a quelle individuate nella “religione debole”.

Se c'è un aspetto che li [i poeti lirici “creaturali”] differenzia dagli autori ermetici e post-ermetici, riguarda la relazione nei confronti di una platea che non è solamente pubblico [...]: il loro destinatario è l'uomo in quanto creatura mortale, con cui condividono quella comune fragilità creaturale che li rende fratelli maggiori, non più padri dall'*auctoritas* indiscussa.²⁷

La vicinanza del poeta al lettore non è più data da un orizzonte politico, storico o ideologico comune. È per il fatto di essere comuni mortali che la comunicazione, l'“immediatezza del darsi” di cui accennava Dal Bianco, è possibile. Inoltre, venendo sempre di più a mancare strumenti agglomeranti “forti”, viene meno anche la portata allegorica dell'atto poetico. A una raffigurazione storica, capace di creare allegorie ‘emblematiche della nuova condizione precaria dell'esistenza umana [...] poggianti su archetipi condivisi, ma da leggersi in un contesto nuovo, segnato dall'impoverimento metafisico e dal senso tragico della storia’²⁸ e che agiscano sul piano razionale del lettore, la poesia lirica contemporanea torna invece verso la sensibilità elementare, da sempre dominio del simbolo.²⁹ La dimensione storica di questa poesia è da leggersi dunque come un fatto privato, in cui la quotidianità particolare viene a trovare una collocazione superiore, nella dimensione generale dell'esperienza condivisa, non metafisica. Con le parole di Dal Bianco: ‘La mia vita è un disastro, come quella di tutti, e la sola cosa che ho capito è che c'è qualcosa da capire, di importante’.³⁰ Ciò che per motivi di spazio non può estendersi oltre nell'analisi si concretizza dunque nell'ipotesi che, sia nella “religione dopo la religione”, sia nella “lirica dopo la lirica”, siano osservabili: una tendenza allo smantellamento dell'apparato rituale e metafisico (rispettivamente dogmatico e aulico-oracolare), una privatizzazione del sentimento (la religiosità, come la poesia lirica, intesa come fatti privati e storici), una dimensione caritatevole (la carità che per Vattimo è il risultato del Cristianesimo è il sentimento di coappartenenza alla morte comune ai poeti “creaturali”). È nella tensione e nella contraddittorietà della lirica e della religione di essere al contempo tra l'individualità e la comunità che si gioca il ruolo del simbolo come ermeneutica di questa riproposizione lirica e religiosa.

La traiettoria che ha portato a un accostamento tra poesia lirica e religione “debole” è guidata da un sempre più fervente atteggiamento di rifiuto delle sovrimposizioni metafisiche e dogmatiche, siano esse morali, religiose o letterarie. A questo, quasi a controcanto di una individualizzazione della fede o della sfera poetica, si è aggiunto un atteggiamento di riconoscimento del proprio io all'interno di un tessuto comune, meno evidente a livello esteriore, ma più radicato al cuore della singola esperienza umana. Il paradosso che conduce un'esperienza di scelta singolare ad aprirsi verso un afflato creaturale o comunitario porta a riconoscere una tensione fra particolare e generale, tra singolarità e totalità. Poiché a questo tipo di relazione è associata in maniera quasi automatica la diade allegoria/simbolo, e poiché spesso, nella teoria dell'espressione artistica, sia simbolo sia allegoria hanno giocato un ruolo importante, sembra necessario affrontare il rapporto tra questo tipo di espressioni e il

²⁷ Guglielmin, *La lingua*, cit., p. 178.

²⁸ Ivi, p. 65. Si veda anche a riguardo A. Afriso, *Poesia italiana postrema*, Roma, Carocci, 2018, p. 57, dove l'autore accosta alla cosiddetta “scuola romana” – la cui esperienza è centrale, per Afriso, nella nuova poesia degli anni Ottanta e Novanta – le seguenti caratteristiche: ‘[i poeti della “scuola romana”] si riconoscono nella condivisione dei valori linguistico-sentimentali dell'*aurea mediocritas*, della (presunta) naturalezza del *sermo cotidianus* e in una ampia ma coerente costellazione [...] di moderni “antimoderni”’.

²⁹ Guglielmin, *La lingua*, cit., p. 53.

³⁰ Dal Bianco, *Distratti dal silenzio*, cit., p. 144.

versante artistico e religioso. Quando Beck si riferisce alla natura bifronte della religione (e non della religiosità) lo fa utilizzando un sintagma particolare: 'This finding is strengthened by reflecting on the choice of words: religion is treated as a noun, which implies a clearly demarcated *social set of symbols* and practices that constitute an either/or'.³¹

Riferendosi a un 'social set of symbols', Beck coglie l'esclusività della dimensione religiosa e la sua correlazione con una serie prestabilita di 'pratiche' e di dogmi che a queste pratiche sono legate. Scegliere, distinguendosi da altre comunità, determinati simboli vuol dire attribuire alle linee di demarcazione sociale le implicazioni metafisiche che li costituiscono. Volendo, però, dare al simbolo una connotazione diversa, più legata alle pratiche (artistiche) e alle forme che lo esprimono, è possibile notare come questi simboli "sociologici" siano (sul piano estetico) più vicini, nell'esprimere una credenza capace di creare demarcazione religiosa, alle modalità formali ed estetiche delle allegorie. Se per simbolo infatti intendiamo – con Lukacs³² e con Benjamin – un'immagine che, nel connettere il particolare al generale, non traduce, annullandolo, il primo termine nel secondo, ma rende, dopo un atto di interpretazione e di partecipazione emotiva, il particolare generale (come si vedrà, questa è la nozione di 'tautegoria' di Corbin),³³ e con allegoria 'l'espressione di un concetto',³⁴ un irrigidimento della forma della relazione, in cui si scalza 'il contenuto universale di umanità che *implicite* è presente sempre e dappertutto nel rispecchiamento estetico',³⁵ si può notare come questa definizione di simbolo sia più da accostare alla moderna "religiosità" che alla "religione" *tout court*. Quello che Beck definisce "simbolo", a livello estetico si esplicita nei modi formali dell'"allegoria", una modalità di trasposizione che annulla la forma particolare (il personale sentimento religioso) nella resa concettuale (la cronicizzazione in dogma). Non a caso l'allegoria, secondo Lukacs,³⁶ è stata la depositaria dell'incarico sociale affidato all'arte dalla religione, mentre il simbolo è sempre rimasto legato all'espressione della singolarità.

In una condizione di "religiosità", in cui a far da tramite tra il singolo e Dio è il contatto diretto, immediato, e in cui il singolo, proprio nel riconoscersi parte di una comunità non esclusiva, trova la sua concreta verità nello sfaldarsi dei rigidi significati della religione, il corollario estetico che si ricava è che l'uso dell'allegoria viene percepito nella sua dogmatica e anticreaturale 'espressione [...] concettuale, cioè disantropomorfizzante',³⁷ distante dalla dialogicità di un "dio personale". Anche a livello poetico, se si osserva la marcata presenza odierna della poesia lirica, negli anni Settanta data per scomparsa, si nota come alla base della svolta "creaturale" della lirica ci sia un'esigenza simbolica a basso tenore mistico; l'io lirico, dimessi i panni sacerdotali-allegorici, comunica per occasioni simboliche della quotidianità che rivelano un'immediatezza del darsi dell'evento poetico, ristabilendo l'incrocio tra lo (il poeta che, con Pessoa, 'sente'³⁸ i simboli più che farsi loro interpreti) e pubblico, la loro sostanziale uguaglianza caritatevole dell'essere accomunati dalla morte: 'La poesia, cioè, ha il compito [...] di sollevare la domanda che urge dal profondo di uno sguardo e di un grido: perché la vita, perché la morte'.³⁹ Queste parole di Davoli, a

³¹ Beck, *A God of One's own*, cit., p. 49 (corsivo mio).

³² Lukacs, *Estetica*, cit., p. 804.

³³ H. Corbin, *L'immagine del tempio*, Milano, SE, 2010, pp. 177 e seguenti.

³⁴ Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 165.

³⁵ Lukacs, *Estetica*, cit., p. 826.

³⁶ Ivi, p. 825.

³⁷ Guglielmin, *La lingua*, cit., p. 814.

³⁸ F. Pessoa, *Pagine esoteriche*, Milano, Adelphi, 2003, p. 71: 'sentire i simboli, sentire che i simboli hanno vita e anima – che i simboli sono come noi'.

³⁹ F. Davoli, 'Poesia e Verità', in: *Syculorum Gymnasium*, LXXIV, 4 (2018), p. 383.

suggello del percorso fra simbolo e allegoria, tra religione forte e religiosità debole, si prestano a fare da viatico per lo studio di questo poeta, in cui si riconosce una forte liricità unita, quasi in maniera indissolubile, al sentimento caritatevole di ispirazione cattolica, nonché a una simbolicità che, passando anche per il concetto tutto patico ed esperienziale di “carne” di ispirazione fenomenologica, si rivela il nucleo sia poetico che religioso di questa esperienza.

‘Eppure amo la mia pesantezza / dentro la quale si dischiude il mondo’: incarnazione e lirica nella poesia di Filippo Davoli

Il concetto di *marginalità* tuttavia, impone anche altre considerazioni; in un’epoca di apparenze, in cui ciò che si vede esaurisce in buona parte dei casi la discussione, in un tempo in cui la gnosi torna a farla da padrona, in una scissura che si fa verticale non solo tra il dire e il fare ma, ben più gravemente, tra il dire e l’essere, risuscitando dualismi pericolosi tra Logos e Materia e, in definitiva, relegando l’incarnazione della parola al ruolo di voce del corpo, mentre invece essa è strumento di chiarificazione della carne che al corpo dà significato, attraverso la presa di coscienza di sé e del mondo, chi voglia percorrere la meno redditizia strada inversa è naturalmente destinato alla marginalità.⁴⁰

Dalle prime colonne della rivista *Ciminiera* da lui diretta dal 2002 al 2006, Filippo Davoli sembra così riassumere la sua posizione all’interno del panorama poetico italiano. Nato a Fermo nel 1965 ma da sempre residente a Macerata, nelle Marche, geograficamente lontano dai centri della poesia contemporanea e consapevolmente distante dalle frange della stessa, Davoli fa della sua marginalità⁴¹ una scelta etica, prima che stilistica. L’autentica qualità poetica, infatti, non trova in Davoli un asseccamento dei filoni più avanguardistici della poesia contemporanea, in cui la speculazione sulla parola in quanto tale diventa discorso in versi, ma permane stabilmente nella grande tradizione lirica del Novecento;⁴² tradizione che, proprio perché tale, permette una maggiore comunicazione all’interno di una comunità basata su di un *cantus planus* che bene si può definire, oltre che lirico, “creaturale”. Questa scelta stilistica, che si ribalta sul versante etico in maniera automatica, rispecchia a pieno il carattere della poesia “debole” e creaturale di cui sopra si è detto. Si potrebbe pensare a quello che Dal Bianco, parlando del ‘Grande stile’ della lirica italiana, chiama ‘etica della forma’,⁴³ ossia a uno stile che non rinunciando all’eleganza formale assuma una posizione dialogica e fraterna con il lettore. Se si escludono infatti i primi due libri (e in parte il terzo, *Poemeti del contatto* del 1994), *In epigrafe* (1986) e *Mal d’auto* (1990), dove lo stile è, appunto, epigrafico e gnomico, aritmico (‘I fiori della domenica / ostentati da un ludico scempio / di appannate lucentezze. / Rumore frastuono d’umore’)⁴⁴ basati su agglomerazioni paronomastiche e su *calembour* (‘Ho

⁴⁰ F. Davoli, ‘Per una poetica della ciminiera’, in: *Ciminiera*, I, 1 (2002), p. 10.

⁴¹ Marginalità che non coincide con una produzione occasionale e non riconosciuta dalla critica. I libri di Davoli sono, in ordine cronologico: *In epigrafe*, Camerino-Pieve Torina (MC), Mierna, 1986; *Mal d’auto*, Pescara, Edizioni Tracce, 1990; *Poemeti del contatto*, Pescara, Edizioni Tracce, 1994; *Alla luce della luce*, Forlì, Nuova Compagnia Editrice, 1996; *Un vizio di scrittura*, Grottammare (AP), Stamperia dell’arancio, 1998; *Una bellissima storia*, Grottammare (AP), Stamperia dell’arancio, 2000; *7 poeti del premio Montale*, Roma, Crocetti, 2002; *Padano Piceno*, Civitanova Marche (MC), GED, 2002; *Come all’origine dell’aria*, Forlì, L’arcolao, 2010; *I destini partecipati*, Milano, La vita felice, 2013; *La luce, a volte*, Macerata, liberilibri, 2016; *Poesie (1986-2016)*, Massa, Transeuropa, 2016.

⁴² F. Davoli, ‘Dall’inizio’, in: *L’estroverso*, 29 luglio 2019, <https://www.lestroverso.it/dallinizio-filippo-davoli/> (3 giugno 2020): ‘Sono cresciuto a “pane e Pradolini” (ma anche tanta musica). Dagli scaffali sporgevano anche le poesie di Ada Negri e quelle di Saba e Sereni. Luzi è invece una conquista dell’età tardo-adolescenziale, sfociata poi – con la soggezione e l’ammirazione della mia giovane età – nell’incontro personale con lui, grazie al *trait-d’union* dell’amico Guido Garufi’.

⁴³ Dal Bianco, *Distretti dal silenzio*, cit., p. 10.

⁴⁴ Davoli, *In epigrafe*, cit., p. 11.

pietà della morte / e mi rammarico / al rudimentale accadimento / che le fanno. / Avviliti nella memoria, / non siamo già / tutti morti? / memorti?''),⁴⁵ da *Alla luce della luce* in poi lo stile davoliano si assesterà, con scarti minimi ma con naturalità sempre crescente, verso un ritmo pianamente endecasillabico, con una struttura sintattica non marcata e con richiami all'oralità ('Madonna mia che freddo / che bel freddo').⁴⁶

L'aspetto stilistico porta con sé anche un'aderenza tematica al reale nei suoi aspetti più umili e quotidiani. Il poeta Davoli è uomo fra gli uomini, creatura tra creature, e le poesie riflettono la vita del suo paese (Macerata) nella semplicità del "quartiere". Se si volesse tentare una schematizzazione e una indicizzazione dei temi, da queste risulterebbe una prevalenza di situazioni umili e al limite del banale vissute dal poeta; a questo aspetto, pervasivo più che ricorrente, si affiancano poesie dalla tematica memorativa (altro carattere tipico della poesia lirica novecentesca e non solo),⁴⁷ altre legate alla madre naturale del poeta (adottato in tenera età e mai venuto a conoscenza della madre biologica), altre (la sezione 'Gli incendi' in *Come all'origine dell'aria*) quasi una trascrizione poetica di stralci di discorso pronunciati da alcuni ragazzi stranieri rifugiati in Italia a cui Davoli insegna l'italiano, altre, infine, di tematica prettamente religiosa, cristiana. Volendo prelevare alcuni campioni esemplificativi si noterà la pregnanza della nota di Massimo Raffaeli al libro *La luce a volte* del 2010: 'L'orizzonte della poesia di Davoli [...] è sempre il presente. Ed è un presente inderogabile, di poche figure elementari, quasi un cerchio familiare [...] dove di volta in volta viene in primo piano la fisionomia che si lega all'atto stesso della percezione e ne è il correlativo'.⁴⁸ Procedendo in ordine tematico troviamo, per l'aspetto quotidiano: 'Come / la carta del tressette che tieni a mente / all'improvviso ti sparisce tra le mani',⁴⁹ "Ti ricordi che giocavamo insieme / a pallavolo e vincevamo sempre?"',⁵⁰ 'C'era in un angolo dell'orto / ciò che restava di una pantegana: / la coda lunga, un dente, una miriade di mosche'.⁵¹ La tematica memorativa, ben resa dalla sezione 'Piccolo canzoniere familiare' nel volume *Padano piceno* che, nel nome, indica la doppia origine di Davoli, emiliano da parte di padre e marchigiano da parte materna, può essere esemplificata da questi due testi: 'A volte credo che ti ho visto crescere. / Mi tornano, più che le cose, le venature / delle mani, la liscia e ossuta / traccia dei polpastrelli'⁵² oppure 'Al telefono riconosco la sua / voce riemergere / per una serie di *come sai, come / ti dicevo* e poi ancora / riaffiorano i suoi capelli castani / lisci nel vento'.⁵³ Tra i tanti testi dedicati alla madre è possibile citare questi brani: 'Sei il sangue che si ammala, sei le ossa / che cedono all'usura anticipata. / Sei gli atomi degli occhi, che sono tuoi. / E in tutto questo che tocco mi manchi',⁵⁴ 'Rincorrerti nelle giunture, perché sei viva / e l'ansia di portarti è di non poterti / portare come una stigmata, l'uomo / che in me scantona e vuole nascere, il figlio / che per sempre ti resterò'.⁵⁵ L'aspetto più rilevante ai fini di questo studio, la tematica religiosa in Davoli e la strutturazione del suo pensiero poetico in relazione a essa, non può prescindere dal dato quantitativo. A esso però – visto che le varie sezioni appositamente dedicate a questo tema nei vari libri e le singole poesie-preghiere non portano, come si potrebbe pensare, una particolare carica religiosa rimanendo,

⁴⁵ Idem, *Mal d'auto*, cit., p. 13.

⁴⁶ Idem, *Alla luce della luce*, cit., p. 13.

⁴⁷ Cfr. J. Culler, *Theory of the lyric*, London, Harvard University Press, 2015.

⁴⁸ M. Raffaeli, 'Introduzione', in: Davoli, *La luce, a volte*, cit., p. 11.

⁴⁹ Davoli, *Un vizio di scrittura*, cit., p. 42.

⁵⁰ Idem, *Come all'origine dell'aria*, cit., p. 40.

⁵¹ Idem, *La luce a volte*, cit., p. 27.

⁵² Idem, *I destini partecipati*, cit., p. 8.

⁵³ Ivi, p. 22.

⁵⁴ Idem, *Come all'origine dell'aria*, cit., p. 67.

⁵⁵ Ivi, p. 68.

piuttosto, delle meditazioni del poeta su episodi biblici o teologici – bisogna accostare la modalità con cui il sentimento religioso trova una piena congruenza con l'aspetto lirico del poeta. Si potrebbe ipotizzare, proprio da alcune dichiarazioni dello stesso Davoli sul suo primo libro lirico, ovvero *Poemetti del contatto*, che la dimensione religiosa informi l'itinerario etico e poetico del poeta dall'interno, che dal semplice 'contatto' andrà sempre più a identificarsi con una compresenza ontologica e simbolica con l'altro, una carnalità condivisa: 'Il fatto che [...] un contatto Altro sia maturato nei versi, mi ha portato a concepire *Poemetti del contatto* come punto d'arrivo e anche come risoluzione di un debito nei confronti di un aspetto per niente marginale del mio vissuto. Segno che è *redditio symboli* poetica'.⁵⁶ Si tratterà ora di mostrare come questo contatto con l'altro e con l'Altro venga a emergere fino a tramutarsi in altro, in una con-carnalità appunto.

L'insofferenza per la clausura (fisica e spirituale, personale, narcisistica), spesso ripercorsa a livello saggistico da Davoli nel confronto fra l'utopia dell'unica lingua di Babele e l'irruzione della chiamata a uscire da Ur ricevuta da Abramo,⁵⁷ si avverte già, prima dell'incontro con l'Altro di cui sopra si è accennato, nel titolo della seconda raccolta, *Mal d'auto*, che è male di vivere nella dimensione limitata della macchina. Quello che si potrebbe chiamare un agonismo verso il fuori, l'autoimposizione della messa in gioco della propria fisicità limitata da mettere in crisi nel contatto con l'altro, è ben rintracciabile in versi quali:

È questo il meccanismo del randagio.
La notte chiede di essere percorsa
a piedi, con il corpo, dentro uno spazio.
La casa come l'auto
è un rimedio ingannevole che priva
del piacere di perdersi, guardando
con la testa all'insù, di lasciarsi
abbracciare dal freddo e dal caldo,
di ragionare a voce alta di tutt'altro
rispetto a quello che si congettura
quando il corpo è al sicuro.

Assassino il mestiere: la corteccia
entro cui muovermi senza molto rischio.⁵⁸

oppure 'Poi a un tratto, forzare l'uscio, darsi / una fessura sul mondo, sollevarsi / di peso in uno scatto / che vinca il vuoto e superi lo stallo'.⁵⁹ A questa spinta verso il contatto si aggiunge una sempre crescente percezione creaturale, dove l'"essere-per-la-morte" viene a investire, come un velo elegiaco non disperato, tutta la comunità degli uomini e delle cose. In una lettera a Franco Loi, citata da Loi stesso nella prefazione di *Alla luce della luce* si legge: "E dire che la bellezza della nostra vita sta proprio in questa precarietà, che ha la sua segreta ma incontrovertibile dimensione di dolcezza; e che [...] proprio dalla precarietà del nostro lo nasce la consapevolezza di essere eterni, questa fantastica e semplicissima scoperta che si rinnova ogni giorno".⁶⁰ Altri brani testimoniano questa dolcezza della precarietà: 'L'alba è quella di sempre, un risveglio / che rimanda alla morte',⁶¹ 'L'ho rivisto col suo sorriso di cera / su una

⁵⁶ Idem, *Poemetti del contatto*, cit., p. 77.

⁵⁷ Idem, 'Un canto di ritorno' in: M. Morasso (a cura di), *Poesia, cosa m'illumina il tuo sguardo?*, Genova, Contatti, 2020, pp. 117-122.

⁵⁸ Idem, *Come all'origine dell'aria*, cit., p. 51.

⁵⁹ Idem, *Alla luce della luce*, cit., p. 32.

⁶⁰ F. Loi, 'Introduzione' in: Davoli, *Alla luce della luce*, cit., p. 8.

⁶¹ Davoli, *I destini partecipati*, cit., p. 52.

lapide al cimitero, che non l'avevo / mai conosciuto davvero',⁶² 'Dal materasso fuoriescono polveri / biancastre, maleodoranti. È pelle morta / assicura con fierezza il dimostratore. / Mi chiedo quante generazioni sotto di me, / quante molecole un giorno vive ristagnano / ammucciate nelle trame della stoffa'.⁶³ La spinta al contatto, il riconoscersi parte di una generazione ampia fa tutt'uno con la vocazione all'umiltà tipica dell'atteggiamento post-lirico della poesia lirica. In Davoli questa caratteristica è estremamente consapevole e vissuta in maniera gioiosa: 'Sto / tra la gente che nessuno conosce / e ricorderà. / Mi sento / felicemente nel flusso / come se all'orizzonte ogni cosa / si riassorbisse lontana / da ogni suo tempo e rumore',⁶⁴ 'Però non dimenticare che siamo uomini, / non fare di quella discesa un eroismo / inutile. Abbi a mente il tuo cuore, / ricorda da dove vieni e dove vai, / mentre cammini a fianco di tutti gli altri'.⁶⁵

Ora, questi campioni della poesia davoliana, come accennato prima, nella loro singolarità non evocano, primariamente, un afflato in qualche modo religioso. Tutti questi frammenti vanno però riletti partendo da una serie di nodi testuali particolarmente roventi in cui l'alto tasso di liricità porta su di sé il compito di spandere la sua luce sulle schegge poetiche presentate in precedenza. Questi nodi rivelano come l'esigenza del contatto, dell'umiltà, della veemenza con cui si rompono le barriere intrapersonali e intra-cosali trovi la sua scaturigine nella percezione della maternità della vita che rende tutti fratelli. In particolare, nelle poesie dedicate alla madre naturale, è avvertibile come quasi ci sia, nel tentativo di ritornare a contatto con quel 'grumo originario' di cui si avverte la 'sperdutezza'⁶⁶ di essere figli generati da un atto d'amore, un'espansione della figura materna a simbolo della generazione della vita a partire da un atto d'amore totale. La sezione *Figure senza erbario* di *Come all'origine dell'aria* ne è testimone: 'Vorrei lasciare un segno di rimando / all'ora della nascita. Significare / non altro che un pulviscolo su cui / la luce imprime un nome',⁶⁷ 'Vorrei giungere fino a lui, lasciarmi / sedurre fino agli atomi da lui. / Mi inchioda stretto un dolore amoroso / quando mi tocca e fugge ed io precipito / ad occhi aperti, afferrato su me'.⁶⁸ È particolarmente significativo notare come il tema della maternità originaria passi attraverso il doppio binario dell'avversione alla nostalgia per la madre-vita, rivelandosi, più che nostalgia di un passato perso, desiderio per un futuro imminente, e che questo desiderio sia impresso nella fisicità biologica e materica del poeta (che parla di cellule, materia, molecole, fibre, tessuti). È il corpo il tramite primo delle sensazioni, ed è nel corpo che il 'grumo originario' si fa percepire come amore per un 'lui' che è, chiaramente, a questo punto, Cristo. La pulsione desiderante che spinge la poesia di Davoli a farsi "canto di ritorno", di una prossimità, di un accostamento alla luce⁶⁹ nasce proprio dalla percezione "creaturale" di essere inseriti 'nel flusso', di ritrovare, simbolicamente, nell'altro un 'segno di rimando' alla propria personalissima origine, di essere inseriti in una stessa carne mistica.

L'evocazione del concetto di carne, più che rimandare alla dottrina dell'incarnazione di Dio in Cristo (ovviamente presente in queste meditazioni), fa riferimento alla svolta teologica della fenomenologia francese⁷⁰ massimamente esemplificata da Michel Henry, specificatamente nel suo libro *Incarnazione. Una*

⁶² Idem, *Padano piceno*, cit., p. 29.

⁶³ Idem, *I destini partecipati*, cit., p. 19.

⁶⁴ Idem, *7 poeti del premio Montale*, cit., p. 28.

⁶⁵ Idem, *I destini partecipati*, cit., p. 52.

⁶⁶ L. Giussani & G. Testori, *Il senso della nascita*, Milano, Rizzoli, 2013, p. 39.

⁶⁷ Davoli, *Come all'origine dell'aria*, cit., p. 96.

⁶⁸ Ivi, p. 98.

⁶⁹ Idem, 'Dall'inizio', cit.

⁷⁰ Il riferimento è a D. Janicaud, *Le tournant théologique de la phénoménologie française*, Combas, L'éclat, 1990.

filosofia della carne,⁷¹ in cui la meditazione fenomenologica trova una particolare congiuntura con la verità del Nuovo Testamento. Il riferimento a Henry non è casuale, perché nelle colonne di *Ciminiera* Davoli evoca il nome del francese ben due volte, nell'articolo (già citato in apertura del paragrafo) che inaugura il primo numero della rivista e in un articolo sulla cantante Mina.⁷² Inoltre sarà facilmente rintracciabile una traccia fenomenologica in alcuni passaggi essenziali della poesia davoliana, sintomaticamente a partire dal 2002, anno di pubblicazione del libro di Henry. Il senso di proporre uno scarnificato riassunto del pensiero di Henry è legato a queste evidenti congiunture. La sua filosofia è incentrata sul riconoscimento di una immanenza dell'orizzonte dell'apparizione del fenomeno che non si dà esteriormente da fuori ma che è frutto di una autodonazione della possibilità di percepirsi. La trascendenza è esclusa in fase originaria di autoaffezione della Vita a se stessa:

La dimensione originaria, che si rivela nell'ego, anzi che coincide con l'ego è auto-affezione pura, è il sentire se stesso, e viene denominato da Henry «Vita». La vita rivela se stessa a partire da sé nell'immanenza assoluta, ciò significa che il suo rivelarsi non necessita nessuna mediazione teorica.⁷³

L'autodonazione della vita non richiede – prosegue Henry – la mediazione del mondo; essa si manifesta nell'immanenza patica prima di ogni apprensione intenzionale, prima di essere oggettivata in un di-fuori, in breve 'prima del mondo, fuori dal mondo [essa è] ciò che è estranea a ogni "mondo", *a-cosmica*'⁷⁴ in una dimensione non temporale. Questo sentimento di autopercezione (ci si riferisce al lessico a volte biologico nel poeta) è in Davoli espresso – rafforzando la tensione lirica alla astoricità – in questa maniera: 'Lavoro per il mondo che mi attende, / vivo il presente per l'eternità'.⁷⁵ Dovendo, per motivi di spazio, semplificare i ragionamenti di Henry, è importante puntualizzare che la Vita originaria, non quella del singolo, per essere mediata e generata nella singolarità (definita "ipseità") ha bisogno di una precedente e primordiale autoaffezione in una archi-carne: '*La venuta originaria a sé si compie nel pathos originario del suo puro godimento di sé, nell'Archi-Pathos di un'Archi-Carne, ovunque e necessariamente, ovunque una vita verrà a sé di questa carne nell'Archi-Carne della Vita*'. La carne è propriamente il modo in cui la vita si fa Vita'⁷⁶ (a cui fa riferimento un verso significativo di Davoli: 'La vita che non s'afferra / è quella vera che attraversa i giorni, / la vita che s'incarna dentro la vita / come un sigillo di vene').⁷⁷ Non c'è vita, dunque, senza carne ma non c'è carne senza vita. Tenendo sul doppio piano la fenomenologia e la rivelazione bilica, Henry intreccia l'archi-carne alla generazione di Cristo:

La sua incarnazione [di Cristo] – cioè il divenire uomo del Verbo – è una venuta nella sua propria carne, che Henry dice essere una 'archi-carne', poiché essa è la carne originaria di ogni vivente [...]. Di conseguenza in Henry Cristo è anche un 'archi-figlio' che rivela, in ragione di questa anteriorità fondativa del Padre, il rapporto di supremazia del Figlio generato da esso stesso, in quanto è il solo in grado di generare.⁷⁸

⁷¹ M. Henry, *Incarnazione. Una filosofia della carne*, Torino, SEI, 2001.

⁷² Davoli, 'Alla luce della voce. Carne e dono in Mina', in: *Ciminiera*, I, 2 (2002), pp. 45-49.

⁷³ V. Perego, 'La filosofia della religione di Michel Henry', in: *La scuola cattolica*, CXXXI, 3 (2003), p. 538.

⁷⁴ Henry, *Incarnazione*, cit., p. 65.

⁷⁵ Davoli, *I destini partecipati*, cit., p. 54.

⁷⁶ Henry, *Incarnazione*, cit., p. 140 (corsivo nel testo).

⁷⁷ Davoli, *Poemeti del contatto*, cit., p. 23.

⁷⁸ J. Leclercq, 'La religione come forma etica dell'autoregolazione', in: *Humanitas*, LXXII, 1 (2017), p. 19.

‘Cristo non ha solamente preceduto la venuta di tutti gli altri figli, ma [...] è, in ciascuno di questi, ciò che li rende possibili, allo stesso titolo di questa Vita, Lui che è il Sé senza il quale nessuna Vita non sarebbe possibile’.⁷⁹ La possibilità, dunque, di sentirsi parte della stessa carne, di essere consustanziali e di nominare questa carne passa per la comune giacenza ontologica nel Cristo: ‘Evocarti / è il tuo sangue che ancora circola in me. / Darti voce è incrociarti nelle cose’.⁸⁰ I versi di Davoli, nel riconoscere la propria carne come simbolo della Vita, come simbolo di Cristo, quindi come simbolo di tutti i fratelli e tutte le creature, nella compassione che è una con-affezione, sono particolarmente espliciti: ‘Eppure amo la mia pesantezza / dentro la quale si dischiude il mondo, / particelle amorose nel mosaico / fibroso degli incontri’.⁸¹ Il riconoscimento, mediato da Henry, del proprio corpo come appartenente alla carne che accomuna gli esseri, come simbolo che nella coincidenza di esperienza personale e vita altrui (come si vedrà nella conclusione, si potrà parlare di rapporto tra iniziazione e tradizione) esprime la certezza che questo riconoscimento, che è nostalgia⁸² e desiderio, canto di ritorno, folgora l’attimo temporale in un presente mistico, in cui il corpo assurge a carne, si fonde nel corpo mistico di Cristo instaurando una coincidenza simbolica tra piano divino e umano (in termini corbiniani si parla qui di ‘tautegoria’):⁸³ ‘Vorrei dunque sparire lievemente / pur continuando a vivere. Restarmene / nel dono dei segreti quotidiani / dove tutto significa’;⁸⁴ ‘Vorrei / vibrare nel Corpo arioso / di un’infinita gratitudine’.⁸⁵

Si è tentato di dimostrare, certamente non a sufficienza per motivi di spazio, la parallela convergenza, nell’ultimo trentennio, del ritorno della lirica e della religione, del ritorno dell’interesse per entrambe e della loro mai esausta compartecipazione. L’indebolimento metafisico del concetto di Dio, la sua *kenosi* in una religiosità umana e sensibile, il suo distanziamento dal concetto greco di Essenza, la carità che diventa sentimento creaturale in una lirica sempre meno elitaria e più (henryanamente) “carnale” trova, nella riproposizione storica della modalità di espressione del simbolo, evidenti e concordi manifestazioni nella poesia di Davoli, frutto originale di un sentimento lirico e di una ispirazione autenticamente religiosa. Davoli persegue quella che Massimo Morasso definisce ‘via anagogica’:

La via anagogica è un sentiero della mente tesa verso la realtà del simbolo: in questo senso è un *opus* spirituale, oggi come sempre, a qualsiasi latitudine, e in qualsiasi ambito stilistico (sul versante letterario), culturale (sul versante socio-antropologico) e fideistico (sul versante religioso) ci si trovi a intraprenderlo, o a incrociarlo, o anche solo a intravederlo.⁸⁶

Se si intende – come Morasso – l’anagogia come ermeneutica in poesia secondo cui ‘la poesia è divinazione dello spirituale nel sensibile’,⁸⁷ la nozione di simbolo che viene qui evocata racchiude in sé la doppia valenza religiosa ed estetica di cui si è prima discusso. In particolare, avviandoci alla conclusione, la comprensione del termine “anagogia” può essere riallacciata al rapporto, tutto interno alla dimensione

⁷⁹ M. Henry, *Phenomenologie de la vie*, Paris, PUF, 2004, vol. IV, p. 126. La citazione è ripresa da Leclercq, ‘La religione come forma etica dell’autoregolazione’, cit., p. 21.

⁸⁰ Davoli, *Come all’origine dell’aria*, cit., p. 27.

⁸¹ Ivi, p. 96.

⁸² La ‘nostalgia’ come caratteristica precipua della parola poetica è individuata da K. Rahner, *Sacerdote e poeta*, Cinisello Balsamo (MI), San Paolo, 2014, p. 107.

⁸³ Corbin, *L’immagine del tempio*, cit., pp. 177 e seguenti.

⁸⁴ Davoli, *Come all’origine dell’aria*, cit., p. 100.

⁸⁵ Ivi, p. 97.

⁸⁶ M. Morasso, ‘Introduzione’ in: idem (a cura di) *Poesia, cosa m’illumina il tuo sguardo?*, cit., p. 11.

⁸⁷ Ibidem.

simbolica, tra esperienza singola e collettiva o, in termini spiccatamente “spirituali”, tra iniziazione e tradizione:

il rapporto con il movimento complessivo della dimensione del simbolo si fa così intimo ed estremo che, nel momento stesso in cui gli consente di esporre il proprio svolgimento tutto nella luce del suo più concreto raccogliersi nella massima realtà dell’“adesso”, anche dissolve [...] tutto ciò che il simbolo usualmente deve consumare per mostrare la sua faccia più vera, quella in cui esso è il luogo del tempo in cui tradizione e iniziazione vengono a coincidere e dove eternità e impermanenza si affidano reciprocamente.⁸⁸

La concreta realtà del simbolo non è quella di mero segno che significhi una determinata *palette* di significati futuri, ma la percezione che l’esperienza singola (che in Davoli e nella lirica è il proprio io) sia talmente singolare da rappresentare, *pars pro toto*, l’esperienza collettiva; l’ermeneutica anagogica del simbolo è il rapporto “carnale” sopra delineato, quello per cui la propria vita diviene parte, per mezzo del riconoscimento personale dell’appartenenza al corpo cristico, della Vita originaria. Esso viene a maturare nella dimensione che lo rende evento in cui il singolo perde quello che di inautentico si porta dietro per arrivare a comprendere la sua vera origine e, nel caso dell’anagogia e di Davoli, per giungere alla salvezza-beatitudine. Una via, quella anagogica, che conduce a non lasciare la poesia nel suo loculo ma che la rende strumento tra gli altri per percepire la Vita:

Vorrei che si capisse che è per grazia.
La pagina fu tramite fiorito
del respiro e non altro. Solamente
nell’alone del transito si illuminava.
Oltre e durante ci segnava un vento
che leviga le pietre, un’acqua dolce
che dà forma alle cose.
Io lo dicevo come il dito indica.⁸⁹

Nella congiunzione tra lirica, carità, vicinanza di Dio, Davoli consegna il ruolo della poesia a un farsi che è uno scomparire simbolico in altra verità, in altra vita, in una carne al contempo personale e divina:

La poesia con la sua funzione memoriale: né solo racconto [...] né solo ricordo [...], ma più intensamente *martyrion*, testimonianza, attendibilità dell’ascolto di sé, delle cose e del mondo; parola che, inchiodata nella pagina, riprende carne in chi vi si imbatte (anche l’autore); una lettera (che, per quanto bella e compiuta, è *morta-in-sé*), atta a rinascere in un corpo concreto ed altro (sia esso una persona, sia esso un popolo) in cui il memoriale si attualizza, agisce [...]. Le parole *si umiliano* a servire la vita, e solo in quel punto il *flatus Vitae* le nobilita. In questo senso, a me pare che il cosiddetto *Grande Stile*, meglio di qualunque altro filone o canone, abbia saputo rendersi idoneo a dire in versi l’uomo e la vita nella loro complessità, affiatandosi con naturalezza ai fondamenti preziosi della più alta tradizione lirica, ma anche ‘entro il dolce rumore della vita’.⁹⁰

Parole chiave

pensiero debole, creaturalità, lirica, simbolo, carne

⁸⁸ A. Brandalise, *Metodi della singolarità*, Milano-Udine, Mimesis, 2019, p. 46.

⁸⁹ Davoli, *Come all’origine dell’aria*, cit., p. 99.

⁹⁰ Idem, ‘Poesia e Verità’, cit., pp. 382-384.

Michele Bordoni è dottorando in Letteratura italiana presso l'Università di Cagliari. Laureatosi presso l'Università degli Studi di Padova con una tesi triennale su Rainer Maria Rilke e con una tesi magistrale in Teoria della letteratura sulla lirica di Mario Luzi e il suo rapporto con il simbolo (relatore Adone Brandalise), prosegue i suoi studi analizzando le forme di interrelazione tra parola e immagine dal periodo tardo rinascimentale fino al Settecento, con una particolare attenzione alla figura di Vico e alle influenze esercitate dalla letteratura di imprese, emblemi, geroglifici sulla concezione linguistica del pensatore napoletano.

Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica
Università di Cagliari
via Is Mirrionis 1
Cagliari (Italia)
michele.bordoni13@gmail.com

SUMMARY

'Giving You a voice is crossing You in things'

The song of return in Filippo Davoli's between lyric and religion

This paper aims at investigating the phenomenon of the return of religion as well as at analysing the return of lyric poetry and French phenomenology as conceptual keys to Davoli's literary production. The thirty-year poetic activity of Filippo Davoli (Fermo, 1965) may be defined as a very personal "return to reality" where the poet inserts daily situations as part of a wider transcendental plan, which, however, does not imply dogmatic declarations of faith. According to thematic and chronological analyses, Davoli's poetry may constitute a parallel to contemporary expressions of religious sentiment linked to poetry. In this "initiatic-spiritual" knowledge, the poet's mystical sentiment, or 'Song of return', may be preparatory to a re-reading of reality which goes beyond its material dimension. Such a double level of reading can be as well exemplified by another pivotal theme in Davoli's production: the body and its limits express both the mere caducity of the present and its "anagogic" dimension, which consists in a further interpretation of its limits.

Quando lo ‘scandalo’ diventa provocazione Il postsecolare e il teatro iconoclasta di Romeo Castellucci

Monica Jansen

Introduzione: i limiti tra provocazione e scandalo

Lo spettacolo *Sul concetto di volto nel Figlio di Dio* di Romeo Castellucci ha destato polemiche fin dal suo approdo in Francia nel 2011 al Festival di Avignone. Se il pubblico in prima istanza consisteva di singoli indignati, si è poi venuto a identificare con gruppi di cattolici integralisti manifestatisi per la prima volta a Parigi nel 2011 con l'occupazione del palcoscenico del Théâtre de la Ville.¹ Anche al teatro Parenti a Milano, dove è stato rappresentato nel gennaio del 2012, lo spettacolo ha incontrato resistenze che questa volta hanno in parte coinvolto anche la direttrice del teatro, André Ruth Shammah, in quanto ebrea.

A sostegno del regista non si sono mossi soltanto intellettuali laici e rappresentanti dei lavoratori dello spettacolo, ma anche figure istituzionali religiose. A testimonianza del diffrangersi delle posizioni cattoliche, in occasione delle rappresentazioni a Bologna in programma al Teatro Comunale Testoni a Casalecchio di Reno il 17 e il 18 febbraio 2012,² *La Repubblica* di Bologna pubblica due pareri contrari, uno firmato dal vescovo di Anversa, l'altro dal cardinale Carlo Caffarra. Il primo dei due, da ‘spettatore credente’, si dice profondamente commosso dal messaggio spirituale della *pièce*, a cui ha assistito al teatro De Singel, e distingue chiaramente la propria competenza di ‘pastore’ da quella dell'artista: ‘Porre una domanda lasciando allo stesso tempo la risposta aperta: questa è la forza di un artista’. Il secondo, che parla invece facendosi propria la voce di ‘cittadini’ e ‘credenti’, afferma che questi sarebbero ‘sdegnati e addolorati’, come cittadini ‘nel vedere che l'esercizio della libertà espressiva non conosce più neppure i limiti del rispetto dell'altro’, e come credenti ‘nel vedere inserito il Volto Santo [...] in uno spettacolo indegno, offensivo, e obiettivamente blasfemo e sacrilego’. Il cardinale incita poi i ‘buoni fedeli di Casalecchio’ a ‘reagire in modo fermo e composto’ allo spettacolo.³ Mentre le

¹ F. Di Mercurio, ‘Le scandale des violences esthétiques de Romeo Castellucci’, in: *Les chantiers de la création. Revue pluridisciplinaire en Lettres, Langues, Arts et Civilisations*, 6 (2013), <http://journals.openedition.org/lcc/500> (14 maggio 2020).

² G. Marino, ‘La Societas Raffaello Sanzio al Teatro Testoni’, *BolognaCult*, 17 febbraio 2012, <https://www.bolognacult.it/2012/02/16/sul-concetto-di-volto-nel-figlio-di-dio/> (14 maggio 2020).

³ J. Bonny, ‘In quel volto la forza del dubbio’, *La Repubblica Bologna*, 17 febbraio 2012, https://bologna.repubblica.it/cronaca/2012/02/17/news/in_quel_volto_la_forza_del_dubbio_la_recensione_del_vescovo_belga-30044203/; C. Card. Caffarra, ‘Sdegnati e addolorati’, *La Repubblica Bologna*, 16 febbraio

proteste finora passate in rassegna replicano le tesi e antitesi tra chi intende la spiritualità al di fuori dei confini dottrinali della religione e chi invece la intende in un senso assoluto ed esclusivamente cristiano, l'episodio di Le Mans del 2018, dove la prefettura della Sarthe ha posto il divieto sull'impiego di bambini sulla scena, sposta l'attenzione dai manifestanti cattolici verso l'istanza che dovrebbe garantire la libertà artistica.

Questa serie di incidenti ha costretto il regista a legittimare in pubblico la sua arte e le sue scelte che i suoi detrattori hanno tacciato di blasfemia e sacrilegio o anche di "cristianofobia". Facendo uso degli spazi che i media gli hanno concesso, Castellucci ha difeso la sua idea estetica di arte come 'scandalo', e al contempo ha affermato che il suo è un teatro ispirato ai valori cristiani e rispettoso della dimensione etica della religione. Anzi, il suo sarebbe stato un tentativo di sottrarre la figura di Cristo al monopolio simbolico della destra cattolica.⁴ Questo contributo intende vagliare i confini tra provocazione e 'scandalo' con un'opera artistica che adopera un cosciente montaggio della trasgressione estetica iconoclasta e il codice simbolico dell'iconologia cristiana. Mentre la libertà di espressione viene tutelata dallo stato secolare democratico, questo diritto "naturale" non coincide necessariamente con il rispetto per le minoranze religiose richiesto in una società postsecolare e multietnica. Le polemiche intorno alla *pièce* di Castellucci e le dichiarazioni di poetica del regista fanno vedere i limiti entro i quali si configura sia un'arte postsecolare che non perda la sua capacità di fare 'scandalo' sia un pubblico postsecolare aperto alla messa in questione delle verità assolute secolari o religiose.

Il postsecolare: la 'denaturalizzazione' del secolare e la messa in opera dell'iconoclasm

L'insieme delle turbolenze intorno a *Sul volto* ci offre, nel complesso, l'opportunità di indagare il conflitto tra la libertà creativa dell'artista e il rispetto per la religione all'interno del dibattito sulla società postsecolare. La cosiddetta "svolta" postsecolare, databile intorno al Duemila, può essere identificata con la personalizzazione di pratiche religiose nella sfera privata che comportano una distinzione tra religione e spiritualità,⁵ da un lato, e dall'altro con il discusso "ritorno" della religione nella sfera pubblica.⁶ Una produttiva sintesi del dibattito socio-teologico e politico sulla società postsecolare è quella proposta da Umut Parmaksız, che propone di definire il postsecolare come la 'denaturalizzazione' postreligiosa del secolare, che con il suo potere critico offre gli strumenti teorici per 'denaturalizzare' l'ordine normativo sia del secolare che del religioso. In questa visione la religione e il secolare sono concepite come categorie non essenzialiste e relative a certi comportamenti, conoscenze e sensibilità che trovano la loro prassi nell'ambito delle vicende umane, a cui ogni contestazione dell'autorità naturale di una delle due deve rispondere. Il secolare è quindi tutt'altro che un campo

2012, https://bologna.repubblica.it/cronaca/2012/02/17/news/sdegnati_e_addolorati_la_lettera_di_carlo_caffarra-30042506/ (14 maggio 2020).

⁴ D. Semenowicz, *The theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio: From icon to iconoclasm, from word to image, from symbol to allegory*, New York, Palgrave Macmillan, 2016, p. 163.

⁵ Si veda M. Zonch, 'Il testimone di fede. Verità e spiritualità nella narrativa di Saviano', in: *Incontri. Rivista europea di studi italiani*, 32, 1 (2017), p. 52: 'Senza voler ignorare le differenze tra la riflessione, ad esempio, di Beck e quella di Pace o di Daniel Hervieu-Léger e di Luigi Berzano, si può infatti affermare che, almeno in occidente, a fronte di una progressiva perdita di terreno delle religioni tradizionali si stia assistendo a un rifiorire della vita spirituale'.

⁶ Punto di riferimento qui è J. Habermas, 'Religion in the Public Sphere', in: *European Journal of Philosophy*, 1 (2006), pp. 1-25. Il filosofo tedesco sostiene che il carattere secolare dello stato sia una condizione necessaria ma non sufficiente per garantire una uguale libertà religiosa a tutti (ivi, p. 4). Oltre all'imparzialità dell'istituzione dello stato verso le comunità religiose, la partecipazione riuscita in una pratica condivisa di autodeterminazione democratica richiede anche un'etica di cittadinanza' (ivi, p. 6).

neutro, come il ritorno della religione non corrisponde necessariamente a colmare un vuoto di senso.⁷

Ambedue le interpretazioni sul valore spirituale e pubblico della religione possono essere riconosciute in produzioni culturali “postsecolari” che tematizzano le discrepanze tra interpretazioni secolari e religiose e che offrono scenari possibili per affrontare le tensioni generate. Ciò significa che la terza dimensione del postsecolare riguarda la religione nel dominio dell'estetica. Essendo l'arte un medium privilegiato per dare una ‘forma sensazionale’ alla religione, l'estetica diventa un campo ideale per analizzare in quali casi la configurazione artistica corrisponde al contesto religioso di una tradizione o di un gruppo, e quando invece viene sperimentata come un ‘atto blasfemo’. Sono queste le domande poste dalla studiosa di religione Birgit Meyer che, analizzando l'atto materiale della ‘fabbricazione del credere’,⁸ si è anche occupata delle tensioni generate tra posizioni secolari e religiose quando l'immaginazione artistica risulta essere offensiva contro la religione.⁹ Ciò vale in particolar modo per quelle produzioni culturali intenzionalmente provocatorie, com'è il caso di certe opere femministe con connotazioni religiose,¹⁰ ma anche delle avanguardie storiche che consideravano l'atto blasfemo e sacrilego positivamente come rottura con la tradizione della religione. Secondo Meyer, l'arte prodotta dopo la tragedia dell'11 settembre, approccia la religione da un punto di vista postsecolare nel senso che, prendendo la religione sul serio come un fattore nella società contemporanea multiculturale, l'artista va in cerca di nuovi tipi di provocazione.¹¹ Meyer inoltre fa propri i concetti teorizzati dal filosofo francese Bruno Latour, il cui fortunato neologismo di ‘iconoclash’ offre uno strumento per categorizzare quelle opere artistiche che si manifestano con un'ambivalenza irrisolvibile tra decostruzione di un'immagine sacra e ricostruzione su basi “altre”.¹²

L'iconoclash di Castellucci: un'iconofilia ‘rovinosa’

Per quanto riguarda il caso specifico dell'esperienza della religione cattolica in Italia, Enzo Pace la riassume con la formula di un ‘generalizzato codice simbolico’ che rende possibile la percezione di ‘unità nella diversità’.¹³ Questa tradizione culturale di un cattolicesimo popolare per Clodagh Brook forma il ‘cemento’ di opere cinematografiche con un misto di insegnamento cattolico sociale e impegno, che però non si staccano dall'immaginario cristiano e quindi non corrispondono alla maggiore sfida posta dalla

⁷ U. Parmaksız, ‘Making sense of the postsecular’, in: *European Journal of Social Theory*, 21, 1 (2018), p. 107.

⁸ Si veda B. Meyer, *Mediation and the Genesis of Presence. Towards a Material Approach to Religion*, Utrecht, Faculteit Geesteswetenschappen, Universiteit Utrecht, 2012.

⁹ Ivi, pp. 30-31.

¹⁰ Si veda A.-M. Korte, ‘Blasphemous Feminist Art: Incarnate Politics of Identity in Postsecular Perspective’, in: R. Braidotti, B. Blaagaard, T. de Graauw, & E. Midden (a cura di), *Transformations of religion and the public sphere: postsecular publics*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2014, pp. 228-48.

¹¹ B. Meyer, ‘The Dynamics of Taking Offense. Concluding Thoughts and Outlook’, in: C. Kruse, B. Meyer, & A.-M. Korte (a cura di), *Taking Offense. Religion, Art, and Visual Culture in Plural Configurations*, Paderborn, Wilhelm Fink, pp. 345.

¹² Il filosofo si riferisce con il neologismo a ‘those sites, objects, and situations where there is an ambiguity, a hesitation, an iconoclash on how to interpret image-making and image-breaking’. B. Latour, ‘What is Iconoclash? Or is there a world beyond the image wars?’, in: P. Weibel & B. Latour (eds.), *Iconoclash, Beyond the Image-Wars in Science, Religion and Art*, Cambridge, ZKM and MIT Press, 2002, pp. 23.

¹³ E. Pace, ‘A peculiar pluralism’, in: *Journal of Modern Italian Studies*, 12, 1(2007), p. 89.

società postsecolare: quella di fare i conti con una società multi-religiosa in cui non tutti i membri condividono gli stessi valori etici.¹⁴

All'interno di questo contesto postsecolare e allo stesso tempo predominantemente cattolico, lo spettacolo *Sul volto* di Castellucci si inserisce nella tradizione iconologica cristiana italiana ed europea, di cui il regista si dichiara 'erede'.¹⁵ Si inserisce così in quella tradizione atea e cattolica nel cinema italiano descritta da Brook,¹⁶ per cui non è da escludere un'affinità di poetica tra Castellucci e il comunista cattolico Pier Paolo Pasolini che, condannato a quattro mesi di prigione nel 1963 per vilipendio alla religione¹⁷ per il suo cortometraggio *La ricotta*, dichiarò ai giudici:

Io, per me, sono anticlericale (non ho mica paura a dirlo!) ma so che in me ci sono duemila anni di cristianesimo: io coi miei avi ho costruito le chiese [...] barocche: esse sono il mio patrimonio, nel contenuto e nello stile.¹⁸

Ne risulta una tensione 'ironica', caratteristica per il contesto italiano, tra la trasgressione dialettica dell'approccio iconoclasta e la riaffermazione delle regole e dei codici precostituiti.¹⁹ Tale ambivalenza interpretativa che caratterizza il riferimento alla tradizione cattolica nell'arte contemporanea italiana, può anche essere compresa nei termini di Latour, e dunque essere il risultato di un 'iconoclash'. Per quanto riguarda l'opera di Castellucci lo si può affermare in forza di alcune sue dichiarazioni di poetica, al cui centro troviamo il concetto di 'iconoclasmo' della compagnia Societas Raffaello Sanzio²⁰ a cui sono state dedicate diverse pubblicazioni.²¹ Il teatro della compagnia è 'iconoclasta' nella misura in cui, come spiega Dorota Semenowicz, l'immagine per Castellucci non è solo lo strumento per costruire il linguaggio scenico, ma anche il soggetto di una riflessione filosofica, etica ed estetica.²²

Per definire il ruolo dell'immagine l'autore ricorre infatti alla nozione di 'iconoclasmo' nel suo significato letterale di 'rompere l'immagine'.²³ L'iconoclasmo di Castellucci agisce contro un'immagine intesa nei termini mimetici di imitazione, che,

¹⁴ C. Brook, 'Post-secular identity in contemporary Italian cinema: Catholic "cement", the suppression of history and the lost Islamic other', in: *Modern Italy*, 22, 2 (2017), p. 207.

¹⁵ Semenowicz, *The theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio*, cit. p. 62.

¹⁶ Brook identifica un gruppo di registi italiani tra cui Pasolini, Bellocchio e Sorrentino che si definiscono atei, agnostici o anticlericali, ma che al contempo non riescono a fare a meno dei rituali e delle icone del cattolicesimo. C. Brook, *Screening Religions in Italy: Contemporary Italian Cinema and Television in the Post-secular Public Sphere*, Toronto, Toronto University Press, 2019, p. 62.

¹⁷ L'accusa del Pubblico Ministero sostiene: 'tutto il film si svolge nelle sue scene, nelle sue inquadrature, nelle sue sequenze e nei commenti musicali e verbali in maniera tale che la religione cattolica risulta dileggiata e derisa nei suoi simboli e nelle sue manifestazioni più toccanti ed essenziali'. Cit. in: A. Marchesini, *Citazioni pittoriche nel cinema di Pasolini: da Accattone al Decameron*, Firenze, La Nuova Italia, 1994, p. xciii.

¹⁸ Ivi, p. xciii.

¹⁹ S. Bassi, 'The Tragedy in Italy', in: *The Oxford Handbook of Shakespearean Tragedy*, a cura di M. Neill & D. Schalkwyk, Oxford, Oxford UP, 2016, p. 704.

²⁰ La compagnia è stata fondata a Cesena nel 1981 dai fratelli Claudia e Romeo Castellucci insieme a Chiara Guidi e un numero di altri artisti. Nel 1990 il termine latino 'Societas' ha sostituito quello di 'Società' per denotare l'affinità e l'unione di singoli individui verso uno scopo comune. Nel 2006 Claudia Castellucci, Romeo Castellucci e Chiara Guidi hanno scelto di perseguire ognuno la propria strada artistica (E. Papalexou & A. Xepapadaku, 'About SRS', 2017, <https://www.arch-srs.com/srs>).

²¹ A. Mango & T. Colusso, *Il teatro iconoclasta*, Ravenna, Esseggi, 1989; C. Castellucci, R. Castellucci & Societas Raffaello Sanzio, *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio. Dal teatro iconoclasta alla super-icona*, Milano, Ubilibri, 1992.

²² Semenowicz, *The theatre of Romeo Castellucci*, cit., p. 2.

²³ Ibidem.

priva di un'idea, si riduce a mero idolo.²⁴ Si tratta di un progetto etico-estetico, in cui l'iconoclasmo non contraddice l'immagine, ma ne decostruisce una visibilità per liberarne un'altra. In altre parole, in questa visione – che si presenta in bilico tra gli storici iconoclasti e gli iconofili, un'altra similitudine con l'iconoclash nell'interpretazione di Latour – l'iconoclasmo ambisce rompere l'icona per rendere il pubblico soggetto al suo carattere oggettivo e astorico. Non si tratta però per Castellucci di raggiungere l'essenza nel senso di divina trascendenza, ma l'operazione di montaggio introduce l'elemento della contraddizione, che crea spazio per l'esperienza emotiva dello spettatore.²⁵

La 'terza immagine' creata dal montaggio nell'interpretazione del cineasta Sergej Eisenstein è fondamentale per Castellucci per comprendere l'esperienza emotiva, che il pubblico fa delle contraddizioni generate dal teatro iconoclasta, in termini di 'tensioni' e non tanto di 'opposizioni' tra icona e iconoclasmo.²⁶ L'atto di rottura, fondato nel cambiamento di prospettiva, deve essere spietato per liberare le emozioni nello spettatore, e perciò il pubblico lo sperimenta come un atto di violenza.²⁷ Dato l'aspetto dualistico dell'iconoclasmo di Castellucci, a metà strada tra distruzione e ricostruzione dell'immagine, il suo progetto artistico, da lui stesso caratterizzato come 'lotta iconoclasta',²⁸ è anche stato analizzato nei termini di una 'metafisica rovinosa', in alternativa a una metafisica 'trascendentale' o invece 'critica'.²⁹ Ne testimonia la sua pratica ostensiva di rovinamento del corpo, linguaggio, suono, immagine, che non mira a decretare l'obsolescenza del teatro come medium, ma invece a ricreare una tradizione teatrale non mimetica, rifondata nella sua materialità corporea.³⁰ Dirigendo il suo iconoclasmo verso il dramma classico, Castellucci crea costellazioni teatrali che confrontano gli spettatori con una poetica frammentata e spesso scioccante senza offrire interpretazioni unificanti.³¹ Così facendo il rovinamento viene elevato ad attività centrale per la sua pratica performativa e non è riducibile unicamente a un processo inevitabile di decadenza degenerativa. È quindi lecito concludere che il rovinamento iconoclasta adoperato da Castellucci diventi un atto di 'decostruzione costruttiva' che demolisce la tradizione del teatro come mezzo per re-inventarlo diversamente.³²

In questa luce acquista particolare rilievo per il regista teatrale la nozione biblica di 'rivelazione' che, riletta attraverso Nietzsche secondo il quale l'arte è uno strumento che rende possibile di liberarsi dalla verità, combina il dubbio inerente alla verità cristiana con il ruolo del teatro che è quello di disturbare la comunicazione.³³ L'opportunità di scoperta o di rivelazione così creata non equivale secondo Castellucci a misticismo, a una conoscenza che viene dall'alto, ma invece appartiene alla dimensione esistenziale del tragico, in cui l'uomo si trova da solo dopo la morte degli dei. L'orizzonte della liberazione non è quello della salvezza che si trova fuori dalla vita quotidiana, ma invece la trasgressione che viene dall'interno del teatro e che nella tragedia greca fa parte del sistema. Posto in questi termini, la finzione contraffatta del teatro non offre l'esperienza

²⁴ Ivi, p. 34.

²⁵ Ivi, p. 35.

²⁶ Ivi, p. 36.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Cit. in T. De Laet & E. Cassiers, 'The Regenerative Ruination of Romeo Castellucci', in: *Performance Research*, 20, 3 (2015), p. 19.

²⁹ Ivi, p. 21.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ivi, p. 27.

³² Ibidem.

³³ Semenowicz, *The theatre of Romeo Castellucci*, cit., pp. 161-162.

luminosa della salvezza ma il buio in cui lo spettatore deve trovare la propria luce o 'epifania'.³⁴

Proprio questa convinzione del tragico che trasgredisce la legge dall'interno come un 'veleno',³⁵ ha spinto l'artista di Cesena alla definizione di un teatro dello 'scandalo', nel senso etimologico di sasso sulla strada in cui si inciampa, come egli non smette di sottolineare nelle interviste, distinguendo così il suo atto creativo di urto e riflessione da quello calcolato della provocazione.³⁶ Si tratta in altre parole di un teatro dell' 'appello', volto a sensibilizzare lo spettatore, più che un mezzo per produrre agitazioni e indignazioni sterili.³⁷

Il volto di Cristo tra "rifiuto" e "specchio"

Lo spettacolo *Sul concetto* viene collocato dalla critica nel terzo periodo dell'opera artistica di Castellucci, insieme alla produzione *Purgatorio* (2008) – che fa parte del trittico dantesco *Divina Commedia* – e viene messo in relazione allo spettacolo *Genesi: From the Museum of Sleep* del 1999. Le tre performance avrebbero in comune il fatto di riflettere sulla relazione tra creatore e creazione, tra Dio e la sua opera, padre e figlio.³⁸ *Sul concetto* potrebbe invece anche formare un trittico teatrale sul tema del viso e del rifiuto, come suggerisce lo stesso Castellucci, insieme al precedente *Il velo nero del pastore* (2010) ispirato alla novella omonima di Nathaniel Hawthorne, e al successivo *The Four Seasons Restaurant* (2012).³⁹

Oltre al tema della sottrazione dell'immagine a una fruizione passiva, i tre spettacoli si uniscono anche per via del comune ricorso a una scenografia che si divide da una parte nel dramma con attori, che mettono in scena un 'teatro codificato dalle arti visive' in cui 'l'iconografia pittorica trionfa', e dall'altra nel trasformarsi dello spazio scenico in uno acustico senza più 'la presenza viva degli attori', in cui si introduce un 'effetto speciale' con la 'funzione di concludere lo spettacolo con un colpo'.⁴⁰ Come recita la sinossi di *Sul concetto* offerta nel programma dello spettacolo a Besançon nel 2015: 'Les spectacles de la Societas Raffaello Sanzio sont des formes théâtrales où l'image prend le pas sur le texte, générant des tableaux vivants, abstraits et symboliques'.⁴¹

³⁴ Pp. 161-162, p. 157.

³⁵ Ivi, p. 161.

³⁶ F. Pascaud, 'Romeo Castellucci: "Au théâtre, l'interdit, c'est la réalité"', *Télérama*, 6 luglio 2012, <https://www.telerama.fr/scenes/romeo-castellucci-au-theatre-l-interdit-c-est-la-realite,83898.php> (14 maggio 2020).

³⁷ Di Mercurio, 'Le scandale des violences esthétiques de Romeo Castellucci', cit.

³⁸ Semenowicz, *The theatre of Romeo Castellucci*, cit., p. 8. Sul sito 'The archive of Societas Raffaello Sanzio' si legge che 'Introducing *Genesis* on the theatrical stage, the Societas Raffaello Sanzio bring the sacred words to a profane, transcendental space, out of the world, forgotten by God, away from the sacredness of the divine speech and the images it conveys. In this performance the fundamental contradiction of the human condition is stressed: on the one hand generation and creation, and on the other genocide and destruction'. Lo spettacolo combina riferimenti alla storia del fratricidio di Caino e Abele con eventi storici contemporanei quali la scoperta della radioattività e il genocidio nazista dell'Olocausto. E. Papalexou & A. Xepapadakou, 'About SRS', 2017, <https://www.arch-srs.com/srs> (14 maggio 2020).

³⁹ Intervistato in occasione dell'esordio di *The Four Seasons Restaurant* al Festival di Avignone, il regista spiega a Jean-François Perrier che i tre spettacoli sono uniti da 'une histoire de rejet'. 'Entretien avec Romeo Castellucci', 2012, PDF sul sito <https://www.festival-avignon.com/en/shows/2012/the-four-seasons-restaurant> (14 maggio 2020).

⁴⁰ N. Martino, 'Carteggio Valentini/Castellucci', in: *Alfabeta2*, 30 novembre 2013, <https://www.alfabeta2.it/2013/11/30/carteggio-valentinicastellucci/> (14 maggio 2020).

⁴¹ Il PDF del programma si trova su <https://www.theatre-contemporain.net/images/upload/pdf/f-9b4-56aca2d7eca77.pdf> (14 maggio 2020).

Come si è detto, l'iconografia di Castellucci è in debito con l'eredità europea del cattolicesimo, che il regista dice di recepire come un flusso continuo di forme da leggere e decostruire in quanto espressione del pensiero dell'uomo.⁴² Non sembra quindi esserci un conflitto tra le immagini cristiane messe in scena dall'artista e le questioni esistenziali e morali che esse sollevano, come mettono in rilievo diverse interpretazioni dettagliate della *pièce* che si trovano per lo più in sintonia con le dichiarazioni di Castellucci stesso sul suo spettacolo. La scena di *Sul concetto* è occupata da una riproduzione ingrandita del volto di Cristo ritagliato dal *Salvator Mundi* di Antonello da Messina, che ne lascia fuori la mano benedicente. La scelta dell'immagine è il risultato dell'«appello» dello sguardo divino; il regista afferma di esserci «caduto» sopra e che il quadro, da lui studiato anni prima all'Accademia di belle arti a Bologna, richiama in lui l'«ecce homo» che attraverso la sua fragilità genera nell'uomo la passione.⁴³ Inoltre, nella lettera ai giornali del 17 gennaio 2012 in replica ai cattolici integralisti intenti a impedire lo svolgimento dello spettacolo al Teatro Parenti di Milano, Castellucci sottolinea la funzione di «specchio» del volto di Gesù, testimone del dramma umano che avviene sulla scena:

Per questo ho scelto il dipinto di Antonello: a causa dello sguardo di Gesù che è in grado di fissare direttamente negli occhi ciascuno spettatore con una dolcezza indicibile. Lo spettatore guarda lo svolgersi della scena ma è a sua volta continuamente guardato dal volto. Il Figlio dell'uomo, messo a nudo dagli uomini, mette a nudo noi, ora.⁴⁴

Lo spettacolo è diviso in tre parti. Al centro della prima, che rispetta una drammaturgia realistica, si trovano un padre anziano e incontinente in mutande e il figlio, vestito per andare in ufficio. La scena si svolge dentro un appartamento borghese bianco, «immacolato»⁴⁵ e moderno. Il dialogo consiste di poche parole, distribuite su un foglio al pubblico che segue lo spettacolo, in cui il padre chiede scusa a ripetizione al figlio di non poter trattenere le sue feci, mentre quest'ultimo, premuroso, si innervosisce.⁴⁶ Attraverso lo svuotamento inarrestabile del corpo del padre Castellucci suggerisce allo spettatore una similitudine con la *Kenosis*, il processo di «svuotamento» di Cristo tornato sulla terra che si destituisce dalla sua divinità per integrarsi letteralmente con la sua dimensione umana.⁴⁷

Dal momento in cui il figlio imprime un bacio sulle labbra del Cristo, i due personaggi lasciano il palcoscenico che si trasforma in uno spazio aperto. Nella seconda parte si vedono dei bambini che dalle loro cartelle traggono granate giocattolo per lanciarle contro l'immagine di Cristo. Per questa scena l'artista dice di essersi ispirato a una fotografia di

⁴² Semenowicz, *The theatre of Romeo Castellucci*, cit., pp. 162, 190.

⁴³ J.-L. Perrier, «Entretien avec Romeo Castellucci (I/II)», Rennes 2011, riprodotto nel programma dello spettacolo a Beçanson 2015, cit.

⁴⁴ R. Castellucci, «Ecco perché il mio spettacolo non ha proprio nulla di osceno», *La Repubblica*, 17 gennaio 2012, https://milano.repubblica.it/cronaca/2012/01/17/news/ecco_perch_il_mio_spettacolo_non_ha_proprio_nulla_di_osceno-28258142/ (14 maggio 2020). Una versione leggermente diversa, presentata come quella «integrale», è quella di M. Marino, «Romeo Castellucci interviene sullo spettacolo contestato a Milano», *Corriere della Sera*, 17 gennaio 2012, http://boblog.corrieredibologna.corriere.it/2012/01/17/romeo_castellucci_interviene_s/ (14 maggio 2020).

⁴⁵ Programma dello spettacolo a Beçanson 2015, cit.

⁴⁶ «LE PÈRE - Pardon... Je suis désolé... Je suis désolé... / LE FILS - Arrête de t'excuser. Ça m'énerve... Allez Papa. / LE FILS - C'est bon. Ça va... [...] / LE FILS - Mais qu'est-ce qui t'est arrivé, Papa... Qu'est-ce qui va pas... Papa...Papa... Papa... Papa... / LE PÈRE - Pardon, je suis désolé, je suis désolé. Pardonne-moi... Pardonne-moi...» Programma dello spettacolo a Beçanson 2015, cit.

⁴⁷ Perrier, cit. nel programma dello spettacolo a Beçanson 2015, cit.

Diane Arbus intitolata *Child with Toy Hand Grenade in Central Park, N.Y.C. 1962*, esposta nel 2011 al Jeu de Paume, casualmente in coincidenza con la messa in scena dello spettacolo al Théâtre de la Ville a Parigi.⁴⁸ Nella terza e ultima parte il pubblico, confrontato unicamente con il Volto, assiste a un movimento che viene da dietro l'immagine che lo imbratta di nero – 'achiropita, non per mano d'uomo' – e che lacera il dipinto, 'come una membrana', finché non appaiano le lettere illuminate 'You are my shepherd' / 'Tu sei il mio pastore' (Salmo 23 di Davide) in cui si insinua un piccolo, grigio, 'not' / 'non'.⁴⁹ Nella stessa lettera in risposta ai cattolici integralisti di Milano il regista suggerisce di interpretare il dubbio insito nel 'non' alla luce del Salmo 22 del Re Davide:

Tu non sei il mio pastore. La frase di Davide si trasforma così per un attimo nel dubbio. Tu sei o non sei il mio Pastore? Il dubbio di Gesù sulla croce – "Dio perché mi hai abbandonato?" – espresso dalle parole stesse del salmo 22 del Re Davide. Questa sospensione, questa intermittenza della frase, racchiude il nucleo della fede come dubbio, come luce, come l'incerta condizione umana.⁵⁰

Il tutto si svolge con la durata di una cinquantina di minuti, in tempi volutamente estremamente dilatati.⁵¹ In questo modo viene stimolata la creatività dello spettatore e quindi anche la sua memoria dell'esperienza della performance. Dice Castellucci a Semenowicz che tutto in *Sul concetto* era artificiale, ma che le emozioni rimangono vere.⁵²

La messa in opera dell' 'iconoclash' si sposta dunque dal piano dell'estetica concettuale della *pièce* alla ricezione emotiva da parte del pubblico, concepito da Castellucci come creatore alla pari di Dio.⁵³ È in questa dimensione della fruizione – anche se in molti dei casi si è trattato di un esplicito rifiuto a priori – che si genera il conflitto tra l'opera e i credenti. Questi ultimi, prendendo "alla lettera" l'attacco distruttivo all'immagine di Cristo, non sembrano coglierne l'aspetto "ricostruttivo". Ancora una volta, si potrebbero giustapporre le posizioni di Castellucci a quelle di Pasolini, e in particolare la difesa dall'accusa di irriverenza del primo con l'argomentazione del secondo, contro l'accusa di vilipendio all'immagine di Gesù ne *La ricotta*:

Non è Cristo che sbotta a ridere – è l'umile attore che interpreta il Cristo, che non è poi neanche Cristo, ma è il Cristo profanamente raffigurato dal Pontormo.⁵⁴

⁴⁸ A. Héliot, 'Romeo Castellucci: la pièce qui fait scandale', *Le Figaro*, 31 ottobre 2011, <https://www.lefigaro.fr/theatre/2011/10/30/03003-20111030ARTFIG00226-romeo-castellucci-la-piece-qui-fait-scandale.php> (14 maggio 2020). Castellucci vede nella posa innaturale del ragazzino magro un'immagine di vulnerabilità, un'icona della fame spirituale della nostra epoca (Semenowicz, *The theatre of Romeo Castellucci*, cit., p. 95).

⁴⁹ Suggestiva l'interpretazione del vescovo di Anversa: 'Per me, come cristiano, il nodo della questione è questo. Il dubbio di padre e figlio non può riconoscersi nel volto sereno del *Salvator Mundi*. Per tale riconoscimento hanno bisogno di ritrovare il volto sofferente del Cristo crocifisso. Volto che verrà anche mostrato loro durante lo spettacolo. Le granate lanciate dai bambini contro l'immagine del *Salvator Mundi* sono la versione attuale del grido della folla del Venerdì Santo: "Crocifiggilo!" (Mar. 15,13). Per alcuni tempestosi minuti bombardati da rumori violenti, la sala scompare nel buio. L'immagine del *Salvator Mundi* è scomparsa' (Bonny, 'In quel volto la forza del dubbio', cit.).

⁵⁰ Castellucci, 'Ecco perché il mio spettacolo non ha proprio nulla di osceno', cit.

⁵¹ Di Mercurio, 'Le scandale des violences esthétiques de Romeo Castellucci', cit.: 'Pour l'artiste cette lenteur jusqu'à l'arrêt de l'image est en opposition radicale avec le flux ininterrompu des images proposées par les industries médiatiques qui disqualifient toute interruption, suspens et temps d'invisibilités'.

⁵² Semenowicz, *The theatre of Romeo Castellucci*, cit., p. 159.

⁵³ Ivi, p. 157.

⁵⁴ Marchesini, *Citazioni pittoriche nel cinema di Pasolini*, cit., p. xciii.

Castellucci si difende dall'accusa di irriverenza in modo analogo, richiamandosi all'artificio artistico che segue un proprio linguaggio semiotico, non direttamente riportabile al realismo del soggetto rappresentato, definendo il lancio delle granate giocattolo sul ritratto di Cristo "un gesto innocente portato da innocenti" motivato dal salmo 88, "Dio non nascondersi il tuo Volto":

Le immagini dure e spiacevoli del lavoro appartengono alla vita, non sono una mia invenzione sadica. Certe volte il teatro utilizza, come nella tragedia greca, una tecnica antifrastica, omeopatica; una tecnica cioè che utilizza gli elementi estranei per significare l'opposto. E così, per esempio, un gesto violento vuole significare la fragilità umana e il bisogno di amore.⁵⁵

La blasfemia di *Sul concetto*

Che lo spettacolo, dopo l'esordio a Essen nel 2010, fin dall'inizio abbia suscitato reazioni violente in Francia, potrebbe essere dovuto al fatto che il paese adotta un secolarismo di tipo radicale.⁵⁶ Dopo l'occupazione del podio del Théâtre de la Ville a Parigi da parte di giovani ultracattolici appartenenti a organizzazioni religiose vicine ai lefebvristi,⁵⁷ le rappresentazioni delle due settimane seguenti si sono dovute svolgere sotto stretta sorveglianza delle forze dell'ordine. Castellucci, intervistato nel 2012 da Semenowicz sulle manifestazioni in Francia contro la sua opera, ha detto di non curarsi delle reazioni di persone che non avevano neanche visto lo spettacolo, ma di interessarsi solamente alle reazioni del pubblico in sala, consistente sia di credenti che di non credenti.⁵⁸

Gli esempi offerti dalla protesta in Francia e poi in Italia fanno vedere molto bene la contesa che anima la sfera pubblica, e a cui partecipano diversi gruppi di credenti, divisi tra di loro. Il Cardinale André Vingt-Trois, arcivescovo di Parigi e Presidente della Conferenza Episcopale Francese, ha condannato la violenza adoperata dai manifestanti non essendo loro intitolati ad agire in difesa della Chiesa,⁵⁹ mentre in Italia il Vaticano ha reagito con una dichiarazione in appoggio ai manifestanti determinando la produzione 'offensiva per cristiani'.⁶⁰ La tipologia delle proteste rende anche possibile studiare le motivazioni di un gruppo di credenti colpiti a tal punto nella loro integrità da aver deciso di portare avanti azioni illegali contro la blasfemia, che li hanno anche esposti al rischio

⁵⁵ Castellucci, 'Ecco perché il mio spettacolo non ha proprio nulla di osceno', cit.

⁵⁶ T. Modood, 'Is There a Crisis of "Postsecularism" in Western Europe?', in: *Transformations of Religion and the Public Sphere. Postsecular Publics*, a cura di R. Braidotti, B. Blaagaard, T. de Graauw & E. Midden, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2014, p. 16: 'The majority are reacting to the minority, not to the felt constraints of "secularism" and so the form of the challenge is not a religious resurgence but an ethno-religious multiculturalism – indeed, not postsecularism but secularism, or neo-secularism, is one of the leading majoritarian responses, especially in France'.

⁵⁷ La perturbazione della prima del 20 ottobre 2011 è stata rivendicata ufficialmente dal movimento Renouveau Français, costituito da giovani militanti che si considerano il 'groupe choc' per l'Istituto Civitas che raccoglie cattolici tradizionalisti e integralisti vicini all'estrema destra. O. Faye, A. Mestre & C. Monnot, 'Le Renouveau français revendique la perturbation du spectacle de Romeo Castellucci', *Le Monde*, 24 ottobre 2011, https://www.lemonde.fr/politique/article/2011/10/24/le-renouveau-francais-revendique-la-perturbation-du-spectacle-de-romeo-castellucci_5981805_823448.html (14 maggio 2020).

⁵⁸ Semenowicz, *The theatre of Romeo Castellucci*, cit., p. 163.

⁵⁹ Ivi, p. 85.

⁶⁰ In verità la dichiarazione firmata da Monsignor Peter Brian Wells, assessore per gli Affari Generali della Segreteria di Stato, faceva riferimento alle parole di papa Benedetto XVI, che non erano però intese come un intervento diretto della Santa Sede, ma erano piuttosto state formulate in risposta alla lettera di un prete cattolico diretta al Pontefice. Il prete, padre Giovanni Cavalcoli, postò la risposta papale subito sul sito di Riscossa Cristiana, che in quel momento guidò le proteste a Milano, da dove è stata poi diffusa ai giornalisti. C. Balme, 'The Affective Public Sphere: Romeo Castellucci's On the Concept of the Face Regarding the Son of God', in: *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi / Sayı, 22, 1* (2013), pp. 108-109.

dell'arresto, di multe e condanne alla prigione.⁶¹ La manifestazione è a sua volta diventata un medium promozionale contro la 'cristianofobia', con la diffusione di un video attraverso il sito di Renouveau Français,⁶² trasformando così il palcoscenico in un vero e proprio foro pubblico.⁶³ La contesa promossa dai cattolici tradizionalisti e nazionalisti, inoltre, ha trovato il supporto di gruppi nazionalisti e neofascisti sia in Francia che in Italia.⁶⁴

L'azione contro *Sul concetto* ha fatto parte di un'ondata di proteste guidate dall'istituto Civitas e dall'AGRIFF (l'Alleanza generale contro il razzismo e per il rispetto dell'identità francese e cristiana) sotto lo slogan di 'combattimento culturale', campagna iniziata con una petizione contro l'opera fotografica 'Piss Christ' di Andres Serrano, esposta alla collezione Lambert a Avignone dal 12 dicembre 2010 all'8 maggio 2011, e diventata più intensa nell'autunno a Parigi contro la programmazione di due pezzi teatrali ritenuti blasfemi dai cattolici oltranzisti, lo spettacolo di Castellucci a ottobre-novembre e *Golgotha picnic* del regista argentino Rodrigo Garcia a dicembre.

Le proteste contro Garcia erano già state preparate in anticipo, in seguito agli attacchi alla *pièce* degli ambienti dei cattolici tradizionalisti in Spagna. Le tre opere contestate hanno in comune il fatto di essere immediatamente riconoscibili, sin dal titolo, come opere che hanno qualcosa a che fare con il sacro, di essere poi firmate da autori non francesi e di corrispondere alla tipologia d'arte contemporanea ripudiata da Civitas in quanto non corrispondente alla verità.⁶⁵ A luglio 2011, la rivista *Civitas* aveva pubblicato un dossier speciale intitolato 'Combat culturel', in cui si offrivano al lettore cattolico gli strumenti per poter distinguere la buona arte da quella moralmente sbagliata. In concreto, l'arte buona per Civitas, che prende in prestito i dettami di Pio XII,⁶⁶ è esemplare nel senso che rappresenta comportamenti e sentimenti degni di essere imitati, istruttiva perché fa conoscere gli elementi della storia evangelica, e trascendentale perché porta a Dio. Al contrario, la pseudo-arte contemporanea è brutta, provocatoria, immorale, e a volte perfino blasfema. È inutile quando prende se stessa per fine, e nociva quando 'fait profession d'abaisser et asservir aux passions charnelles les puissances spirituelles de l'âme'.⁶⁷

Per di più, per i cattolici integralisti di Civitas, il concetto di finzione equivale a quello di eresia. La verità assoluta e l'unicità del sacro non possono essere presentate in una finzione come una semplice possibilità, che apre così alla relatività e alla pluralità dei significati. Seguendo questa logica, il fatto che una finzione artistica si appropri della storia sacra e delle sue figure è condannabile per principio. Ciò vuol dire che ogni variazione a partire dalla storia sacra è considerata blasfema, ancor di più quando l'opera compie un 'attentato' all'immagine, come avviene letteralmente in *Sul concetto* quando i bambini lanciano le loro bombe contro il volto di Cristo. La raffigurazione di Cristo,

⁶¹ Ivi, p. 111.

⁶² S. D'Urso, 'On the Theology of Romeo Castellucci's Theatre and the Politics of the Christian "Occupation" of His Stage', in: *Theatre Research International*, 38, 1 (2013), pp. 34-35.

⁶³ Balme, 'The Affective Public Sphere', cit., p. 110.

⁶⁴ Ivi, pp. 108-109.

⁶⁵ M. Barraband & J.-Y. Camus, 'Le combat culturel des traditionalistes catholiques. L'affaire *Golgotha picnic*, un coup de force?', in: *ConTextes. Revue de sociologie de la littérature*, 26 (2020), <https://doi.org/10.4000/contextes.8733> (14 maggio 2020).

⁶⁶ Il ricorso ai dettami di Pio XI e XII stabilisce un ritorno anacronistico alle pratiche dell'Indice descritte in M. Brera, *Novecento all'Indice. Gabriele d'Annunzio, i libri proibiti e i rapporti Stato-Chiesa all'ombra del Concordato*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2016.

⁶⁷ Barraband & Camus, 'Le combat culturel des traditionalistes catholiques', cit.

inoltre, è particolarmente problematica: essendo Cristo una persona divina vera e simbolica allo stesso tempo, i credenti associati a Civitas e a AGRIFF non accettano che se ne faccia un personaggio, perché ogni rappresentazione di Cristo è Cristo. In ultima analisi il processo per blasfemia dimostra come i cattolici integralisti rifiutino la pluralità della società postreligiosa in generale, e non soltanto quella della finzione.⁶⁸

Il teatro tra spazio pubblico e privato

Vengono quindi a scontrarsi al Théâtre de la Ville, sullo stesso palcoscenico, due concezioni diametralmente opposte dell'iconoclasmo dell'arte a soggetto religioso: una letterale e mimetica e una avanguardistica e antimimetica. Partendo dal presupposto che il teatro sia una sfera pubblica che insiste su un incontro pienamente democratico e apertamente partecipatorio, Sandra D'Urso nella sua analisi dell'occupazione del teatro a Parigi considera l'operazione di Castellucci problematica sotto vari aspetti, visto che in questo caso il teatro come *agorà* del dissenso civile ha dato luogo all'intervento della polizia.⁶⁹ Se l'avanguardia, con il suo ricorso a corpi e soggetti non conformi alle aspettative borghesi, ha sempre preteso di costituire un 'contropubblico' in contrasto con le configurazioni dominanti del 'pubblico' borghese,⁷⁰ in questo caso invece della sua resistenza ha messo in atto politiche piuttosto regressive.

Ciò porta la studiosa a domandarsi se l'avanguardismo non sia altrettanto costituito nello spazio civile borghese, con tutte le sue presunzioni ed esclusività, nello stesso modo in cui lo sono i cristiani bianchi e conservatori che occupano il palcoscenico.⁷¹ Inoltre, la semiotica intenzionalmente secolare dello sguardo di Cristo proposta dal regista e inserita nel metodo illuminista di vedere e interpretare il mondo, non contempla la semiotica letterale adottata invece dai cristiani ortodossi, per cui ogni violenza all'immagine di Cristo sulla scena è percepita come un attacco alla persona del divino.⁷² D'Urso quindi si chiede se l'appello che Castellucci rivolge al pubblico, a interagire con il simbolo cristiano del volto, non si sia trasmutato in un evento politico che si è conformato, anziché resistere, al potere dominante della governamentalità dei corpi nel senso di biopotere datoci da Foucault.⁷³ C'è inoltre, come osserva Christopher Balme, una contraddizione fondamentale nella definizione del teatro come spazio pubblico, inteso dai manifestanti come soggetto alle leggi contro la blasfemia, e invece dagli spettatori del teatro e dalla politica come affrancato dalla censura. Mentre i difensori della libertà artistica godono della protezione dello stato e quindi sono in diritto di 'privatizzare' lo spazio teatrale, i nuovi 'indignati' possono ricorrere solo a un'opposizione 'affettiva', sostenuta da un considerevole impegno fisico e mediatico, spostando così il loro raggio d'azione paradossalmente all'internet, altro foro pubblico libero dalla censura.⁷⁴

Come già messo in evidenza, c'è da precisare che la reazione del mondo religioso non è stata uniforme. Si potrebbe anzi dire che proprio le proteste ne abbiano mostrata la pluralità interna. Jeanne Favret-Saada a tal proposito fa una distinzione tra 'devoti', che non transigono sul loro concetto del sacro e 'credenti', che si rifanno a una pluralità

⁶⁸ A. Arzoumanov, M. Barraband & M. Laforest, "“Mais c'est une fiction!” Mobilisation et démobilitation d'une notion controversée dans l'affaire *Golgotha picnic*", in: *ConTextes. Revue de sociologie de la littérature*, 26 (2020), <https://doi.org/10.4000/contextes.8709> (14 maggio 2020).

⁶⁹ D'Urso, 'On the Theology of Romeo Castellucci's Theatre', cit., pp. 35-36.

⁷⁰ Ivi, p. 37.

⁷¹ Ivi, p. 38.

⁷² Ivi, p. 42.

⁷³ Ivi, p. 43.

⁷⁴ Balme, 'The Affective Public Sphere', cit., p. 111.

di opinioni, anche all'interno dei loro organi di stampa.⁷⁵ Dato che la blasfemia in epoca moderna non viene più perseguita dalla legge di Stato, gli integralisti cercano di riformulare l'accusa facendo ricorso al termine di 'cristianofobia'. L'intento è quello di far rientrare il supposto reato all'interno delle aree legislative coperte dalle norme anti-razziste e anti-discriminatorie.⁷⁶ Il punto del contendere è, dunque, quello della libertà di espressione all'interno di una società multiculturale, motivo per cui i rappresentanti della Chiesa incitano invece i cattolici ad adeguarsi a quell' 'etica di cittadinanza' richiesta a tutti nella società democratica e postsecolare di cui parla Habermas.

Nella citata lettera del Vaticano firmato da Monsignor Wells, non solo veniva pronunciato un 'no' a quanto può offendere la fede, ma anche un 'no' a 'qualsiasi azione di risposta che esca dai limiti della compostezza'. Invece, il Comitato S. Carlo Borromeo, il più agguerrito nelle proteste contro lo spettacolo di Castellucci a Milano, ha affermato di essere sostenuto nella sua intransigenza dal clero – 'Non solo abbiamo l'appoggio di Sua Eminenza il Cardinale Scola, Arcivescovo di Milano, ma ora abbiamo anche quello della Santa Sede' – mentre i loro seguaci verrebbero ingiustamente tacciati di 'antisemitismo', 'ignoranza' e di 'non essere cattolici maturi'. È quanto viene riportato per introdurre un appello contro la richiesta dei manifestanti di cancellare lo spettacolo, il che equivarrebbe per i promotori della petizione (Massimo Marino, Attilio Scarpellini, Oliviero Ponte di Pino) a un atto di 'censura preventiva':

Non si tratta di scegliere tra chi dice di aver scritto il suo spettacolo come una preghiera e chi, senza averlo visto, lo accusa di essere blasfemo [...]. Si tratta semplicemente di garantire a Romeo Castellucci la prima ed essenziale libertà di ogni arte e di ogni artista: quella di essere compreso o frainteso con cognizione di causa, di essere giudicato secondo la sua opera e non secondo il pregiudizio di un manipolo di fondamentalisti che agita la fede in Cristo come una clava identitaria.⁷⁷

Nel 2018 lo spettacolo ha destato di nuovo scalpore al suo approdo a Le Mans, questa volta risultando in ciò che è stato percepito come un'effettiva "censura" preventiva, che ha messo in rilievo altre dimensioni dell'opera: la sua dimensione etico-pedagogica e l'uso di attori bambini nelle *performance* di Castellucci.⁷⁸ Sandrine Blanchard su *Le Monde* riassume le reazioni all'accaduto, quella della ministra della cultura Françoise Nyssen che, interpellata, ha preso le distanze su Twitter – 'Je rappelle mon attachment profond à la liberté de création' –, e la denuncia da parte della SACD, la 'Société des auteurs et

⁷⁵ J. Favret-Saada, 'Les jugements de blasphème et la politique des Etats démocratiques. Conférence au Salon du Livre en sciences humaines', novembre 2012, Paris, France, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01188431> (14 maggio 2020). Si veda per esempio l'oggettivo riassunto delle opinioni contrastanti su *La Croix*, 'Les pièces de théâtre de Roméo Castellucci et de Rodrigo Garcia continuent de susciter des réactions', 18 novembre 2011, <https://www.la-croix.com/print/article/737463> (14 maggio 2020). Su *Corrispondenza Romana*, l'organo dei cattolici tradizionalisti in Italia, si legge invece a proposito delle manifestazioni a Milano: 'Lode dunque a tutti i buoni cattolici, a partire da mons. Negri e il cardinal Martino. Onta a quei "cattolici senza Cristo", che in un modo o nell'altro, hanno difeso la bestemmia in compagnia dell'armata laica: "Repubblica" (sempre in prima linea), "Il Corriere" (con Battista), "La Stampa", "L'Unità", etc.'. F. Cannone, 'Oltraggi blasfemi: Romeo Castellucci secondo il Catechismo', 24 gennaio 2012, <https://www.corrispondenzaromana.it/romeo-castellucci-secondo-il-catechismo/> (14 maggio 2020).

⁷⁶ Favret-Saada, 'Les jugements de blasphème', cit.

⁷⁷ A. Bandettini, 'Il Vaticano vs Castellucci: ma la verità dov'è finita?', Post teatro - Blog - Repubblica.it, 19 gennaio 2012, <http://bandettini.blogautore.repubblica.it/2012/01/19/il-vaticano-vs-castellucci-ma-la-verita-dove-finita/> (14 maggio 2020).

⁷⁸ Si veda M.B. Lafrance, 'Quand le réel entre en scène: la figure de l'enfant chez Castellucci', in: *Jeu. Revue de théâtre*, 142, 1 (2012), pp. 90-97.

compositeurs dramatiques’, che considera la misura della prefettura della Sarthe come ‘un acte de censure au nom du prétexte fallacieux de la protection de mineurs et de la jeunesse’. A queste si aggiunge la comunicazione di Emmanuel Macron, alla Conferenza Episcopale Francese, in cui il Presidente della Repubblica osserva che ‘Le lien entre l’Église et l’État s’est abîmé, il nous incombe de le réparer’.⁷⁹ La prefettura, interrogata da *Le Monde*, assicura che non si è trattato di voler censurare una parte dello spettacolo, ma di voler salvaguardare i minori come previsto dalla normale procedura di consultazione delle istanze che tutelano il lavoro infantile. Viene negato inoltre un possibile legame con le proteste dei manifestanti, tra i quali un prete, che hanno esposto davanti al teatro degli striscioni nel tentativo di opporsi allo spettacolo.⁸⁰ Castellucci nella lettera messa in rete sul sito del teatro les Quinconces-L’Espal dice di essere costernato dalla decisione prefettoriale:

La moralité évoquée ici est ce qu’on appelle le sens commun: une caricature de la véritable éthique, une offense à l’intelligence critique des adultes et des enfants. L’art est une éthique contenue dans une esthétique et cela n’a rien à voir avec le moralisme. La Préfecture a certes le devoir d’œuvrer pour le bien de la société et de la préserver des dangers mais, dans le cas présent, ce type de réponse me semble mieux convenir à un régime théocratique qu’à une République fondée sur la liberté d’expression.⁸¹

Questa volta l’artista legittima il suo operato contrapponendo il suo impegno attivo a coinvolgere i bambini nella genesi dell’opera e nel ruolo che essi stessi svolgono come attori e interpreti nella seconda parte della *performance*, all’astratta morale a cui fanno riferimento i rappresentanti della Repubblica:

Pour monter cette scène, dans chaque ville nous organisons régulièrement des rencontres préparatoires avec les enfants, afin de leur faire comprendre “l’homéopathie” de ce geste violent qui appelle des sentiments inverses.⁸²

Il regista trova sostegno in Arnaud Rykner, professore alla Sorbonne Université, la cui lettera del 12 aprile al prefetto della Sarthe è stata condivisa e sostenuta dalla rivista delle arti della scena *L’Insensé*, in cui accusa lo stato democratico per essersi fatto portavoce di un gruppo di integralisti cattolici che non rappresentano la maggioranza della popolazione francese.⁸³ Tra le recensioni in rete anche quella di una spettatrice teologa e cristiana che sottolinea la dimensione spirituale dello spettacolo: ‘J’en suis sortie bouleversée devant une telle qualité d’approche, une telle profondeur spirituelle. C’est d’une justesse et d’une finesse théologiques qui m’a sidérée’.⁸⁴

⁷⁹ S. Capron, ‘Romeo Castellucci censuré au Mans: le Préfet fait supprimer une scène du *Concept du visage du fils de Dieu*’, Sceneweb.fr, 13 aprile 2018, <https://sceneweb.fr/romeo-castellucci-censure-au-mans-le-prefet-fait-supprimer-une-scene-du-concept-du-visage-du-fils-de-dieu/> (14 maggio 2020).

⁸⁰ S. Blanchard, ‘Retour sur une pièce censurée de Castellucci’, *Le Monde*, 19 aprile 2018.

⁸¹ La lettera è riprodotta in S. Capron, ‘Romeo Castellucci censuré au Mans’, cit.

⁸² Ibidem.

⁸³ ‘Castellucci Censuré. Lettre D’Arnaud Rykner Au Préfet De La Sarthe’, *L’Insensé*, 13 aprile 2018, <http://www.insense-scenes.net/?p=1605> (14 maggio 2020).

⁸⁴ M.-C. Bernard, ‘A propos du spectacle de R.Castellucci. Réaction d’une théologienne’, *Le Maine Libre*, 12 aprile 2018, riprodotto su <http://www.mariechristinebernard.org/2018/04/12/concept-visage-fils-de-dieu-de-r-castellucci/> (14 maggio 2020).

Conclusioni: verso un'arte dello scandalo postsecolare

In conclusione si potrebbe dire che la libertà artistica si esprima proprio attraverso le controversie che l'opera riesce a suscitare. Queste riguardano il postsecolare nella sua dimensione socioteologica e politica di una società democratica e multiculturale all'interno della quale il secolare e il religioso hanno perso la loro rispettiva normatività 'naturale', come ha dimostrato Parmaksız, e in cui 'religione' e 'spiritualità' sono diventati dei concetti non più necessariamente coincidenti.⁸⁵ La critica postreligiosa del postsecolare riguarda anche la dimensione filosofica-estetica di una tradizione avanguardistica che si rifà alla distruzione antimimetica con fini etici e che viene legittimata dalla libertà di espressione garantita dallo stato democratico. Tra le due parti contendenti, Castellucci e gli intellettuali laici da una parte e i cattolici tradizionalisti dall'altra, le opposizioni all'interno della dialettica tra 'pubblico' e 'contropubblico' nella terminologia di D'Urso si riconfermano perché radicate in semiotiche antimimetiche e mimetiche diametralmente opposte. Dall'altro lato invece, vista la non contraddizione inerente all'opera di Castellucci tra decostruzione e ricostruzione di significato, l'opera può parlare anche a un pubblico postsecolare, non più classificabile in una delle due categorie del secolare o del religioso, che potrebbe essere il destinatario ideale di un teatro dello 'scandalo' all'insegna dell' 'iconoclash'.

Parole chiave

Postsecolare, iconoclasmo, blasfemia, libertà di espressione, Castellucci

Monica Jansen insegna Letteratura e Cultura Italiana presso l'Università di Utrecht. I suoi interessi di ricerca vertono sulla letteratura e cultura italiana contemporanea, sul modernismo, postmodernismo e la memoria culturale della precarietà e della religione. Le sue pubblicazioni includono: *Il dibattito sul postmoderno in Italia: In bilico tra dialettica e ambiguità* (2002); diverse curatele tra cui le più recenti *The History of Futurism: The Precursors, Protagonists, and Legacies* (con Geert Buelens e Harald Hendrix, 2012), *Le culture del precariato: Pensiero, azione, narrazione* (con Silvia Contarini e Stefania Ricciardi, 2015), *Televisionismo: narrazioni televisive della storia italiana negli anni della seconda Repubblica* (con Maria Bonaria Urban, 2015), e *Viaggi minimi e luoghi qualsiasi. In cammino tra cinema, letteratura e arti visive nell'Italia contemporanea* (con Inge Lanslots e Marina Spunta, 2020). Codirige la collana Moving Texts/Testi Mobili (PIE Peter Lang), fa parte della redazione di *Journal of Italian Cinema and Media Studies* (JICMS), ed è caporedattore di *Annali d'Italianistica*.

Utrecht University

Dept of Languages, Literature and Communication - Italian Language and Culture

Trans 10

3512 JK Utrecht (Paesi Bassi)

m.m.jansen@uu.nl

⁸⁵ G. Giordan, 'Dalla religione alla spiritualità: una nuova legittimazione del sacro?', in: *Quaderni di Sociologia*, 35 (2004), pp. 105-117: 'La polarità tra "religione" e "spiritualità" si può collocare proprio in questa particolare situazione di progressivo sfaldamento della legittimità tradizionale riconosciuta all'istituzione e dell'affermarsi del dispositivo democratico che tutela la libertà dell'individuo. [...] Religione e spiritualità, quindi, non si elidono a vicenda, ma sarebbero due approcci diversi che possono convivere nella ricerca di senso dell'uomo contemporaneo'.

SUMMARY

When ‘scandal’ becomes provocation

The postsecular and Romeo Castellucci’s theatre of iconoclasm

Romeo Castellucci’s performance *On the Concept of the Face Regarding the Son of God* has led to a series of violent protests coordinated by Catholic groups in France (Paris 2011, Le Mans 2018) and Italy (Milan 2012) and has been judged as being blasphemous and ‘Christianophobic’. Castellucci in the media has defended his *piece* using biblical terms and advocating his artistic right to create ‘scandal’. This contribution intends to investigate the limits between provocation and ‘scandal’ with the help of a work of art that adoperates consciously an ‘iconoclasm’ (Latour 2002) montage between avant-garde transgression and the symbolic code of Catholicism. While the freedom of artistic expression enjoys the protection of the state, this ‘natural’ right is put into question by the postsecular ‘return of religion’ in the public sphere (Habermas 2006). The analysis of the Catholic protests against Castellucci’s piece and the director’s aesthetic and ethical goals, both show how the configuration of postsecular art becomes part of the ‘denaturalization’ of secular and religious normativity in postsecular society (Parmaksız 2018).

Scritture postsecolari Ipotesi su verità e spiritualità nella narrativa italiana contemporanea

Marco Zonch

Partire dalla questione seguente:
il governo per mezzo della
verità.¹

Introduzione

Spiritualità è uno degli elementi in cui più spesso ci si imbatte sfogliando le pagine di opere pubblicate negli ultimi venti o venticinque anni. Appare in molti modi: nella caratterizzazione dei personaggi, in concezioni del mondo non-materialistiche, fonda le pretese di verità della voce narrante e altro ancora. In alcuni casi, inoltre, a venir pensato nei termini della spiritualità non è soltanto questo o quell'elemento della narrazione, ma la letteratura stessa. Essa viene di volta in volta caricata di compiti di mediazione verso il non-materiale, di conversione del lettore, oppure concepita come una sorta di 'preghiera[;] atea'² nel caso, per esempio, di Emanuele Trevi. Che si tratti di un romanzo, di una *non-fiction novel* o di una qualche forma di scrittura ibrida poco importa, e benché molte di queste "scritture spirituali" occupino posizioni elevate nelle gerarchie letterarie contemporanee – si pensi, per esempio, ai *Giochi dell'eternità* di Antonio Moresco o alla *Vita oscena* di Aldo Nove –, non ne mancano neppure tra quelle di genere. Nei romanzi di Valerio Evangelisti, per esempio, riecheggiano motivi neoplatonici ed ermetici, impossibili da ridurre alla sola collocazione letteraria dei testi.

Si potrebbe insomma dire che quello posto dalla spiritualità sia, forse, uno dei problemi che più contribuiscono a definire l'aspetto del panorama letterario contemporaneo. L'elenco abbozzato nelle righe precedenti potrebbe infatti facilmente venir esteso facendo i nomi di Erri De Luca, Vanni Santoni e, ritengo, perfino quello di Roberto Saviano.³ Tuttavia bisogna anche dire che, se davvero di spiritualità si può parlare, lo si può fare soltanto al plurale. Detto altrimenti, se è vero che le opere di Trevi, Moresco e Nove hanno tutte qualcosa a che fare con il non semplicemente materialistico, ciò non significa che i tre aderiscano alla stessa Chiesa né, più esattamente ancora, che le rispettive "fedi" possano venir incluse in una tradizione religiosa ben definita. Seguendo questa pista, infatti, ci si imbatte in

¹ M. Foucault, *Mal fare, dir vero. Funzione della confessione nella giustizia. Corso di Lovanio (1981)*, Torino, Einaudi, 2013.

² E. Trevi, *Istruzioni per l'uso del lupo. Lettera sulla critica*, Roma, Lit Edizioni, 2012, p. 12.

³ A tal proposito mi permetto di rimandare a un mio articolo, precedentemente comparso su questa stessa rivista: M. Zonch, *Il testimone di fede. Verità e spiritualità nella narrativa di Saviano*, in: *Incontri*, 32, 1 (2017), pp. 50-64.

un'estrema varietà di modi del credere, la cui vicinanza non dipende dalla condivisione di dogmi o precetti, ma dalle comuni modalità compositive che caratterizzano il credere contemporaneo *tout court*.

Le spiritualità di cui parleremo, infatti, andranno collocate nel contesto della contemporanea età postsecolare, e cioè all'interno di quello che la sociologia ha definito come un 'passaggio *dalla religione alla spiritualità*'.⁴ Potremmo descriverlo, in via preliminare, come il distaccarsi della dimensione personale, psicologico-emotiva del credere dal controllo delle istituzioni religiose; oppure come il diffondersi in Occidente di una nuova cultura, spirituale e individualizzata.⁵ Questa contestualizzazione, benché indispensabile, non basta però da sola a rispondere agli interrogativi sollevati dalle opere di cui parleremo. In esse, infatti, troveremo legati insieme letteratura, sapere e spiritualità, e per affrontare tale connubio sarà necessario ricorrere ad alcuni degli strumenti messi a disposizione da Michel Foucault. Se da un lato, dunque, ci rifaremo alla sociologia,⁶ dall'altro ricorreremo invece alla storia dei rapporti tra soggetto e verità di cui Foucault parla nell'*Ermeneutica del soggetto*. Il punto di contatto tra il pensiero del filosofo e quello sociologico, come si potrà forse intuire, è la spiritualità, o più esattamente quella che sulla scorta di Pierre Hadot⁷ Foucault chiama 'la condizione di spiritualità per avere accesso alla verità'.⁸

Entreremo nel merito della questione ricorrendo ad alcuni esempi, tratti dalla produzione di Aldo Nove, Antonio Moresco ed Emanuele Trevi, scelti per rispondere a esigenze di chiarezza e di rappresentatività: tutti e tre questi autori, infatti, hanno in un modo o nell'altro contribuito alla definizione del panorama letterario contemporaneo, e l'hanno fatto assegnando alla spiritualità ruoli di primo piano. Si tratta però, come appena detto, soltanto di esempi. Il che significa che non ci porremo qui l'obiettivo di esaurire il "problema spiritualità", evidentemente troppo vasto per venir ospitato in un singolo articolo, e per la cui soluzione sembrano necessari studi di più ampio respiro. Proveremo dunque soltanto a definire alcune delle caratteristiche di quelle che qui chiameremo "scritture postsecolari", una sorta di gruppo ristretto, o di massimo grado della spiritualità in letteratura, di cui proporremo una definizione nell'ultima parte di questo articolo.

Resta a questo punto da dire, precisando una questione importante prima di affrontare i testi, che il piano di lavoro teorico che si propone qui di utilizzare – i cui assi sono due, l'uno sociologico e l'altro foucaultiano – ci consentirà di affrontare il nostro problema da una prospettiva ontologica. In altre parole, ciò che abbiamo provato a fare è capire non tanto come sia possibile, dopo il postmoderno, dire la

⁴ E. Pace & G. Giordan, *La religione come comunicazione nell'era digitale*, in: *Humanitas*, 65 (2010), p. 777; cit. da E. Pace, *Una religiosità senza religioni*, Napoli, Guida, 2015, p. 146. Si veda anche L. Berzano, *Spiritualità senza Dio?*, Milano-Udine, Mimesis, 2014.

⁵ Secondo Ulrich Beck, 'è ormai diventato quasi una banalità sostenere che [...] si sia in presenza di una nuova cultura spirituale' (U. Beck, *Il dio personale*, Bari, Laterza, 2008, p. 33).

Rimandiamo inoltre, per più approfondite trattazioni sull'argomento, a Enzo Pace, *Deus ex machina: forme contemporanee del credere nel relativo*, contenuto in questo stesso volume. Si vedano anche L. Berzano, *Spiritualità. Moltiplicazione delle forme nella società secolare*, Milano, Editrice Bibliografica, 2017; L. Berzano, *Spiritualità senza Dio?*, Milano-Udine, Mimesis, 2014. Altrettanto importanti sono, con tutta probabilità, alcuni testi firmati da Gianni Vattimo: G. Vattimo, *Credere di credere*, Milano, Garzanti, 1996; G. Vattimo & R. Girard, *Verità o fede debole? Dialogo su cristianesimo e relativismo*, Milano, Feltrinelli, 2006; G. Vattimo & R. Rorty, *Il futuro della religione. Solidarietà, carità, ironia*, a cura di S. Zabala, Milano, Garzanti, 2005.

⁶ Il problema a cui è stato dato nome 'postsecolare' è stato affrontato e interpretato, in sede sociologica, in molti modi differenti. Qui si sceglie di mettere l'accento sugli aspetti culturali dello stesso, collocandoci forse nel terzo dei gruppi d'uso del termine individuati da Beckford. Cfr. J.A. Beckford, *SSSR Presidential Address. Public Religions and the Postsecular: Critical Reflections*, in: *Journal For The Scientific Study Of Religion*, 51 (1), 2012, pp. 1-19.

⁷ Cfr. P. Hadot, *Esercizi spirituali e filosofia antica*, Torino, Einaudi, 2005.

⁸ M. Foucault, *L'ermeneutica del soggetto*, Milano, Feltrinelli, 2011, p. 169.

verità o impegnarsi, ma in quali mondi sia possibile farlo, provando a capire su che cosa affaccino le finestre che si aprono ‘in the walls of the secular world’⁹ e nelle opere di cui parleremo. Proveremo insomma a fare, in un certo senso almeno, quanto è già stato proposto per la letteratura nordamericana ma che non è stato fin qui tentato¹⁰ per quella italiana.¹¹

L’individualizzazione del credere: uno sfondo per le poetiche contemporanee

Un buon punto di partenza per dare concretezza a quanto è stato appena detto è un testo di Trevi intitolato *Il viaggio iniziatico*. Qui Trevi espone una concezione di letteratura che ruota, appunto, attorno al concetto di iniziazione. Viene ricavato da testi dell’antropologia e della storia delle religioni, quali *Il dio d’acqua* di Marcel Griaule (1948) e *La nascita mistica* (1958) di Mircea Eliade, per poi venir riportato alla letteratura. Proprio la natura “programmatica” del testo lo rende particolarmente adatto a svolgere il ruolo introduttivo che qui gli assegniamo: al suo interno si possono infatti trovare alcuni passi molto espliciti su quelli che sarebbero, secondo Trevi, i compiti “religiosi” della letteratura e le differenze reciproche.

La modernità è il tempo storico nel quale la letteratura si carica sulle spalle le esigenze più profonde del vecchio *homo religiosus*. Sottraendole, però, a quella dimensione collettiva, fondata su valori e credenze condivise, che è la condizione stessa dell’esperienza religiosa, alla quale, in fondo, non sfuggono nemmeno le esplorazioni più ardite dei mistici e le ribellioni degli eretici.

Il terreno sul quale si muove lo scrittore moderno, al contrario, è fondato sulla più irrimediabile solitudine.¹²

E prosegue nella pagina successiva:

anche quando genera imitazioni e conversioni che la rendono simile a una nuova rivelazione, l’opera dello scrittore è per sua natura l’espressione di un’esperienza *individuale*. Il suo campo d’azione privilegiato è *l’esperimento su se stesso*. [...] lo scrittore dovrà sottoporsi alle prove iniziatiche e nello stesso tempo stabilirne le regole, svolgendo contemporaneamente il ruolo di allievo e di maestro di se stesso.¹³

Provando a schematizzare, potremmo dire che secondo Trevi la letteratura si sarebbe fatta carico di compiti “religiosi” soltanto con la modernità o, detto altrimenti, la letteratura non è un fatto religioso di per sé. Anzi, prosegue Trevi, esiste una differenza fondamentale tra le due, paragonabile a quella che oppone individuo e collettività. Nel transito storico dalla religione alla letteratura, infatti, l’esperienza religiosa avrebbe perso il suo carattere collettivo, presente anche nelle ‘esplorazioni più ardite dei mistici’, acquisendone in cambio uno individuale.

In maniera forse sorprendente, potremmo dire che le descrizioni di Trevi ricalcano quelle sociologiche, nel senso che l’individualizzazione viene identificata come uno degli assi principali del cambiamento contemporaneo anche dalla sociologia.

⁹ J. McClure, *Partial Faiths*, USA, The University of Georgia Press, 2007, p. 4.

¹⁰ Esistono però alcuni studi sul cinema, che sono stati condotti da Clodagh Brook. Cfr. C. Brook, *Screening Religions in Italy: Contemporary Italian Cinema and Television in the Post-Secular Public Sphere*, Toronto, University of Toronto Press, 2019.

¹¹ Non avremo qui modo di entrare nel dettaglio delle differenze tra la proposta di McClure e la presente. Si potrebbe però dire, in maniera estremamente sintetica, che esse siano due: la prima ha a che fare con l’impiego di strumenti foucaultiani, a cui McClure non ricorre; la seconda con il fatto che la *postsecular fiction* di cui parla McClure mal si adatta al contesto italiano, dato se non altro perché le opere di cui parleremo non possono venir tutte incluse nella *fiction*.

¹² E. Trevi, *Il viaggio iniziatico*, Roma-Bari, Laterza, 2013, p. 97.

¹³ Ivi, p. 98.

Tuttavia a differenza, questa volta, dei sociologi, Trevi non usa mai la parola spiritualità per descrivere ciò che della religione sopravvive in forma individuale e, anzi, in più di un'occasione si è dichiarato 'assolutamente ateo'.¹⁴ Ma se è semplice notare che, a rigore, nessuna dichiarazione d'ateismo mette in discussione la possibilità di vita spirituale – per il semplice fatto che non tutte le fedi, nemmeno quelle tradizionali, implicano un dio – bisogna a questo punto provare a capire se sia legittimo attribuire l'etichetta 'spirituale' alle esperienze che secondo Trevi dovrebbero occupare il centro della letteratura.

La risposta è, questa almeno la convinzione, positiva. Infatti, tutte quelle di cui Trevi parla nel *Viaggio iniziatico* – iniziazioni, 'conversioni' ed '*esperimenti su se stesso*' – sono esperienze di *trasformazione* del soggetto, caratteristica discriminante tra i diversi regimi di verità di cui parla Foucault nell'*Ermeneutica del soggetto*. Secondo Foucault prima di Cartesio – il 'momento cartesiano' opererebbe in questa storia come uno spartiacque – al soggetto verrebbe richiesto di trasformarsi per poter accedere a un vero che non si presta a essere facilmente contenuto nelle strette maglie dell'evidenza e del ragionamento.¹⁵ È il modello dell'asceta, del mistico, e più in generale di un soggetto che deve in qualche modo prepararsi per raggiungere una verità da cui, però, sarà per contraccolpo ulteriormente cambiato.

Tre sono i postulati che sottendono questa visione: 1) 'la verità non è mai concessa al soggetto con pieno diritto [...] il soggetto, in quanto tale, [...] non ha la capacità, di avere accesso alla verità';¹⁶ 2) 'la verità non viene concessa al soggetto in virtù di un semplice atto di conoscenza';¹⁷ 3) è necessario che 'il soggetto si modifichi, si trasformi, cambi posizione, divenga cioè, in una certa misura e fino a un certo punto, altro da sé, per avere il diritto di accedere alla verità'.¹⁸ Al contrario, il vero 'post-cartesiano' non è qualcosa a cui il soggetto accede, ma può essere ottenuto dal soggetto così com'è, lungo la via dell'evidenza.

Benché insomma la 'nuova rivelazione' a cui, secondo Trevi, può assomigliare l'opera dello scrittore non abbia nella contemplazione del divino il suo punto d'arrivo, e dunque la spiritualità si trovi in un certo senso a venir privata di limiti, è proprio di questo tipo di esperienze di trasformazione che Trevi parla. A tal proposito, infatti, *Il viaggio iniziatico* è molto esplicito:

No: la letteratura che a questo livello entra in gioco è un criterio di conoscenza, uno scandaglio che può arrivare dove altri linguaggi non arrivano. [...] c'è un tipo di esperienza che solo lei sa esprimere, ed è quella della trasformazione umana, della nascita di una nuova identità dalle ceneri della vecchia, in rapporto a determinati tempi, spazi, occasioni. [...] nella sua essenza, la letteratura non è un discorso sul mondo, ma sul rapporto dei singoli individui con il mondo.¹⁹

Il *proprium* della letteratura – 'un tipo di esperienza che solo lei sa esprimere' – è dunque di tipo trasformatore. E se ciò basta, ritengo, a confermare la bontà dell'attribuzione spirituale, non possiamo fare a meno di ricordare che non si tratta di

¹⁴ Rai Cultura. Letteratura, Emanuele Trevi, *Due vite. L'amicizia, la morte*, il ricordo, <http://www.letteratura.rai.it/articoli/scrittori-per-un-anno-emanuele-trevi/19989/default.aspx>, 8:38 (20 agosto 2020).

¹⁵ 'La mia idea, allora, è che assumendo Descartes come riferimento [...] è alla fine arrivato il momento in cui il soggetto come tale è diventato capace di verità [...] basta ragionare rettamente, in maniera coerente e conseguente, preservando costantemente lungo la linea dell'evidenza, senza abbandonarla un istante, per diventare capaci di verità.' (Foucault, *L'ermeneutica del soggetto*, cit., p. 167).

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Prosegue poi Trevi: 'L'individuo [...]. La sua anima, se vogliamo usare questo termine desueto e opinabile, è quello spazio, quella membrana filtrante dove qualcosa di ciò che proviene da fuori, dal regno dell'esteriore, diventa un oggetto interiore.' (Trevi, *Il viaggio iniziatico*, cit., pp. 16-17).

una spiritualità tradizionale: non è confinata entro i limiti di una tradizione specifica ed è privata di un punto d'arrivo ultimo – l'accesso al vero di cui parla Foucault. Le spiritualità contemporanee, infatti, spesso non comprendono l'esistenza di un essere superiore, non sono chiuse all'interno di un orizzonte teologicamente definito, ma legittimano se stesse a ridosso dell'umano.

In estrema sintesi, possiamo affermare che nell'epoca contemporanea il “sacro sé” diventa la fonte di significato e l'unica autorità a cui obbedire. La spiritualità, intesa in tale prospettiva, consiste proprio nello spostamento dell'asse di legittimazione del sacro dall'autorità esterna dell'istituzione religiosa alla libertà di scelta del soggetto, il quale si relaziona al trascendente, comunque se lo rappresenti, non in obbedienza a comandi esterni, ma seguendo creativamente un itinerario di ricerca che risponda alle esigenze del *sacro sé*.²⁰

Se questa descrizione si adatta anche alle posizioni di Trevi, e se dunque è legittimo sostenere che l'autore affermi che spirituale è il *proprium* della letteratura dopo la modernità, mi pare allora possibile considerare le sue posizioni come un esempio di poetica della preghiera, definizione che si rifà, appunto, a quanto lui stesso scrive nelle sue *Istruzioni per l'uso del lupo* – letteratura come ‘preghiera atea’. Da qui in poi si adotterà questa etichetta per tutte quelle concezioni della letteratura che la considerano – costitutivamente o accidentalmente – come veicolo di un sapere di tipo spirituale, o come mezzo di accesso a una dimensione superiore di senso, in qualsiasi modo quest'ultima venga definita dai *singoli* autori.²¹

Una spiritualità, molte spiritualità

Fino a qui abbiamo parlato di spiritualità come trasformazione, di individualizzazione del credere, senza però dire nulla a proposito dei meccanismi che presiedono alla formazione delle singole “fedi”. È però vero anche che, parlando di Trevi, abbiamo alluso al fatto che la sua idea di esperienza spirituale non può venir ricondotta ad alcuna tradizione religiosa. Al contrario, gli esempi di iniziazione di cui l'autore si serve provengono dai contesti più disparati: l'Africa dei Dogon studiati da Griaule, l'Australia di Eliade, quella degli sciamani americani e si potrebbe proseguire. L'importante è notare come queste diverse iniziazioni ed esperimenti possano venir usati da Trevi solo a patto di accantonare le differenze tra i rispettivi sistemi di provenienza. Da essi, insomma, si estraggono soltanto delle parti. In questo senso potremmo forse dire che l'idea di iniziazione serva a Trevi come uno di quelli che Danièle Hervieu-Léger ha chiamato ‘converters’, concetti o pratiche che, grazie alla loro polisemia, permettono il movimento degli individui da una tradizione all'altra.²² Il limite è quello posto dalla

²⁰ E. Pace & G. Giordan, *La religione come comunicazione nell'era digitale*, cit. in Pace, *Una religiosità senza religioni*, cit., p. 147.

²¹ Si nota qui di passaggio che una concezione della letteratura di questo tipo non viene propugnata solamente da alcuni scrittori ma, forse, anche da alcuni critici. Nell'introduzione a *Spiritual Identities* leggiamo per esempio che: ‘In the essays that comprise these collection, we find that the “cracks” into which religious impulses flow in a world without religion are nothing other than the space of literature itself: literature is neither an alternative to, nor a substitute for religion, but a way in which religious experience can happen’ (J. Carruthers & A. Tate (eds.), *Spiritual Identities. Literature and the Post-Secular Imagination*, Peter Lang, 2010, p. 5).

²² ‘one can observe the appearance of “converters” that, by their very polysemy, make it possible to connect networks of meaning rooted in different religious traditions. In this context, one may emphasize the place held by the question of reincarnation – freely reinterpreted, in highly un-Buddhist terms – as the boon of another chance to lead a successful life and avoid the dead-ends and failures of one's initial path. Another “topical converter” of the utmost importance is the idea of healing, which establishes communication between the traditional religious worlds (where healing connects with the prospect of salvation, which it both heralds and anticipates) and the modern rediscovery of the centrality of the body in the process of self-construction. But there are also “practical converters,” which make possible transpositions from one experiential context to another, and from one symbolic world to another: the

cultura personale e dal contesto d'origine,²³ e il risultato è la costruzione di sistemi a loro modo lontani dalla tradizione.

Concentrandoci dunque su questo aspetto delle fedi (e delle scritture) postsecolari, ed estendendolo del più generale eclettismo con il quale le parti e i simboli vengono selezionati dagli individui, sembra utile lasciare Trevi per passare ad Aldo Nove. Ancora una volta, piuttosto che indagare approfonditamente la sua produzione, prenderemo rapidamente in considerazione soltanto alcune delle sue opere più recenti: ci limiteremo a considerare *La vita oscena* (2010) e *Il professore di Viggiù* (2018). Nove, infatti, non ha sempre parlato di spiritualità: non se ne trova traccia in *Superwoobinda* (1998) o in *Amore mio infinito* (2000) mentre al contrario, a partire almeno dalla *Vita oscena*,²⁴ essa comincia a svolgere un ruolo chiave. Anzi, si potrebbe affermare senza troppe esitazioni che la spiritualità sia oggi diventata uno degli assi portanti della sua scrittura; l'affronteremo con l'obiettivo di mostrare quali forme possa assumere il sincretismo che abbiamo appena introdotto.

A tal proposito, dobbiamo subito dire che ricostruire l'impianto di credenza che sostiene le opere di Nove non è per nulla semplice: in esso si mescolano elementi induisti, buddhisti, cristiani, teorie scientifiche, teorie letterarie e una certa dose d'altro. Questa stessa difficoltà è, però, ciò che rende Nove uno dei migliori esempi dell'eclettismo di cui si è detto, forse più in generale uno dei migliori esempi di quelle che qui chiameremo "scritture postsecolari". La sua appartenenza al gruppo, però, non mi pare si possa dare per scontata. Detto altrimenti, per arrivare a discutere di sincretismo è prima necessario mostrare perché si possa parlare di spiritualità anche nel suo caso, se non altro perché si tratta di un'affermazione che non trova riscontri – o quasi²⁵ – nella letteratura critica sull'argomento. Possiamo farlo rapidamente considerando due passi della *Vita oscena*, scene che, dalla prospettiva di questo studio, costituiscono i due fuochi attorno a cui ruota l'opera nella sua interezza.

Nel primo dei due ci viene raccontata una visita ricevuta dal protagonista (autobiografico) mentre si trova in ospedale, durante la quale gli viene regalata una bottiglia di Coca-Cola di sottomarca.

Quella bottiglia mi sembrava simile alla vita dei più, di quelli che non ce la fanno, oh quanti, mi portava alla commozione e piansi.

Era da tempo che non mi accadeva. Aveva, quella bottiglia, qualcosa di cristiano, un'*imago Christi* da poveracci, inconsapevole. Lei aveva fatto la sua ascesi dalla fabbrica ai banconi del discount dove aveva atteso di essere scelta in quanto oggetto di minor valore, in quanto imitazione ma dignitosa, quasi uguale, e si sarebbe manifestata nel suo splendore quando fosse riuscita ad assurgere alla stessa grandiosità del modello, e non ci sarebbe riuscita mai, povera bottiglia, e sarebbe rimasta una merce tra tante. Ma era mia.

Era la mia bottiglia sul comodino dell'ospedale.

spread of meditation techniques (calling upon a variety of different cultural and religious traditions) also constitutes a good reference point for analysing these migration phenomena.' (D. Hervieu-Léger, *In Search of Certainties: The Paradoxes of Religiosity in Societies of High Modernity*, in: *The Hedgehog Review*, 8, 1/2 (2006), p. 66).

²³ 'Individuals freely assemble their personal "belief solution," but they do so using symbol resources whose availability remains confined within certain limits. The first of these are related to the cultural environment; the second to the access that each person has to these resources.' (Ivi, p. 61).

²⁴ Non si fornirà, qui, una "data" esatta del passaggio; ci si riserva di approfondire lo studio del problema in futuro. Il passaggio, comunque, avviene probabilmente tra *Amore mio infinito* (2000) e *La vita oscena* (2010), che riprende e cambia volto ad alcuni episodi – quello della morte dei genitori, per esempio – di cui Nove aveva già parlato nel primo dei due testi citati.

²⁵ Gianluigi Simonetti, per esempio, scrive a proposito della *Vita oscena* che: 'C'è molto *Petrolio* [...] di sicuro nella *Vita oscena* di Aldo Nove: nell'io che si svuota attraverso la degradazione sessuale, e nella visione mistica di una seconda nascita.' (G. Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna, 2018, pp. 263-264).

Sentivo che dovevo prendermene cura.
Sentivo che lei si sarebbe presa cura di me.²⁶

Viene introdotto in queste righe un tema che segnerà profondamente anche le opere successive: l'impossibilità a rinascere. Nel finale, infatti, al suo rientro nel 'patronato'²⁷ in cui vive e 'Oltre il vetro della portineria',²⁸ il narratore vede la madre incinta che, stesa su un tavolo, sta per partorirlo.

La visione si conclude lasciando il protagonista e il suo doppio uno di fronte all'altro, ai lati opposti di un vetro. La scena ci viene descritta con questi versi:

Tese una mano verso di me.
Voleva toccarmi.
Voleva darmi la mano.

Io lo so perché. Lo sapevo.
Ma io non.
Potevo.
Rinascere.²⁹

Il contatto, e con esso la rinascita, è impossibile. Da qui in poi, infatti, molti dei protagonisti di Nove occuperanno la medesima posizione: come la bottiglia di Coca-Cola saranno cioè individui incapaci di raggiungere l'illuminazione. In *Tutta la luce del mondo*, per esempio, si racconta san Francesco attraverso la prospettiva del più umile nipote, Picardo. Nel *Professore di Viggiù*, il narratore (autobiografico anche questa volta) viene descritto da Nove come 'nient'altro che "uno scrittore"'. Dall'altra parte del vetro si trovano invece 'i veri sapienti[, coloro che] non hanno scritto nulla'.³⁰ L'impossibilità di cui si parla nella *Vita oscena*, insomma, finisce per essere ripresa e raccontata più volte, fino a diventare una delle caratteristiche distintive della seconda parte – se mi è lecito operare tale divisione – dell'opera di Nove.

Alle spalle di questa divisione di ruoli, che credo mostri a sufficienza l'impatto che la spiritualità ha sulla produzione di Nove, si trova un'altra di quelle che qui abbiamo proposto di chiamare poetiche della preghiera. Su di essa dobbiamo ora concentrarci, per provare a mostrare attraverso il suo esempio in che cosa consista il sincretismo delle fedi contemporanee. Mantenendo, dunque, al centro dell'attenzione la divisione tra chi scrive e chi no, tra risvegliati e persone comuni, ci imbattiamo nella coppia Antonello-professore. Il primo dei due è il narratore (dai tratti autobiografici) del *Professore di Viggiù*, il secondo l'uomo che dà il titolo al romanzo: un risvegliato. In quanto tale, quest'ultimo non si esprime normalmente, ma per parabole, metafore e dialoghi dal sapore socratico: 'per approssimazioni'. Questo è l'unico modo attraverso cui, secondo Nove, si può avvicinare la fondamentale indicibilità di un vero che la coscienza dei saggi, però, riesce a cogliere: 'Il Professore è un "risvegliato" e, come tale, si muove su diversi piani di coscienza, comunque superiore a quello in cui

²⁶ A. Nove, *La vita oscena*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 42-43.

²⁷ Ma veniamo da subito messi in guardia: il luogo in cui il narratore si trova non è materiale. Leggiamo infatti che: 'Non so dove fossi, non ero in patronato. Ero quasi in patronato.' (Ivi, p. 104).

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ivi, pp. 107-108. Si chiude qui il ventiseiesimo capitolo del romanzo. I due successivi, e ultimi, contengono ciascuno una sola poesia. Nella prima si racconta di che cosa accade immediatamente dopo la conclusione della visione – uno svenimento – e nell'ultima di quanto, negli anni seguenti, impegna il narratore.

³⁰ M. Zonch, 'Mistica cannibale/ ॐ - una sillaba per mondo scritto e mondo non scritto. Intervista ad Aldo Nove', *Nazione Indiana*, 11 giugno 2019, <https://www.nazioneindiana.com/2019/06/11/mistica-cannibale-%E0%A5%90-una-sillaba-per-mondo-scritto-e-mondo-non-scritto-intervista-ad-aldo-nove/> (20 agosto 2020).

siamo tutt'ora immersi, diciamo a tre dimensioni'.³¹ Ma se questa è la posizione del sapiente, bisogna ora provare a capire quale sia il rapporto dello scrittore/narratore con la verità. Per farlo, lasciamo la parola a Nove.

Dicibile e indicibile. Come affermi, il Professore si esprime 'per metafore e parabole', fino a "sparire", fino al silenzio o, almeno, alla decisione di non scrivere. Scrittore e saggio: in che rapporto stanno? Che rapporto intrattiene la tua scrittura con i risvegli di cui parla?

Io sono ciò che scrivo e viceversa. Non ho mai mirato al successo. Faccio ricerca. Attraverso la lingua o, meglio, il linguaggio. La mia grande passione, che coltivo da più di quarant'anni, è la poesia: ritmo e "simpatia" (in senso etimologico) di particelle sonore. Collegate al respiro: Paul Celan, forse il più radicale poeta del Novecento, ha scritto in "Der Meridianen", il suo unico testo poetologico, "poesia è una svolta del respiro". In fondo e sempre, quindi, musica: la terra vive immersa nella vibrazione di Schumann. E anche le cellule emettono vibrazioni/suoni. L'universo è l'eco di un suono ancestrale, che gli indù hanno riconosciuto nell'AUM; espirazione/ intervallo / inspirazione. Di chi sia quel respiro, in fondo, non è importante. Ogni cultura gli dà il suo nome. Ma negarlo significa semplicemente negare ciò che chiunque, a un livello non superficiale, sente e sa.³²

Con queste parole Nove affronta due questioni di particolare importanza. La prima è la propria personale poetica, o idea di letteratura che dir si voglia. Passando attraverso la vibrazione, forse uno dei 'converters' di cui parla Hervieu-Léger, Nove collega insieme letteratura e meditazione, facendo della prima una (possibile) modalità della seconda. Non mi sembra dunque difficile includere le posizioni di Nove tra quelle che qui si è proposto di chiamare poetiche della preghiera.³³

La seconda questione, e arriviamo finalmente all'oggetto di questo paragrafo, riguarda la catena di analogie che sostiene il rapporto tra opera letteraria e meditazione. Percorrendola, possiamo comprendere senza troppe difficoltà che cosa sia il sincretismo di cui abbiamo fin qui parlato: la possibilità di esplorare le tradizioni e i campi disciplinari più disparati, alla ricerca del materiale adatto per la costruzione della propria, per così dire, idea-mondo. Nel caso specifico, si va dalla fisica all'induismo, passando per la letteratura e facendo riferimento anche alla biologia. Altrettanto eclettica è, poi, la lista di figure e pensatori che Nove, in questa stessa intervista, indica come riferimento. Tra di essi san Francesco e sant'Agostino, ma anche Ramana Marshi, Sri Nisargadatta Maharaj e Joseph Ratzinger. Il risultato di questa operazione è la nascita di una complessa e personalissima visione del mondo e della letteratura – se abbiamo parlato di poetica della preghiera, l'abbiamo fatto pensando che tale etichetta possa essere soltanto plurale. Non esiste, insomma, una sola poetica condivisa da più autori ma esistono delle poetiche, unite insieme dalla comune e indipendente fondazione spirituale.

Aut aut, vel vel

Le posizioni appena esposte ci consentono di introdurre e affrontare un'altra caratteristica delle spiritualità contemporanee, importante anche per lo studio della letteratura. Infatti, rileggendo le parole di Nove, ci si rende conto che la sua scelta di riferimenti tiene insieme autori e discipline molto distanti tra loro, al punto da poterle

³¹ Ibidem.

³² Ibidem.

³³ Secondo Amy Hungerford è possibile individuare un legame tra fede e aspetti non semantici della lingua nella scrittura di alcuni autori nordamericani: 'writers become invested in imagining nonsemantic aspects of language in religious terms and how they thus make their case for literary authority and literary power after modernism. [...] American writers turn to religion to imagine the purely formal elements of language in transcendent terms.' (A. Hungerford, *Postmodern belief. American literature and religion since 1960*, Princeton, 2010, p. xiii).

considerare in conflitto. L'unione di teorie scientifiche e visioni del mondo di stampo religioso non provoca però, e forse in maniera sorprendente, alcun problema: non solo per Nove la vibrazione di Schumann e l'*aum* non si escludono a vicenda, ma possono anzi venir combinate insieme, aumentando le rispettive forze. Se si è arrivati alla stessa conclusione partendo da premesse e usando strumenti completamente differenti, sembra dirci Nove, se si possono reperire teorie sulla vibrazione provenienti da contesti radicalmente differenti, allora la sua esistenza diventa inconfutabile. Lo è, nel caso specifico, sia nella sua versione scientifica che in quella religiosa, e le differenze possono venir ridotte a semplici differenze interpretative: 'ogni cultura gli dà il suo nome', come afferma lo stesso Nove.

Il fatto, apparentemente marginale, diventa importante nel momento in cui ci si accorge che la medesima schematizzazione può venir impiegata per descrivere, ad esempio, quanto Saviano scrive in un passo di *ZeroZeroZero* in cui si parla di insegnamento alla ferocia.

La ferocia si apprende. Non ci nasci. [...] La ferocia è qualcosa che passa da maestro ad allievo. [...] Si ammaestra un corpo a svuotarsi dell'anima, anche se all'anima non credi, anche se pensi che sia una fesseria religiosa, fiato fantastico, anche se per te tutto è fibra e nervo e vene e acido lattico. Eppure qualcosa c'è. Altrimenti come lo chiami quel freno che proprio all'ultimo ti impedisce di andare fino in fondo? Coscienza. Anima. Ha tanti nomi, ma comunque la si voglia chiamare puoi comprometterla, forzarla.³⁴

Leggendo queste righe, come premesso, si può facilmente identificare una logica compositiva identica a quella impiegata da Nove. Anche Saviano, infatti, ricorre alle parole della scienza e della fede per parlare del proprio "oggetto", e la doppia possibilità non solo non viene percepita come un limite, una contraddizione ma, anzi, viene impiegata come argomento a favore. Potremmo appunto parafrasare il passo come segue: dal momento che ciascuno dei due sistemi colloca nell'uomo una qualche istanza superiore, è allora possibile considerare le differenze tra coscienza e anima come "semplici" differenze interpretative. In quanto tali, non possono mettere in discussione l'esistenza di tale oggetto, ma anzi la confermano. Poco importa che coscienza e anima siano concettualizzazioni che, a rigore, si escludono a vicenda – chiamandolo anima ne escluderemmo la riducibilità a materia, dicendolo materia negheremmo la sua alterità – le due definizioni sono valide *entrambe* e l'analogia permette di spostarsi tra loro senza difficoltà.³⁵

Il problema sollevato da questa modalità argomentativa, ancora una volta, può venir sciolta riportando le posizioni di Nove e Saviano allo sfondo postsecolare contemporaneo. Secondo Ulrich Beck, infatti, a venir messo in discussione dalle trasformazioni contemporanee non sarebbe soltanto l'autorità delle Chiese in materia di spirito, ma anche il 'regime dell'*aut aut*'³⁶ – per cui o si è credenti o non lo si è³⁷ – su cui poggiano, appunto, Chiesa e setta tradizionali. Provando a sciogliere questa affermazione, potremmo dire che ciò che caratterizza il credere contemporaneo è lo sfumare dei confini tra la figura del credente e quella del non credente: è possibile collocarsi a metà strada. Inoltre, ed è questo l'aspetto del problema che più ci interessa, in molti casi le verità di fede contemporanee non sono più verità forti. Il che significa che un ipotetico credente cristiano potrebbe non considerare più, oggi,

³⁴ R. Saviano, *ZeroZeroZero*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 98.

³⁵ Questo paragrafo, con alcune modifiche, è ripreso da Zonch, *Il testimone di fede*, cit.

³⁶ Beck, *Il Dio personale*, cit., p. 157.

³⁷ 'nella loro ricerca nomade della trascendenza religiosa, gli individui sono sia credenti sia non credenti' (ivi, p. 157).

la sua fede come l'unica autentica.³⁸ Al contrario, più verità possono coesistere, senza invalidarsi reciprocamente.³⁹

Tornando a questo punto a Saviano e Nove, sembra facile adattare il 'regime misto del *vel vel*'⁴⁰ alla descrizione delle rispettive posizioni. Scienza e fede, o anche fede e fede nel caso di Nove, non si invalidano più reciprocamente, ma anzi arrivano addirittura a sostenersi attraverso il "meccanismo interpretativo", riducendo cioè le differenze a interpretazione.

Spiritualità e impegno

L'ultimo dei problemi che qui ci assumiamo il compito di affrontare, per quanto sommariamente, è quello dell'impegno.⁴¹ Più esattamente proveremo a mostrare, e in che modo, alcuni scrittori fondino le proprie posizioni in materia su una visione del mondo che include la spiritualità. Faremo questo a partire da Antonio Moresco, autore tra i più discussi dalla critica e per le cui opere, ritengo, è possibile parlare di spiritualità senza bisogno di particolari cautele. Vale comunque la pena ricordare, prima di proseguire oltre, che anche la sua poetica è facilmente includibile tra quelle che abbiamo qui proposto di chiamare della preghiera. Moresco infatti, in un testo intitolato *Che fare?* (2009), discute di lettura considerandola come un'"irradiante preghiera interiore",⁴² capace di elevare il suo fruitore nel modo in cui lo fanno gli esercizi spirituali veri e propri.⁴³ Ma se, dunque, l'inclusione nel gruppo è evidente, resta da stabilire se davvero si possa rintracciare una qualche connessione tra lo spirito e l'impegno, che Moresco dedica alla crisi (o catastrofe, frattura) di specie.

Con questa serie di espressioni Moresco si riferisce al rischio, mai verificatosi prima, di un'estinzione autoprodotta dell'uomo, causata cioè dall'aumento della popolazione, dall'inquinamento e dai cambiamenti climatici. Per opporsi a tale futuro, secondo l'autore bisognerebbe innanzitutto contrastare l'"assuefazione generale alla catastrofe di specie",⁴⁴ e cioè il disinteresse degli uomini per questo problema.⁴⁵ Sarebbe poi necessario ripensare alla nostra stessa concezione della vita e del mondo e, partendo da qui, adottare comportamenti, stili di vita e di pensiero adeguati. Tuttavia, e a dispetto di quanto queste affermazioni potrebbero farci pensare, quello di Moresco non è un ambientalismo semplice. Non lo è perché anche le posizioni ambientaliste e quelle di chi, più in generale, ha a cuore le sorti del pianeta, vengono rifiutate. Queste infatti, pur contenendo 'delle utili e incontestabili verità',⁴⁶ 'non vanno mai veramente a fondo'⁴⁷ perché sono state sviluppate all'interno dei confini tracciati dal materialismo classico, che l'autore rifiuta. Moresco, infatti, afferma che:

'[...] io so che questo 5% [descritto dal materialismo] non è tutto, so che è dentro qualcosa d'altro che non conosco. E penso anche che forse ci sono dei passaggi, delle crune che ci possono collegare a questo qualcosa d'altro in cui il nostro 5% è compreso, e io allora non mi

³⁸ Secondo Charles Taylor, per esempio, sarebbe oggi cambiata la cornice all'interno della quale gli individui scelgono di credere o di non credere, per cui si vivrebbe una condizione in cui qualsiasi presa di posizione verrebbe percepita come una tra molte. Cfr. C. Taylor, *L'età secolare*, Milano, Feltrinelli, 2009.

³⁹ All'opposto, come sarà forse ovvio, si possono osservare forme di radicalizzazione.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Consapevoli dell'inadeguatezza della parola per descrivere le posizioni degli autori contemporanei, ci adattiamo all'uso più comune, riferendoci con questa parola al ritorno sulla scena letteraria nazionale di opere dedicate a problemi di rilevanza civile e sociale.

⁴² A. Moresco, *Che fare?*, in id., *Scritti insurrezionali*, Milano, Effigie, 2014, p. 65.

⁴³ Ivi, p. 66. Si veda in particolare la descrizione fornita da Moresco sui comportamenti da tenere leggendo.

⁴⁴ A. Moresco, *Scritti di viaggio, di combattimento e di sogno*, Roma, Fanucci, 2005, p. 29.

⁴⁵ A tal proposito, si veda per esempio A. Moresco, *Il grido*, Milano, Società Editrice Milanese, 2018.

⁴⁶ Ivi, p. 6.

⁴⁷ Ibidem.

do per vinto, cerco disperatamente questi passaggi, queste crune, trasformo anche la letteratura in una cruna...'⁴⁸

Non soltanto in questo passo del *Grido*, testo dedicato proprio alla catastrofe di specie, Moresco nega validità al materialismo “classico”, perché capace di render conto soltanto del 5% di ciò che esiste e non, per esempio, della materia oscura, ma propone anche la letteratura – e se stesso: ‘farmi io stesso cruna’⁴⁹ – come strumento per accedere a questo ‘qualcosa d’altro’ che il materialismo, appunto, esclude.

Lasciando ora da parte l’ontologia, per passare alla “politica” e provare poi a metterle insieme, dobbiamo subito dire che anche in questo campo Moresco si presenta in maniera tutt’altro che tradizionale. Innanzitutto, perché l’uomo non rientra nelle sue considerazioni in quanto cittadino, soggetto di diritto o in vista di ideali di giustizia sociale ma come membro di una specie.⁵⁰ Poi perché proprio al centro di tale lettura del presente – di stampo biopolitico, o biostorico⁵¹ – si apre lo spazio di una spiritualità a cui la letteratura-preghiera dovrebbe, appunto, permettere di accedere. Il fine della lettura, infatti, sarebbe quello di permetterci di attingere alla ‘massa di [...] sapienza ancora imprigionata nei libri gettati a riva da questa risacca di specie’,⁵² di raggiungere ‘un’espansione [...] delle nostre facoltà e qualità umane [...] di fonderci’ con possibilità ‘dimenticate ma che erano già al nostro interno’.⁵³ Leggere, insomma, ci permetterebbe di ‘ritornare più ricchi e rigenerati nel mondo che ci contiene’,⁵⁴ trasformare noi stessi e la nostra visione del mondo.

Il problema “politico” di Moresco trova soluzione proprio qui. La trasformazione, il rinnovamento personale e quello delle nostre concezioni ontologiche premetterebbe a quello dei nostri comportamenti individuali o, con lessico foucaultiano, delle nostre condotte.⁵⁵ La centralità che Moresco attribuisce a queste ultime, ai comportamenti individuali, viene infatti dichiarata a più riprese. Per esempio, nel *Grido* se ne parla durante l’incontro tra il narratore e il fantasma di Freud.

Sì, ma allora perché [...] non si forma adesso una sorta di tabù di specie per fare fronte alla nuova condizione che abbiamo di fronte, in cui anzi siamo già dentro fino al collo? *Che modifichi radicalmente i comportamenti umani suicidi*, che rimetta in discussione verticale tutti i presupposti su cui si fonda la nostra vita personale e sociale?⁵⁶

La condizione a cui si fa qui accenno è quella della crisi, e la soluzione che si immagina ha a che fare con la modifica dei ‘comportamenti umani suicidi’. Di questa stessa idea, del resto, troviamo traccia nella *Parete di luce*, dove alle capacità trasformazionali della letteratura viene attribuito il ruolo di condizione necessaria, al fine di imparare a ‘stare in modo proporzionale dentro lo spazio e il tempo in cui bruciamo le nostre brevi vite’.⁵⁷ Ancora una volta, insomma, l’accesso a una dimensione superiore di senso reso possibile dalla letteratura – che il testo colloca oltre *La parete di luce* che

⁴⁸ Ivi, p. 104.

⁴⁹ Ivi, p. 186.

⁵⁰ Sull’argomento, vedi per esempio A. Moresco, *Il vulcano. Scritti critici e visionari*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, pp. 45-46. In altri casi, per esempio, Moresco propone di ricorrere alla costituzione di una internazionale di specie. Cfr. Moresco, *Che fare?*, cit.

⁵¹ Cfr. M. Foucault, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, Feltrinelli, Milano, 2013.

⁵² Moresco, *Che fare?*, cit., p. 65.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ivi, p. 66.

⁵⁵ Cfr. infra.

⁵⁶ Moresco, *Il grido*, cit., p. 134. Corsivo mio.

⁵⁷ A. Moresco, *La parete di luce*, Milano, Effigie, 2011, p. 74.

chiuderebbe la versione moreschiana della caverna platonica⁵⁸ – viene posto come condizione per trovare un modo adeguato di condursi nel presente.

Il meccanismo che sottostà a questa dinamica è, ritengo, analogo a quello che Foucault individua nell'*Alcibiade*. Analizzando il dialogo, Foucault afferma che soltanto dopo che l'anima sarà entrata

in contatto con il divino, non appena essa sarà riuscita a cogliere il divino, non appena sarà riuscita a pensare e conoscere quel principio di pensiero e di conoscenza che è il divino, l'anima risulterà dotata di saggezza (*sōphrosunē*). Solo a partire da quel momento e solo grazie al fatto che ormai è dotata di *sōphrosunē*, l'anima potrà cominciare a volgersi verso il mondo di quaggiù. Saprà infatti distinguere il bene dal male e il vero dal falso. A quel punto, l'anima saprà regolarsi nel modo opportuno e, sapendo come è necessario comportarsi, saprà anche governare la città.⁵⁹

La letteratura ci permetterebbe di fare qualcosa di analogo: leggendo avremmo accesso a qualcosa che Moresco chiama 'massa di [...] sapienza',⁶⁰ la cui conoscenza ci permetterebbe di tornare al mondo, trasformati e capaci di comportamenti differenti.

Come accennato, la categoria attraverso cui si potrebbe provare a leggere le posizioni analoghe a quelle di Moresco è quella foucaultiana di (contro)condotte. Lo si potrebbe fare innanzitutto perché Moresco rivendica un'esperienza personale di fruizione (e di produzione) dell'arte che viene descritta e pensata attraverso una serie di parole chiave (quali adorazione, combustione, fusione) che hanno un'origine ben precisa e dichiarata: gli scritti mistici di Teresa d'Ávila.⁶¹ E proprio la mistica sarebbe, secondo Foucault, 'una [...] forma di controcondotta [...], ovvero il privilegio di un'esperienza che sfugge per definizione al potere pastorale'.⁶² Le controcondotte, infatti, vengono definite da Foucault nel contesto di una riflessione sulla nascita del governo, e più in particolare – ne parla in *Sicurezza, territorio e popolazione* – descrivendo il passaggio di alcune funzioni dal pastorato cristiano allo stato moderno.⁶³ Il governo, infatti, viene inteso da Foucault 'nel senso ampio, nonché antico, di meccanismi e procedure destinati a condurre gli uomini, a dirigere la condotta degli uomini'.⁶⁴

Proprio la centralità dei 'comportamenti umani'⁶⁵ nella riflessione di Moresco ci spinge a pensare che il concetto di (contro)condotta si adatti a descrivere la sua idea

⁵⁸ Benché non si abbia qui lo spazio per affrontare il problema nel dettaglio, è comunque doveroso accennare al fatto che questo meccanismo sembra essere di stampo platonico. A tal proposito, si vedano almeno *Enneadi #1*, *Enneadi #2* ed *Enneadi #3* pubblicati su *Il primo amore* tra il 7 e il 10 settembre 2009 e oggi riuniti con il titolo complessivo *Plotino* in A. Moresco, *L'adorazione e la lotta*, Milano, Mondadori, 2018; e Moresco, *La parete di luce*, cit.

⁵⁹ Foucault, *L'ermeneutica del soggetto*, cit., p. 63.

⁶⁰ Cfr. supra.

⁶¹ 'Allora avevo poco più di trent'anni e vivevo in uno stato di isolamento e di clandestinità, come uomo e come scrittore. La sua voce mi è arrivata come quella di una coraggiosa sorella che conosceva da vicino la mia vita, la mia mente e il mio cuore, che mi additava una strada, una possibilità che c'era anche dentro di me. Una voce per nulla astratta, ma che parlava di cose vere, conquistate, sperimentate, che anch'io ero in grado a mio modo di conquistare, di sperimentare, anche se mi dividevano da lei cinque secoli. Sentivo che quella che lei mi additava era una strada bella, disperata, impennata, ma una strada che anch'io potevo percorrere, che stavo già percorrendo, che mi apriva una conoscenza e un'avventura più grandi.' (Moresco, *L'adorazione*, in *Scritti insurrezionali*, op. cit., p. 118).

⁶² Ivi, p. 160.

⁶³ 'il pastorato nel cristianesimo ha dato luogo a un'arte del condurre, del dirigere, [...]; un'arte che ha la funzione di farsi carico degli uomini individualmente e collettivamente per tutto il corso della loro vita e in ogni momento della loro esistenza.' (M. Foucault, *Sicurezza, territorio, popolazione. Corso al Collège de France (1977-1978)*, Milano, Feltrinelli, 2017, p. 125).

⁶⁴ M. Foucault, *Del governo dei viventi. Corso al Collège de France (1979-1989)*, Milano, Feltrinelli, 2014, p. 24.

⁶⁵ Cfr. supra.

di azione intellettuale. La sua proposta, insomma, può venir letta in questi termini: Moresco cerca, e propone, una soluzione che non si colloca a livello politico (per quanto il politico venga intersecato) e che si fonda su una concezione ontologica in cui si apre lo spazio per una spiritualità, anche se certo non di tipo classico. Non sembra insomma possibile pervenire a una soluzione della crisi di specie attraverso interventi di tipo politico, ideologico o altro, quanto indicando agli uomini (ai lettori?) un modo per 'essere condotti in maniera diversa, da altri uomini, verso obiettivi diversi da quelli proposti dalla governamentalità ufficiale'.⁶⁶

Bisogna a questo punto dire che, per quanto quello offertoci da Moresco sia, probabilmente, uno degli esempi più espliciti di connessione tra spiritualità e impegno, nelle scritture contemporanee non è difficile trovarne altri. Secondo Saviano, per esempio, questo sarebbe l'effetto della scrittura sulla realtà: 'chi ha la possibilità e lo strano e drammatico privilegio di vedere le proprie parole agire nella realtà [...] questo scrittore può accorgersi di quanto effettivamente il peso specifico delle sue parole stia entrando nella quotidianità, contribuendo a modificare i comportamenti delle persone'.⁶⁷ Ancora una volta, dunque, l'oggetto su cui l'impegno degli autori si vorrebbe esercitare è la condotta dei lettori, che dovrebbe cambiare attraverso il rapporto con una verità (o 'massa di sapienza') di cui la letteratura sarebbe veicolo privilegiato.

Scritture postsecolari

Mondi non materialistici, poetiche della preghiera, verità, "impegno" e condotte formano, insieme, la rete di relazioni a cui qui si propone di dar nome *scritture postsecolari*. Le potremmo definire, innanzitutto, come un gruppo di opere eterogenee dal punto di vista formale, unite da comuni interessi spirituali. Più precisamente, potremmo dire che postsecolari siano tutte quelle scritture in cui sia possibile individuare una relazione tra spiritualità e poetica della preghiera. Tale connessione è, ritengo, molto importante: ci permette di escludere dal gruppo tutti i testi che alla spiritualità assegnano il ruolo del semplice colore, o quelli in cui il non materialistico risponde a codici di genere. Se, per esempio, leggendo un romanzo fantasy ci imbattessimo in spiriti, maghi e più in generale in un'ontologia non-materialistica, è molto probabile che questa non abbia nulla a che fare con il contemporaneo contesto di fede; ed è tanto più probabile quando manchino riflessioni esplicite su letteratura e spiritualità.⁶⁸

È infatti evidente che se la letteratura non viene pensata capace – costitutivamente come nel caso di Moresco, o accidentalmente come in quello di Trevi – di farsi veicolo di verità di ordine spirituale sul mondo e/o sul sé, è allora poco probabile che un'indagine condotta con gli strumenti proposti in questo articolo abbia senso. Non ne avrebbe, del resto, la proposta di una definizione troppo ampia, in cui finirebbero per venir incluse talmente tante opere – accadrebbe se per esempio accogliessimo tutte quelle che, in un modo o nell'altro, derogano alle regole del materialismo – da far perdere a queste ipotetiche scritture postsecolari qualunque valenza critica. Allo stesso tempo, si deve anche ammettere che il criterio appena proposto è decisamente rigido. Applicandolo, escludiamo infatti quelle opere in cui, per esempio, alcuni personaggi si fanno portavoce di una visione del mondo di tipo postsecolare, quando questa non sia supportata da una adeguata poetica. E se

⁶⁶ Foucault, *Sicurezza, territorio, popolazione*, cit., p. 148.

⁶⁷ R. Saviano, *La parola contro la camorra*, Torino, Einaudi, 2010, p. 13.

⁶⁸ Le opere di Valerio Evangelisti dimostrano che non in tutti i casi è possibile derubricare le "aperture" a colore. A tal proposito, si legga il passo seguente tratto da *Day Hospital*: 'non mi riconosco in nessuna religione organizzata. Non sono neanche ateo, però. Mi definirei neoplatonico. Credo nell'anima mundi e in molte considerazioni di Plotino.' (V. Evangelisti, *Day Hospital*, Giunti, Milano, 2013, pp. 7-8).

l'esclusione dal gruppo di opere di genere può forse sembrare doverosa, o comunque ap problematica, al contrario esistono tutta una serie di casi, come quello appena ipotizzato, di non semplice soluzione e verso cui bisogna tuttavia prendere una posizione.

Ritengo che, in una fase di lavoro in cui una mappatura ad ampio raggio sia di là da venire, sia più utile provare a definire un gruppo più ristretto di quello potenziale, ma allo stesso tempo più coeso e in cui la spiritualità sia presente a una sorta di grado massimo; è quello in cui definisce perfino le poetiche. Una volta raggiunto questo scopo sarà forse possibile "scendere", e affrontare per gradi tutti i testi che alla spiritualità assegnano un ruolo meno netto, o quelli in cui viene presentata in maniera problematica, o incerta. Lo scopo, insomma, è innanzitutto pratico: costruire uno strumento critico che ci permetta il movimento in un territorio tutt'altro che omogeneo e probabilmente molto vasto. Detto altrimenti, potremmo utilizzare il triangolo di questioni che abbiamo visto emergere studiando Moresco, Trevi e Nove come una sorta di figura di riferimento, da utilizzare per studiare le opere in cui magari solo alcuni personaggi si facciano portavoce di visioni spirituali del mondo.

Provando dunque a schematizzare, potremmo collocare al vertice superiore di questo triangolo il problema ontologico in senso stretto, e cioè il fatto che in un modo o nell'altro il materialismo "classico" si trovi messo in discussione. Ai due inferiori, poetiche della preghiera e impegno. Tuttavia, immaginare di poter includere nella categoria opere in cui tutti e tre i fattori siano presenti è forse eccessivo – il rischio è, questa volta, non l'eccessiva ampiezza della categoria, ma la sua ristrettezza. Potremmo allora proporre la definizione seguente: possono venir dette scritture postsecolari tutte le opere in cui è possibile individuare un legame tra esperienza spirituale e una qualche forma di poetica della preghiera, sia nei casi in cui il lettore venga fatto oggetto di un tentativo di conversione, sia che della possibilità di tale esperienza si voglia semplicemente render conto. Si intenda spirituale secondo la schematizzazione di Foucault e la collocazione storico-sociologica contemporanea; poetica della preghiera come una qualsiasi concezione della letteratura che attribuisca a essa la capacità, costitutiva o accidentale, di farsi veicolo di verità di ordine spirituale sul mondo e/o sul sé.

A partire da questa definizione che, lo si ripete, è per ora nient'altro che una definizione di lavoro, è possibile forse cominciare a muoversi nella direzione di una mappatura più ampia del fenomeno, e forse più in generale di una parte, inesplorata, del cambiamento che ha segnato gli ultimi decenni della storia letteraria nazionale.

Parole chiave

postsecolare, scritture postsecolari, spiritualità, Nove, Moresco, Trevi

Marco Zonch è assistente presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università di Varsavia, dove insegna lingua italiana e metodologia della ricerca letteraria. È stato organizzatore del convegno 'Religioni letterarie. Lo spazio della religione nella letteratura italiana 1989-2017'. I suoi interessi di ricerca riguardano le trasformazioni avvenute nella narrativa italiana contemporanea a cavallo tra vecchio e nuovo millennio.

Facoltà di Neofilologia - Dipartimento di Italianistica
Università di Varsavia
ul. Oboźna 8
00-332, Varsavia (Polonia)
marco.zonch@gmail.com

SUMMARY

Postsecular writings

Hypothesis on truth and spirituality in contemporary Italian narrative

This article analyzes spiritual motifs in contemporary Italian writings, and proposes a working definition of the category of “postsecular writings”. The analysis draws from sociological categories as well as Michel Foucault’s thought, and focuses on some works by Emanuele Trevi, Aldo Nove and Antonio Moresco. These three authors are here considered as examples of a more general trend, and their works used in order to illustrate the main features of what I define as “postsecular writings”, especially the manifestations of non-materialistic ontologies and beliefs, the view of literature as being intrinsically or incidentally connected with spirituality, herein termed “the poetics of prayer”, and the inherent link between spirituality and social engagement.

Commemorare vittime di violenza

La *street art* come luogo di resistenza e discorso di positività

Inge Lanslots, Paul Sambre & Eliana Maestri

Se chiedersi a chi appartengano le città non è mai stato più difficile, forse è il momento di rinunciare alle facili risposte. E di lasciare che anche i muri dicano la loro.¹

Il 23 maggio 2017, nell'ambito di una manifestazione commemorativa a Capaci, parenti di vittime della mafia ridipinsero il murales 'no mafia'. La versione originale della scritta risaliva a pochi giorni dalla strage del 1992, che uccise il giudice Giovanni Falcone, la moglie Francesca Morvillo e i tre agenti di scorta, Antonio Montinari, Vito Schifani e Rocco Dicillo, ma fu ben presto cancellata per appropriati set cinematografici di film e fiction sulla strage di Capaci. L'attuale scritta copre un muro del casolare Amap situato su una collina da cui fu azionato il telecomando della bomba che fece saltare in aria l'autostrada che porta a Palermo per colpire uno dei maggiori simboli della lotta alla mafia. Dopo le prime cancellazioni, la scritta risorse nel 2005 e nel giro di dodici anni fu ripristinata più volte, nonostante il carattere illegale dell'opera. Dal 2005 a ora la scritta, sempre illegale, persiste ed è tollerata da vari attori sociali, incluse le istituzioni. In un certo qual senso il murales può essere considerato un palinsesto positivo nella vasta produzione della *street art*,² la cui conservazione si deve anche all'Amap stessa che nel 2015, al fine di mantenere inalterato il messaggio antimafia della scritta, fece cancellare una frase sottostante a 'no mafia'.³

Un anno prima dell'ultimo restauro del murales a Capaci, a Roma, invece, furono cancellate le opere murarie dedicate alla memoria di Carlo Giuliani, morto nel 2001 durante il G8 tenutosi a Genova. Il Municipio VIII, in qualità di unità amministrativa, fece anche cancellare la scritta muraria dal testo della canzone del gruppo hip hop romano antiviolenza Assalti Frontali 'Non spegni il sole se gli spari addosso' dipinta in riferimento alla morte di Giuliani, cancellazione a nome del 'decoro romano', un

¹ I. Salvi, 'Muri e memoria: la guerra del decoro che ingrigisce le città', in: *CORE. Circuiti Organizzati Resistenze Editoriali*, 15 ottobre 2016, <https://www.csoalastrada.net/core-online/disparci/muro-carlo-giuliani/> (20 aprile 2020).

² H. Kenaan, 'Streetography: on Visual Resistance', in: *Journal of Aesthetics and Phenomenology*, 3, 2 (2016), p.155.

³ Cfr. 'Capaci, ripulita dalla scritta "oltraggiosa" la "casina no mafia"', in: *PALERMOTODAY*, 12 novembre 2015, <https://www.palermotoday.it/cronaca/ripulita-scritta-capaci-casolare-no-mafia.html> (20 agosto 2020); A. Noto, 'Vandalizzata la casetta "No Mafia". L'anno scorso fu la volta della stele Falcone', in: *il Giornale di Isola*, 10 novembre 2015, <http://www.giornaleisola.it/archives/5215> (20 agosto 2020).

criterio non spiegato ulteriormente dalle autorità locali ma riguardante chiaramente l'organizzazione estetica dello spazio urbano. Così scomparve anche il dipinto del volto del giovane Giuliani situato in fondo alla scalinata monumentale di piazza Brin del quartiere Garbatella. Ma nell'ottobre dello stesso anno, durante la manifestazione 'DeCore: i nostri muri parlano',⁴ spuntarono opere murarie *ex novo* del ritratto di Giuliani circondato dalle date di nascita e di morte, come se il murales fosse la parte superiore di una tomba funeraria che ormai dialoga con slogan e altre opere grafiche sui muri adiacenti.

Da questo sunto fin troppo sbrigativo della genesi dei due murales (a Capaci e alla Garbatella), ambedue espressioni visive di pratiche commemorative illecite, definite ribelli e trasgressive dagli autori stessi, si evidenzia quanto siano complessi i rapporti che si intessono a partire dalla *street art*. In tale luce, il presente contributo parte da un confronto dettagliato della genesi dei murales summenzionati per mettere a fuoco la complessità dei rapporti che si intrecciano a partire dalla commemorazione di vittime di violenza e/o di criminalità, soffermandosi innanzitutto sulla specificità dello spazio urbano circostante e sul ruolo variegato degli attori sociali coinvolti. Il confronto, dall'approccio interdisciplinare, prende spunto dai *memory studies*, campo già di per sé interdisciplinare, ma si riferirà anche a nozioni tratte dalla sociologia e dagli studi di *visual culture*,⁵ in quanto essi offrono il quadro interpretativo idoneo per corroborare la tesi avanzata da Luca Palermo secondo la quale la *street art* si iscrive non solo nel dibattito pubblico ma anche nell'attivismo civico. Come afferma lo stesso Palermo, l'attivismo contro la violenza criminale crea nuovi spazi pubblici che vanno oltre quelli fisici:

Street art is not just art that uses public space, but a type of art that almost corresponds to this space, is a distinctive feature of it, makes it special and welcoming to its users, and takes on an instructional and social role in relation to an increasingly wider public.⁶

Tra le caratteristiche dello spazio pubblico attorno ai murales in effetti si nota una tensione che si iscrive in una lunga serie di memorie divise tipiche della storia dell'Italia contemporanea. Nell'ambito dei *memory studies*, che dalla fine del secolo scorso mettono in risalto quanto sia problematico il rapporto con il passato recente,⁷ lo storico John Foot sostiene che: '[d]ivided memories created memoryscapes and

⁴ Furono coinvolti gli attivisti di Casetta Rossa, il centro sociale La Strada e la comunità della Garbatella. Cfr. 'Roma, ripristinato il murale di Carlo Giuliani alla Garbatella', 16 ottobre 2016, https://roma.repubblica.it/cronaca/2016/10/16/foto/roma_ripristinato_il_murale_di_carlo_giuliani_all_a_garbatella-149922043/1/#1 (20 aprile 2020).

⁵ La presente analisi è nata nell'ambito di un progetto dedicato alla *street art*, intitolato 'Engaging in Cities through Mural Visual Street Art', una collaborazione tra Eliana Maestri (University of Exeter), Inge Lanslots e Paul Sambre (KU Leuven), iniziato con i fondi Europe Network Fund erogati dall'Università di Exeter nell'ambito dei progetti di Global Partnerships e che verrà continuato con finanziamento di follow-up.

A questo scopo i ricercatori, che hanno svolto *fieldwork* dal maggio 2019 al febbraio 2020 nelle città di Bruxelles, Anversa, Londra, Palermo e Roma, desiderano esprimere la loro gratitudine a tutte le guide, gli esperti, gli artisti e altri attori coinvolti nella *street art*, in particolare Antonio Vassallo e i fondatori delle due associazioni di Addiopizzo (cfr. infra), nonché Fabio Barilari, architetto, illustratore e studioso, che per C-Rome organizza visite guidate a quartieri poco esplorati dal pubblico (<https://c-rome.com/urban-walks-of-rome-art-and-architecture/>, 10 novembre 2020).

⁶ L. Palermo, 'Beyond the Wall: Street Art in the Fight against the Camorra', in: *Modern Italy*, 22, 4 (2017), p. 382.

⁷ Si vedano: A. Assman & S. Conrad (eds.), *A Memory in a global age: discourses, practices and trajectories*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010; A. Erll & A. Nünning (eds.), *A Companion to Cultural Memory Studies*, Berlin, De Gruyter, 2010; A. Erll, *Memory in Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2011; M. Rothberg, *Multidirectional memory: remembering the Holocaust in the age of decolonization*, Stanford, Stanford university press, 2009.

geographies of memory where monuments competed for attention in terms of urban space, positioning, and reception',⁸ esplicitando che le memorie divise riguardano non solo le commemorazioni e altri segni visibili di pratiche memoriali, ma anche chi o ciò che si oppone a tali attività. Quest'ultimo gruppo, percepito in un primo momento negativamente come un insieme di autori di eventuali danneggiamenti, diventa involontariamente il motore di tentativi di recupero. In questo senso i murales propongono un discorso commemorativo contro l'oblio,⁹ in cui si intrecciano microstorie, quali testimonianze di (parenti di) vittime che spesso circolano tramite i media entrando nella memoria socio-culturale e formando memorie collettive,¹⁰ le quali a loro volta possono (ri)generare discorsi contro-egemonici dal basso, come già sostenuto da Gramsci.¹¹



Foto 1: Il murales 'no mafia' a Capaci © Inge Lanslots-Paul Sambre-Eliana Maestri-Sidney Cardella

Protesta spontanea

Sia il murales di Capaci che quello della Garbatella possono essere letti come facenti parte integrante della *street art* anche se il loro ripristinamento, ripetitivo o meno, sembra contraddire la natura intrinsecamente effimera delle opere murarie.¹² Laddove le opere murarie sono solite sparire, si cede il posto ad altre opere mettendo in

⁸ J. Foot, *Italy's Divided Memory*, New York, Palgrave Macmillan, 2009, pp. 4-5.

⁹ Ivi, p. 6.

¹⁰ A. Erll, *Memory in Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2011, pp. 97, 107-108 e 128.

¹¹ P. Sambre, 'Multimodal and Socio-cognitive Explorations of Counterhegemonic Discourse: Anti-mafia Documentaries and Field Work', presentato al workshop intitolato 'Dottorato di Ricerca di Studi Linguistici, Letterari e Interculturali in ambito europeo ed extra-europeo', Polo di Mediazione Interculturale e Comunicazione, Università Statale di Milano, 28 settembre 2019.

¹² Durante la ricerca sul campo del gruppo di ricerca, a cui durante il soggiorno a Palermo si è aggiunto Sidney Cardella (KU Leuven), gli esperti e le guide hanno insistito molto sull'importanza della documentazione fotografica che potrebbe fungere da archivio indispensabile per i (non) addetti ai lavori. Tramite tale documentazione, la presenza o l'esistenza dell'opera muraria in sé effimera viene prolungata e l'opera stessa può continuare a circolare in rete sottraendosi a forme di censura o di ripristinamento. Per la natura effimera delle opere murarie si consulti: J. Ferrell, 'Foreword. Graffiti, Street Art and the Politics of Complexity', *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, London, Routledge, 2016, pp. xxx-xxxviii, in particolare p. xxxiv.

evidenza l'eventuale degrado del quartiere in cui sono nate e, al contempo, la volontà di riscrittura continua. È in questo quadro che si inseriscono le opere prese in considerazione nel presente contributo, opere che perpetuano il processo creativo valorizzando maggiormente il carattere dinamico dei murales in quanto pratica artistica.

In questo rispetto, i due murales condividono una storia simile. Grazie alla documentazione fotografica, si possono registrare vari tipi di cancellazioni dovute sia all'esposizione agli elementi naturali, che a interventi su opere esistenti o, più semplicemente, causate da una sovrapposizione parziale di un'opera nuova o da una rimozione per mano di un intervento istituzionale, come quello apportato alla frase 'Sei la mia vita' apparso sotto la scritta 'no mafia'. Oltre a ciò, i murales hanno in comune una dimensione processuale, fortemente legata a quella commemorativa, anche se quest'ultima non è automatica nella *street art* – la regola di base della *street art* è quella di parlare liberamente alla e della città.¹³

Nell'ambito dei *memory studies*, la dimensione processuale legata alle opere pubbliche, in cui il ricordo e la preservazione vanno di pari passo, combacia con la formazione di un palinsesto che rivela una tensione nello spazio pubblico.¹⁴ Nel caso di 'no mafia', tale tensione va interpretata come atto di rivendicazione spontanea: con la scritta 'no mafia' a caratteri cubitali il fotografo Antonio Vassallo e altri abitanti di Capaci fin da subito hanno voluto rioccupare lo spazio che i mafiosi, sotto la guida di Brusca, avevano usato per innescare l'esplosivo che distrusse il tratto dell'autostrada A29, alle 17.58 del 23 maggio 1992, al momento del passaggio delle cinque macchine della scorta del giudice Falcone. Come riferito da Vassallo durante l'intervista, tenutasi il 12 gennaio 2020, al momento della strage, che fu una delle risposte di Cosa nostra alla sentenza del maxiprocesso del 30 gennaio dello stesso 1992, il fotografo si trovava per puro caso nelle vicinanze e fece presto ad arrivare in loco dopo che una carica ad altissimo potenziale, posta in un sottopassaggio, fece sollevare il manto dell'autostrada, creando una voragine di quasi ventri metri. Vassallo stette vicino a Falcone, che quel giorno stava alla guida della macchina, una pratica approvata negli anni ottanta, finché nell'immediato caos le forze dell'ordine lo cacciassero via, perché nella confusione di quel momento lo avevano scambiato per un eventuale complice. In un breve lasso di tempo il fotografo riuscì a registrare i fatti – le sue foto furono confiscate – e la sua indignazione nata in quei momenti tragici si convertì ben presto in un impegno sociale continuo. Grazie alla collaborazione del centro sociale di Capaci e dei suoi giovani, che poi fondarono Addiopizzo e/o Addiopizzo Travel,¹⁵ egli coprì il muro del casolare Amap con la scritta 'no mafia', lanciando un appello ben visibile dall'autostrada. Anche se il casolare si trova su un terreno privato, la scritta è liberamente visibile al pari di altre opere murarie, chiaro indizio dell'immediatezza tipica della *street art*. In questa parte della collina si sono poi organizzate – e si organizzano tuttora – non solo manifestazioni commemorative, ma anche numerose visite che coinvolgono sia le gite scolastiche che le escursioni di chi si presta all'impegno antimafia.¹⁶ Alla volontà di commemorazione si associa quindi un lavoro di sensibilizzazione che a sua volta si iscrive in un programma più ampio di

¹³ M. Filippi, M. Monolini & L. Tuttolomondo, *Street art in Sicilia. Guida ai luoghi e alle opere*, Palermo, Dario Flaccovio, 2017, pp. 24 e 7.

¹⁴ Foot, *Italy's Divided Memory*, cit., p. 4.

¹⁵ Cfr. i rispettivi siti, seppur connessi, delle due associazioni: <https://www.addiopizzo.org/> e <https://www.addiopizzotravel.it/>. La scelta del Comitato Addiopizzo Travel è stata quella di stabilire la sede a Isola delle Femmine, sul cui territorio comunale avvenne la strage del 1992, mentre la sede di Addiopizzo ha sede a Palermo, in un appartamento confiscato alla mafia.

¹⁶ Le commemorazioni vengono annunciate e celebrate sui siti delle associazioni appena menzionati, ma anche sui siti di giornali regionali. A questo proposito va sottolineato quanto Facebook e altri social media siano importanti nel comunicare le notizie e nel commentare gli eventi.

un consumo critico e di un'etica non solo antimafia ma anche antimafiogena.¹⁷ La *street art* svolge chiaramente un ruolo fondamentale nell'attivismo sociale, il che porta Vlad Glăveanu ad affermare che: 'Creative activism is thus not a sub-form of social activism but a *quality* of activist or socially engaged action.'¹⁸ Nell'interpretazione di Lisa Bogerts il ruolo della *street art* nell'attivismo viene riformulato in funzione degli attori sociali stessi: 'people can challenge or resist dominant ideology with the help of the visual and, in turn, foster awareness'.¹⁹

Proprio nell'ambito dell'attivismo, Addiopizzo e Addiopizzo Travel hanno usufruito delle possibilità offerte dalla *street art* per poter contribuire a formare una maggiore consapevolezza della lotta alla mafia. Ambedue le associazioni sono state tra le prime a discutere in modo aperto e sistematico l'impatto del racket sulla Sicilia e la consecutiva percezione dei meccanismi di Cosa nostra facilitando così, da una parte, denunce individuali e collettive e, dall'altra, una solidarietà tra commercianti. Instaurando un dialogo costruttivo con altri attori sociali e movimenti, quali Umberto Santino, Nando Dalla Chiesa e l'Osservatorio sulla Criminalità Organizzata, il Centro Siciliano di Documentazione Giuseppe Impastato, il No Mafia Memorial e Libera. Associazioni, nomi e numeri contro le mafie,²⁰ esse s'impegnano a promuovere la cultura della legalità che si oppone apertamente alla cultura mafiosa.²¹ Nel giro di quindici anni tali movimenti dal basso hanno progressivamente acquistato il consenso del pubblico, anche se sono ben consci della lunga strada che rimane da percorrere, perché l'organizzazione criminale è tuttora presente e attiva in Sicilia e oltre, seppure in modo meno vistoso. In più occasioni gli attivisti, le guide e gli esperti, intervistati durante la nostra ricerca sul campo a Palermo nel gennaio del 2020, hanno insistito sulla trasformazione di Cosa nostra: dopo la violenza estrema degli anni ottanta e novanta, l'organizzazione criminale siciliana si è sentita costretta ad adottare un riposizionamento nei confronti degli organi istituzionali nonché di altre organizzazioni criminali pur non interrompendo le proprie attività e ritirandosi però in un'invisibilità

¹⁷ Concetto proposto da Umberto Santino durante il suo laboratorio 'Sulla borghesia mafiosa e sul concetto di mafiogeno', tenutosi il 16 Gennaio 2020 al No Mafia Memorial di Palermo. Con 'mafiogeno' Santino intende identificare atteggiamenti e pratiche nella vita quotidiana che richiamano quelli prettamente mafiosi – basti pensare al sistema di clientelismo, di scambi e di favoritismi.

¹⁸ V.P. Glăveanu, 'Art and Social Change: The Role of Creativity and Wonder', in: S.H. Awad & B. Wagoner (a cura di), *Street Art of Resistance*, Cham, Springer International Publishing-Imprint Palgrave Macmillan, 2017, p. 20.

¹⁹ L. Bogerts, 'Mind the Trap: Street Art, Visual Literacy, and Visual Resistance', in: *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, 3, 2(2017), p. 10.

²⁰ I siti rispettivi degli attori sociali appena menzionati sono: <https://www.nandodallachiesa.it/>, <https://www.centroimpastato.com/>, <http://www.nomafiamemorial.org>, <https://www.libera.it> (18 agosto 2020). Va esplicitato che gli attori sociali, le varie associazioni, anche attivi su altri social media, spesso collaborano per lanciare appelli e per organizzare eventi o altre iniziative.

Nell'ambito del presente contributo va messo in evidenza che i ricercatori, gli attivisti e le associazioni lottano contro la criminalità organizzata impegnandosi a mantenere viva la memoria e dedicandosi allo stesso tempo alle proprie attività di ricerca. Libera Memoria, per esempio, aspira sia a 'mantenere vivo il ricordo delle vittime innocenti delle mafie sia di camminare al fianco dei loro familiari, organizzando momenti di confronto e formazione' (https://www.libera.it/schede-2-memoria_e_impegno, 18 agosto 2020).

Va aggiunto che il banner del No Mafia Memorial, che ha sede in un bene confiscato alla mafia nel centro di Palermo, riecheggia la calligrafia della scritta del murales.

²¹ Per ulteriori informazioni sul rapporto tra la cultura della legalità

– e la lotta antimafia, agevolato dai nuovi media, si consulti: R. Pickering-lazzi, *The Italian Antimafia, New Media, and the Culture of Legality*, Toronto, University of Toronto, 2017;

– e la lotta antimafia, quale l'antipizzo, si consulti: E. Savona, 'Italian Mafias' Asymmetries', in: *Traditional Organized Crime in the Modern World*, Boston MA, Springer, 2012, pp. 3-25;

– e le vittime delle organizzazioni criminali, si consulti J. van Dijk, 'Transnational Organized Crime, Civil Society and Victim Empowerment', in: *The New Faces of Victimhood*, Dordrecht, Springer Netherlands, 2010, pp. 99-126.

apparente. Tale contesto rivela che mentre le indagini sulle ramificazioni transnazionali di Cosa nostra sono sempre in corso, le attività antimafia, di cui il murales ‘no mafia’ è un simbolo chiave, continuano a intensificarsi. Come ha testimoniato in più occasioni Dario Riccobono, co-fondatore e portavoce principale di Addiopizzo Travel, il murales dà voce e forma dal basso alla società civile: ‘Quel luogo per iniziativa spontanea di tanti comuni cittadini, è diventato simbolo di resistenza alla mafia e di riscatto, cartolina di una Sicilia che resiste’.²² Data la collocazione il murales viene inoltre subito notato dai turisti stranieri o meno che si recano in varie parti della Sicilia dall’aeroporto internazionale di Palermo-Punta Raisi, ribattezzato ‘Falcone e Borsellino’. Insieme al monumento formato da due obelischi ai due lati dell’autostrada Palermo-Trapani e al ‘Giardino della memoria’, rispettivamente eretto nel 2004 e rivalorizzato nel 2015, la scritta in alto sulla collina ormai andrebbe vista come una prima porta d’accesso alla città di Palermo.²³ Nel caso di Capaci, il summenzionato monumento alla memoria dei caduti della mafia assume dimensioni sempre maggiori, anche a livello simbolico – lo illustra il nuovo nome del parco vicino al luogo dell’attentato ‘IV Savona 15’ che rimanda a quello dell’auto della scorta, e viene appoggiato dalle autorità locali e regionali, tra cui il primo cittadino di Palermo Leoluca Orlando.

Nonostante il consenso, sia della società civile che dell’amministrazione, e l’interesse di cittadini italiani e altri, europei o meno – ne sono testimonianza le molte visite guidate e altre attività – gli intervistati sono ben consci del fatto che il murales non sembri accogliere chi non abbraccia la causa né l’impegno antimafia. A Capaci si soffermano solo gli abitanti e chi vuole visitare il monumento, e il comune si oppone a rappresentanti politico-istituzionali contrari alle idee appoggiate dai movimenti dal basso (i *grassroots*). Così, alla commemorazione antimafia annuale del 2019, la presenza dell’allora ministro dell’Interno Matteo Salvini non è stata gradita, proprio perché l’attivismo antimafia si sta inserendo sempre di più in un dibattito più ampio: alla lotta antimafia, nella visione di Addiopizzo e Addiopizzo Travel, si ricollegano volutamente le questioni di occupazione, di migrazione, di ambiente, di formazione e di informazione, argomenti su cui Salvini esprime visioni provocatorie diffondendo spesso notizie false e non comprovate. A Capaci, il murales rimane quindi una memoria divisa: un’opera circondata da una certa ambiguità e da una forza centrifuga che porta in superficie la polarizzazione ideologica tra la sinistra e la destra italiana.

‘Memoryscapes’ e geografie urbane

La tensione tangibile nello spazio pubblico illustra chiaramente quanto i ‘memoryscapes’ e le geografie urbane che ospitano murales generino un discorso commemorativo contro l’oblio.²⁴ Nelle microstorie che nascono in questo contesto si inseriscono le testimonianze di (parenti di) vittime, le memorie collettive, menzionate nella parte introduttiva, che contribuiscono a costruire un nuovo discorso contro-

²² D. Riccobono in ‘No Mafia: coloriamo i nostri sogni’, in: *ANTIMAFIADuemila. Informazioni su Cosa Nostra e organizzazioni criminali connesse*, 16 maggio 2017, <http://www.antimafiaduemila.com/home/rassegna-stampa-sp-2087084558/cronache-italia/65498-no-mafia-coloriamo-i-nostri-sogni-2.html> (18 agosto 2020).

Cfr. anche: ‘L’origine della scritta “NO MAFIA”, un urlo diventato simbolo di resistenza’, in: *ANTIMAFIADuemila*, 24 maggio 2018, <http://www.antimafiaduemila.com/home/rassegna-stampa-sp-2087084558/114-mafia-flash/70452-l-origine-della-scritta-no-mafia-un-urlo-diventato-simbolo-di-resistenza.html> (18 agosto 2020).

²³ Tra i vari commenti pubblicati all’epoca sul nuovo monumento e sul parco, si legga, per esempio, ‘Un parco in memoria di Falcone lungo l’A29, arriva il “IV Savona 15”’, in: *PALERMOTODAY*, 15 maggio 2015, <https://www.palermotoday.it/cronaca/autostrada-capaci-parco-falcone.html> (24 settembre 2020).

²⁴ Foot, *Italy’s divided memory*, cit., p. 6.

egemonico dal basso.²⁵ Così, in occasione della manifestazione ‘No Mafia, coloriamo i nostri sogni: 1992-2017’, per la commemorazione del venticinquesimo anniversario della strage, Brizio Montinaro, fratello di una delle vittime, ha sostenuto che il luogo non richiede ‘discorsi di parata’, ma l’impegno degli individui a livello locale.²⁶

Rispetto alla tensione che caratterizza il murales di Capaci, quella attivata dal murales della Garbatella sembra più acuta e allo stesso tempo più puntuale, culminando in un momento anti climax nell’ottobre del 2016: momento in cui, come riferito prima, il Municipio VIII decise di togliere il murales dedicato alla memoria di Carlo Giuliani. Fu allora che scomparvero alcune immagini iconiche quali quella in cui vediamo Carlo da dietro mentre tiene in mano l’ormai noto estintore. Dopo le prime polemiche scatenate sui social media, la ripulitura in Via Cialdi fu coperta da nuovi murales. Il murales alla memoria di Giordani fu tuttavia ripristinato per mano degli attivisti del centro sociale di Via Passino della Garbatella, La Strada, fondato nel 1994, a soli cinque giorni dalla cancellazione della prima opera a lui dedicata. Con tale ripristino gli attivisti del centro sociale vollero ricaricare il quartiere della Garbatella, non solo noto in quanto espressione del piano edilizio-urbanistico degli anni venti ma anche in quanto zona rossa e operaia, del valore simbolico che lo aveva caratterizzato prima della cancellazione del murales alla memoria di Giordani. In questo contesto, il murales diventa simbolo di resistenza al potere istituzionale e amministrativo e, al contempo, di memoria collettiva. Non viene strumentalizzato da operazioni di turistificazione o di ‘city branding’, né viene percepito come una muralizzazione gratuita, senza un vero messaggio o un destinatario.²⁷ In un’intervista su espressioni di disordine o disagio sociale, espressioni sintomo di una ricerca di affermazione individuale, la filosofa-sociologa Tamar Pitch, che sviluppa un interesse particolare in questioni giuridiche, sottolinea quanto i cittadini sentano il bisogno di nobilitarsi protestando tramite opere murarie lette talvolta dalle autorità come manifestazioni di degrado o di mancanza di decoro.²⁸ Di recente Ann Rigney ha evidenziato quanto venga sottovalutato, nell’ambito dei *memory studies*, il nesso tra la trasmissione di positività e l’impegno nei confronti di valori sociali.²⁹ Molte opere murarie, infatti, vengono interpretate troppo facilmente all’insegna del ‘traumatic paradigm that both responds to, and feeds into, the predominance of mourning and memorialisation in contemporary cultures of memory’, mentre in realtà costituiscono forme culturali che generano pratiche positive tramite cui si effettua la trasmissione dell’impegno civico.³⁰

Come diventerà chiaro, la tensione tangibile scaturita dalla percezione della *street art* generata a seguito dello svolgimento del G8 ricalca quella che circonda la memoria di Carlo Giuliani stesso.³¹ Subito dopo la morte del giovane, i media fecero

²⁵ Erll, *Memory in Culture*, cit., pp. 97, 107-108 e 128.

²⁶ ‘Capaci, ridipinta la scritta “No mafia”: il primo a colorarla è il fratello di Montinaro’, in: *PALERMOTODAY*, 22 maggio 2017, <https://www.palermotoday.it/cronaca/strage-capaci-ridipinta-scritta-no-mafia.html> (18 agosto 2020).

²⁷ Cfr. S. Andron, ‘Selling Streetness as Experience: The Role of Street Art Tours in Branding the Creative City’, in: *The Sociological Review*, 66, 5 (2018), pp. 1036-1057.

²⁸ C. Antonucci, ‘Decoro oggi: disordine o disagio sociale? Intervista a Tamar Pitch’, in: *CORE. Circuiti Organizzati Resistenze Editoriali*, 02 febbraio 2015, <http://www.csoalastrada.net/core-online/resistenze-2/decoro/> (18 aprile 2020).

²⁹ A. Rigney, ‘Remembering Hope: Transnational activism beyond the traumatic’, in: *Memory Studies*, 11, 3 (2018), p. 368. Il contributo di Rigney mette a fuoco la lacuna della ricerca a questo proposito.

³⁰ Rigney, ‘Remembering Hope: Transnational activism beyond the traumatic’, cit., pp. 369 e 372.

³¹ Cfr. M. Jansen & I. Lanslots, ‘Dalla parte del noir: l’oscura immensità del G8 a Genova 2001’, in: M. Jansen, I. Lanslots & D. Vermandere (a cura di), *Noir de noir*, Brussels, Peter Lang, 2010, pp. 73-88; Id., ‘Piazza Alimonda’s open wound: The memory site of Genoa 2001’, in: S. Storchi (a cura di), *Beyond the Piazza. Public and Private Spaces in Modern Italian Culture*, Brussels, Peter Lang, 2013, pp. 215-227. I. Lanslots, ‘La trasmissione della memoria del G8 2001: due percorsi grafici dell’irruzione nella Diaz-Pertini-Pascoli’, in: *Narrativa*, 35 (2014), pp. 207-219; Id., ‘Gli ingranaggi della memoria del G8 2001 nella fumettistica italiana: Carlo Giuliano, né eroe né martire’, in: *Forum Italicum*, 2017, pp. 112-132.

nascere una polemica attorno alla sua figura: invece di essere ritratto in qualità di attivista e vittima di violenza, Giuliani fu rappresentato dai media come un drogato, un punkkabestia o addirittura un esponente dei Black Bloc(k).³² Varie istituzioni statali sembrarono addirittura cancellare il ricordo di Giuliano: le indagini sulla sua morte furono sbrigate; i vari processi in cerca di giustizia e di verità per Giuliani e le altre vittime di violenza subita durante lo stesso vertice, coordinati dal Genoa Legal Forum e raccolti sul sito dell'archivio Antimafia,³³ portarono a proscioglimenti o a sentenze poi revocate. Anche la città di Genova emanò vari divieti per fermare l'organizzazione di iniziative commemorative nella piazza dove avvennero i fatti fatali. Si registrarono tentativi di far rimuovere il cippo dedicato a Giuliani in piazza Alimonda³⁴ e l'altare laico, fino alla posa ufficiale di una lapide nel 2005. Il piano di ribattezzare la piazza in nome di Carlo Giuliani fu ostacolato fino al decimo anniversario della morte del giovane. Dal 2011 in poi, l'anno in cui fu posta la nuova targa, il nuovo nome della piazza divenne l'espressione

di fenomeni di ritorno a un'odonomastica dal basso, spontaneamente attribuita come quella di età preunitaria, ma portatrice della stessa funzione ideologica, politica e memoriale di cui oramai i procedimenti di intitolazione sono inevitabili portatori, siano espressione del potere costituito o della libera iniziativa popolare.³⁵

Il ripristinamento del murales della Garbatella ravviva la memoria traumatica di una delle stragi più recenti della storia italiana, poco nota al di fuori dall'Italia. Per chi invece ha familiarità con lo svolgimento del G8 del 2001, la visualizzazione del giovane all'entrata del quartiere permette di re-interpretare il trauma alla luce degli eventi trascorsi a seguito del summit politico, inclusi gli episodi di violenza da parte dei manifestanti, in particolare dei Black Bloc(k), e delle forze dell'ordine nonché dei relativi discorsi generati a seguito dell'incomprensione verso quanto accaduto:

Not the content of the event, but the incomprehensibility of the scenario in which the event occurred – inseparable from the affective memories that it elicits – is the crucial instance that provokes the traumatic return. While the emergence of the traumatic scenario defies linguistic articulation, its manifestation triggers the bodily memory of the sensorial and affective components associated with that experience.³⁶

Alla luce di questa lettura, la scritta a destra sul primo muro della scalinata 'A.C.A.B.' ('All Cop(per)s Are Bastards'), assume un ulteriore valore simbolico completando la richiesta di libertà da parte degli abitanti del quartiere situata a sinistra del murales

³² Sono accettate le due forme del termine, coniato dalla polizia tedesca negli anni ottanta per individuare manifestanti della sinistra extraparlamentare, vestiti di nero, che non esitano a usare la violenza. Dagli anni novanta il termine viene usato per indicare gli individui, sempre vestiti di nero, che fanno incursioni in modo violento in cortei e manifestazioni. La prima comparsa in Italia risale appunto al vertice del G8 tenutosi a Genova.

³³ Cfr. <https://www.archivioantimafia.org/www.processig8.org/index.html>, il link che raccoglie le informazioni sullo svolgimento delle indagini e dei processi (le sentenze e i vari proscioglimenti), sul ruolo dei responsabili, sugli abusi delle forze dell'ordine; cfr. l'obiettivo del Comitato Verità e Giustizia per Genova: 'Il Comitato organizza iniziative volte alla tutela delle vittime della repressione delle forze dell'ordine nell'esercizio della manifestazione del pensiero, anche con l'utilizzo degli strumenti di azione regolati e previsti dal diritto internazionale con particolare riferimento a quelli creati nell'ambito dell'Unione Europea' (veritagiustizia.it, 18 aprile 2020).

³⁴ Cfr. Comitato Piazza Carlo Giuliani (Piazzacarlogiuliani.it, 18 aprile 2020).

³⁵ M. Pentucci, 'La storia per le strade', in: C. Gaetani (a cura di), *L'identità nazionale. Storie, film e miti per raccontare l'Italia*, Ancona, Affinità Elettive, 2011, p. 178, https://www.researchgate.net/publication/280254355_La_storia_per_le_strade (18 aprile 2020).

³⁶ P. Lešnik, 'Pavese, Antonioni, and the Specters of a Silenced Past: Adaptation and the Transmission of Historical Trauma', in: *Adaptation*, 12, 1 (2019), pp. 1-11.

principale (Foto 2-3-4). Nel murales che, come ha illustrato Fabio Barilari durante la visita guidata, è frutto della guerriglia painting tipica e continua del quartiere,³⁷ si nota anche l'estintore dipinto su un armadio ripartilinea che, contrariamente a quello tramandato dall'iconografia della strage, è stato separato dall'immagine di Carlo stesso. Il trittico all'ingresso della Garbatella è un'altra denuncia della violenza compiuta dalle forze dell'ordine durante tutto lo svolgimento del G8 2001, dalla morte di Carlo Giuliani attraverso l'irruzione notturna nella scuola Diaz-Pertini-Pascoli ai pestaggi alla caserma di Bolzaneto: tutte immagini di violenza il cui peso è ormai inciso nella memoria collettiva italiana. Il dialogo che si stabilisce tra la scritta di natura anarchica, la dichiarazione di libertà e la grande opera muraria centrale sottolinea la ferita aperta lasciata dai fatti di Genova, una ferita che tende comunque a 'ridisegnare' l'iconografia tramandata dai fatti.

Nel caso del murales dedicato alla memoria di Giuliani, il tentativo di trasformare l'iconografia e l'immaginario collettivo legato al G8 2001 si manifesta a un altro ritmo rispetto a quello realizzato in Sicilia con 'no mafia'. Il contesto di violenza che circonda la figura del giovane genovese è indubbiamente più ambiguo. A Capaci si è inclini ad affermare che la scritta 'no mafia' sembri instaurare un dialogo esplicitamente costruttivo tramandando un messaggio di rigenerazione di Palermo e della Sicilia per estensione, dei cittadini individuali nonché delle comunità mosse dalle azioni di individui. Questo messaggio si visualizza ulteriormente tramite l'opera muraria vicino alla scritta in azzurro che rappresenta un ragazzo nudo in una posizione rannicchiata, quasi fetale (Foto 1, a destra), sul cui dorso cresce un albero. L'immagine del secondo murales rappresenta la resilienza nonché la vulnerabilità dei siciliani nella lotta antimafia ma costituisce al contempo un omaggio originale alle vittime della mafia. L'albero ivi dipinto richiama l'Albero Falcone a Palermo in via Notarbartolo 23, piantato davanti alla casa del giudice assassinato, che, dal momento della strage, si è trasformato in un luogo di memoria dove vengono lasciati messaggi, fotografie e oggetti. L'Albero Falcone, a sua volta, ha portato all'iniziativa degli 'Alberi Amici [...] piantati da chiunque desidera vedere germogliare un altro Albero Falcone in un giardino pubblico della sua città, nel cortile della sua scuola o in qualsiasi spazio che lo possa accogliere'.³⁸ L'albero raffigurato nel murales a destra di 'no mafia' è emblematico delle attività della resistenza esercitata nell'ambito dell'attivismo antimafia, ovvero nell'ambito della collaborazione 'orizzontale' tra vari attori pubblici, privati e no profit.³⁹ In questo modo, le opere murarie, insieme ad altri luoghi

³⁷ La guerriglia painting si estende a tutto il quartiere popolare dell'Ostiense, con scritte e immagini di proteste nonché esempi di stickering su pali della luce o sulla segnaletica stradale, esempi presenti nella foto 4. A questo scopo vanno letti: M. Tissino Di Giulio, 'Nuove forme di resistenza attraverso il Murales: il caso di una periferia romana', in: *H-ermes. Journal of Communication*, 9 (2017), pp. 229-240; per la storia del quartiere si consulti invece A. De Michelis, "'Civis romanus sum": The Self-Conscious "Romanità" of the Garbatella', in: *Annali d'Italianistica*, 28 (2010), pp. 153-178.

La guerriglia painting s'iscrive nella lunga tradizione di protesta del quartiere, cfr. G. Gambetta & G. Furini (a cura di), *Abitare a Roma in periferia / Living in Rome in the Suburbs. Fotografie di Rodrigo Pais / Photographs by Rodrigo Pais*, Roma, Gangemi, 2016; G. Rivolta, *Dalla Villetta ai Gazometri. Partiti politici e lotte popolari nel dopoguerra tra Garbatella e Ostiense*, Roma, Iacobelli, 2012; G. Rivolta (a cura di), *Garbatella 100. Il racconto di un secolo*, Roma, Iacobelli, 2019.

³⁸ Per ulteriori informazioni, foto e contestualizzazioni si consulti: 'Gli Alberi Amici', <http://www.fondazionealfalcone.it/alberi-amici/> (24 settembre 2020).

L'iniziativa di piantare nuovi 'Alberi Falcone' in spazi pubblici quadra nella missione pedagogico-educativa della Fondazione Falcone, fondata nel 1992 e rivolta in primo luogo ai ragazzi in età scolare. Nel giro degli anni le attività della fondazione si sono però diversificate, motivo per cui il sito si è trasformato in un portale vero e proprio, con fonti, riferimenti e corsi che si rivolgono ad attivisti e studiosi.

³⁹ Per le origini e una definizione più elaborata del concetto, si consultino: D. MacKinnon & K. Driscoll Derickson, 'From Resilience to Resourcefulness: A Critique of Resilience Policy and Activism', in: *Progress in Human Geography*, 37, 2(2012), pp. 253-270; J. Schneider & P. Schneider, 'Sicily: Reflections on Forty Years of Change', in: *Journal of Modern Italian Studies*, 11, 1 (2006), pp. 61-83.

di memoria dinamici, creano realtà, mondi e network cambiando il presente e disegnando il futuro.⁴⁰ In questo contesto le strategie che hanno ispirato tali opere murarie finiscono a loro volta per ‘inspire groups of activists in different contexts to reclaim their own environments through the coupling of self-organization of social reproduction and political pressure via social movements’.⁴¹



⁴⁰ Glăveanu, ‘Art and Social Change: The Role of Creativity and Wonder’, cit., pp.33-34.

⁴¹ M. Caggiano & S.P. De Rosa, ‘Social Economy as Antidote to Criminal Economy. How Social Cooperation is Reclaiming Commons in the Context of Campania’s Environmental Conflicts’, in: *The Open Journal of Sociopolitical Studies*, 8, 2(2015), p. 554, <http://siba-es.unisalento.it/index.php/paco> (20 agosto 2020).



Foto 2-3-4: Il murales dedicato a Carlo Giuliani all'ingresso della Garbatella © Inge Lanslots

'Being-in the street'⁴²

Parafrasando le parole di Dario Riccobono di Addiopizzo, simili a quelle di altri attivisti e di esperti, le opere murarie prese in considerazione non sono lavori commissionati che aspirano a una riqualificazione dei quartieri in questione. Al contrario, sono la testimonianza della presenza dell'attivismo civico nel tessuto urbano, sia esso periferico o meno.⁴³ Nate in modo spontaneo, e originariamente in modo anonimo, tali opere riflettono 'azioni *community specific*'⁴⁴ formando luoghi di resistenza, facendo appello alla coscienza pubblica e richiedendo un impegno quotidiano. Proprio per questo, gli attivisti insistono sul fatto che il meravigliarsi, l'interrogarsi e l'indignarsi non basti più:⁴⁵

Nel conflitto già in corso, i muri delle città sono sia sfondo che parti in causa. Come da sempre è nella loro vocazione[:] veicolano rabbia e malcontento, tifo sportivo e impegno politico, messaggi d'amore e di poesia. C'è chi continuerà a scrivere e chi a cancellare [...].⁴⁶

Tocca poi alla critica continuare la ricerca sui muri relativi alle stragi e sul dialogo su di essi, dialogo che si espande ad altre città in cui spuntano opere simili. In questa ricerca vanno inclusi lo studio degli aspetti discorsivi relativi alla positività, come, per esempio, 'No Mafia, coloriamo i nostri sogni', l'analisi della calligrafia dei caratteri scritti cubitali, e dell'uso delle minuscole che vogliano ridimensionare la mafia, nonché l'indagine su come i luoghi fisici si perpetuino online tramite foto e commenti postati su vari social media.

⁴² Cfr. Kenaan, 'Streetography: on Visual Resistance', cit., p.152.

⁴³ Salvi, 'Muri e memoria: la guerra del decoro che ingrigisce le città', cit.

⁴⁴ Filippi, Monolini & Tuttolomondo, *Street art in Sicilia. Guida ai luoghi e alle opere*, cit., p. 56.

⁴⁵ Glăveanu, 'Art and Social Change: The Role of Creativity and Wonder', cit., p. 34.

⁴⁶ Salvi, 'Muri e memoria: la guerra del decoro che ingrigisce le città', cit., grassetto originale.

Parole chiave

attivismo, antimafia, Carlo Giuliani (G8 2001), *street art*, *memory studies*

Inge Lanslots è professore associato di traduzione e di cultura italiana presso l'Università di Lovanio (KU Leuven) ed è membro del gruppo di ricerca VICT (Traduzione e transfer interculturale). Specializzatasi nella narrativa italiana contemporanea, ha scritto vari contributi su più autori (Baricco, Benni, Ortese, Pressburger, Tabucchi), ma anche sul giallo/noir, sui (cant)autori, sulla fantascienza, sui fumetti e sul romanzo grafico, nonché sull'intermedialità, si dedica ormai alla *cultural memory* nella narrativa contemporanea, cioè alla rappresentazione della migrazione, del Sessantotto e del G8 2001 svoltosi a Genova. Ultimamente si occupa anche di altre espressioni grafiche e dei movimenti antimafia. È editore di 'Moving Texts/Testi mobili', una 'Peter Lang Series'.

KU Leuven - Campus Antwerpen
Sint-Andriesstraat 2
2000 Antwerpen (Belgio)
inge.lanslots@kuleuven.be

Paul Sambre è docente di studi sul discorso e di linguistica italiana presso l'Università di Lovanio (KU Leuven). È membro del gruppo di ricerca MIDI, Multimodalità e Interazione nel Discorso. La sua ricerca è incentrata sulla multimodalità all'intersezione delle tradizioni socio-cognitive, socio-semiotiche e critiche degli studi sul discorso. Questi ultimi anni nella sua attività di ricerca sta affrontando nuovi temi multimodali quali la nozione di *embodiment* nelle interazioni musicali, la rappresentazione mediatica delle mafie italiane all'estero, e della 'ndrangheta globale nei videoservizi, così come il discorso contro-egemonico e multimodale dei movimenti antimafia italiani. Ha pubblicato su *Cognitive Semiotics*, *Journal of Pragmatics*, *Incontri: Rivista europea di studi italiani*, *I-LanD Journal* ed è membro del comitato di redazione di *Constructions and Frames*, *ITL -International Journal of Applied Linguistics* e *I-LanD Journal on Identity, Language and Diversity*.

KU Leuven - Campus Antwerpen
Sint-Andriesstraat 2
2000 Antwerpen (Belgio)
paul.sambre@kuleuven.be

Elia Maestri è Senior Lecturer in Translation Studies and Direttrice del Centro Translating Cultures, presso l'Università Exeter. La sua ricerca si concentra sulle connessioni tra traduzione, cultura visiva e migrazione. Nel 2019, Maestri ha ottenuto fondi dal British Academy Rising Star Engagement Award per organizzare un Festival di Traduzione a Exeter. Nel 2011-12, Maestri ha completato un progetto di post-dottorato negli studi europei, presso l'Università di Sydney, vincendo fondi elargiti dall'EUOSSIC Erasmus Mundus, per poi vincere nel 2014 ulteriori prestigiosi fondi di ricerca presso l'Università di Monash, Melbourne, Australia. Le sue pubblicazioni includono lo studio delle percezioni e visioni europee da parte di gruppi migranti in Australia, le traduzioni di tradizioni mobili nell'ambito della musica folk di origine italiana e australiana (con Rita Wilson) e l'esplorazione multimodale dell'arte visiva prodotta da Jon Cattapan, eminente artista italiano e australiano operante nell'emisfero australe (quest'ultimo studio è contenuto all'interno del volume *Transcultural Italies: Mobility, Memory and Translation* uscito nel 2020 e curato da Loredana Polezzi, Charles Burdett e Barbara

Spadaro,). Le pubblicazioni precedenti di Maestri includono la monografia dal titolo *Translating the Female Self across Cultures* pubblicata nella collana John Benjamins: Translation Library (BTL) nel 2018 e relativa allo studio di traduzioni francesi e italiane di opere autobiografiche realizzate da scrittrici contemporanee in lingua inglese.

University of Exeter
Streatham Campus
Exeter EX4 4PY (Regno Unito)
E.MAESTRI@exeter.ac.uk

SUMMARY

The commemoration of victims of violence

Street art, activists and their messages of positivity

The present article analyses how street art and activism intertwine in public spaces addressing wider audiences with messages of growing positivity. Via the comparative analysis of two case studies revolving around the 'no mafia' sign on the outskirts of Palermo (Capaci) and the mural dedicated to Carlo Giuliani at the entrance of the Garbatella area within the Ostiense quarter in Rome, we explore the genesis of both works, their specific spatial setting and the role of social actors in the conservation of the mural paintings, as well as in the commemoration of victims of violence. Our analysis draws on key theoretical findings conceptualized within memory studies, sociology and research on visual culture.

Renzo e Lucia (2004) in TV **Intervista a Francesca Archibugi**

Flavia Laviosa

Francesca Archibugi (Roma 1960), una delle maggiori registe italiane, ha ricevuto numerosi riconoscimenti e premi internazionali per i suoi film *Mignon è partita* (1988),¹ *Verso sera* (1989),² *Il grande cocomero* (1993),³ *Con gli occhi chiusi* (1994),⁴ trasposizione cinematografica dell'omonimo romanzo di Federigo Tozzi (1993), *L'albero delle pere* (1998)⁵ e *Domani* (2000).⁶ Nel 2003, ha girato per la televisione *Renzo e Lucia*, un libero adattamento di *Fermo e Lucia* (1821-1823) di Alessandro Manzoni (1785-1873). Dopo questi film, la regista sceglie di lasciare l'Italia e di ambientare il lungometraggio *Lezioni di volo*⁷ (2006) in India. Con *Questione di cuore* (2009),⁸ un film tratto dall'omonimo racconto di Umberto Contarello (2005),⁹ la regista torna a filmare nella capitale.¹⁰ Archibugi inoltre realizza i cortometraggi *Giulia ha picchiato Filippo* (2012) e *È stata lei* (2013), che affrontano il problema della violenza contro le donne, scritti e diretti in occasione del 25 novembre, giornata mondiale contro la violenza sulle donne. Successivamente, Archibugi gira i lungometraggi, tra cui *Il nome del figlio* (2015),¹¹ adattamento della pièce teatrale *Le prénom* di Alexandre de La Patellière e Matthieu Delaporte (2010),¹² *Gli sdraiati* (2017), adattamento dell'omonimo libro di Michele Serra (2013). Inoltre, Archibugi ha ideato, scritto e diretto *Romanzo familiare*, il cui titolo è un omaggio al romanzo *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg (1963), una serie televisiva del 2017 in 12 episodi, ambientata a Livorno e prodotta da Rai Fiction e Wildside.¹³ Infine, Archibugi dirige il lungometraggio *Vivere* (2019), un adattamento cinematografico del racconto *Viaggio in Italia*, scritto dalla stessa regista.

¹ Premi: sei David di Donatello e due Nastri d'Argento.

² Premi: tre David di Donatello e un Nastro d'Argento.

³ Premi: tre David di Donatello, un Nastro d'Argento e la nomination all'Oscar.

⁴ Premio: Nastro d'Argento.

⁵ Premio Osella d'oro, Premio Marcello Mastroianni, e premi dall'OCIC e dall'UNICEF.

⁶ Il film affronta la tragedia del terremoto che colpì la regione Umbria nel 1997.

⁷ Il film è riconosciuto di interesse culturale dalla Direzione Generale per il Cinema del Ministero per i Beni e le Attività Culturali italiano. Questo è il primo film italiano girato in India in collaborazione con RAI Cinema e una co-produzione indiana, francese e britannica.

⁸ Il film ha ricevuto il premio Alabarda per la migliore sceneggiatura ed è stato selezionato per rappresentare l'Italia agli EFA, gli Oscar europei.

⁹ Pubblicato da Feltrinelli.

¹⁰ Dal centro storico di San Pietro e Lungo Tevere alla periferia est di Tor Pignattara, Casilino e Alessandrino.

¹¹ Premio Nastro d'Argento per migliore attrice e migliore attore.

¹² Dal quale era già stato tratto il film francese *Cena tra amici* (2012).

¹³ La serie è andata in onda in prima visione TV su Rai 1 dall' 8 gennaio 2018 per 6 puntate con due episodi a serata.

Il 13 e 14 gennaio 2004, Canale 5 trasmette una fiction d'autore, la miniserie televisiva in due puntate *Renzo e Lucia*, una rilettura de *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni (1827), diretta da Francesca Archibugi con la sceneggiatura di Francesco Scardamaglia e Nicola Lusuardi e prodotta da Guido e Maurizio De Angelis per T.P.I. Il debutto televisivo della regista romana propone un libero adattamento del testo manzoniano, ispirato principalmente alla prima stesura dell'opera, *Fermo e Lucia*.¹⁴

Come nei suoi adattamenti letterari precedenti, Archibugi interpreta intenzionalmente l'opera originaria per restituire allo spettatore un film che possa parlare al nostro tempo, quindi attualizza il testo manzoniano non sull'ambientazione, ma sulla caratterizzazione psicologica dei personaggi rendendoli più complessi e moderni. Ciò che interessa quindi alla regista non è tanto la storia di Renzo e Lucia, ma quella di Lucia e Don Rodrigo, di Lucia e Virginia (la Monaca di Monza) lette in chiave moderna con una chiara analisi psicanalitica dei protagonisti. Il lavoro dell'Archibugi si distacca dal testo manzoniano nell'intento di affermarsi come opera originale.

Tuttavia il libero adattamento firmato da Archibugi ha generato reazioni negative da parte della critica che si è chiesta in prima istanza quale fosse la ragione di produrre un'ennesima rappresentazione del romanzo manzoniano. I pesanti giudizi a sfavore del film sono scaturiti probabilmente dal fatto che la storia sia sin troppo nota e che il testo manzoniano sia il romanzo italiano più rappresentato e adattato nell'opera, teatro, cinema muto e sonoro e televisione,¹⁵ o che Manzoni non possa essere riletto

¹⁴ Nonostante le grandi somiglianze di *Fermo e Lucia* con *I Promessi sposi*, si tratta quasi di un'opera a sé scritta tra il 1821 e il 1823, ma pubblicata postuma nel 1916, col titolo *Gli sposi promessi*, separatamente da *I promessi sposi* la cui prima edizione è del 1827.

¹⁵ Opera: *I promessi sposi* di Amilcare Panchielli (1856); e *I promessi sposi* di Errico Petrella (1869). Cinema muto: il cortometraggio *I promessi sposi* di Mario Morais (1908); e i lungometraggi *I promessi sposi* di Luca Comerio (1911); *I promessi sposi* di Ugo Falena (1911); *I promessi sposi* di Ubaldo Maria del Colle (1913); *I promessi sposi* di Eleuterio Rodolfi (1913); e *I promessi sposi* di Mario Bonnard (1923).

Cinema sonoro: i lungometraggi *I promessi sposi* di Mario Camerini (1941); *I promessi sposi* di Mario Maffei (1964); e *Il regista di matrimoni* di Marco Bellocchio (2006). Rai: gli sceneggiati (serie televisive) *I promessi sposi* di Sandro Bolchi in otto puntate (1967); e *I promessi sposi* di Salvatore Nocita in cinque puntate (1980).

Televisione: Rai 1, *I promessi sposi*, spettacolo parodistico musicale di Antonello Falqui e interpretato dal Quartetto Cetra con Al Bano e Romina Power nel varietà *All Paradise* (1985); Rai 1, *Serata Manzoni* ideato e condotto da Beniamino Placido in occasione del bicentenario della nascita di Alessandro Manzoni (1985); Telenova, tv regionale, *La Serata Manzoni* all'interno della quarta edizione estiva del programma *Storie di Lombardia*, programma di tradizioni lombarde popolari con storie, aneddoti, leggende, battute di Giancarlo Danielli e condotto da Roberto Marelli (2000).

Teatro: gli spettacoli *L'ombra del Manzoni* di Donatella Contini, Teatro Sala Fontana (Milano 2003); e *Teatro con I promessi sposi* versione musical spettacolo itinerante per vari teatri italiani (2003/2004).

Televisione: Rai 1, la parodia del Trio Mario Lopez, Anna Marchesini e Tullio Solenghi in cinque episodi in cinque puntate (1990); Canale 5, la miniserie *Renzo e Lucia* di Francesca Archibugi in due puntate (2004); Rai 3, la fiction seriale *Walter e Giada. I migliori anni della nostra vita* di Simona Ercolani e Fabrizio Rondolino in 35 puntate (2005); Rai 1, il film *Virginia la monaca di Monza* (2011); musical televisivo e teatrale *I promessi sposi* di Michele Guardì (2010) presentato nel Duomo di Milano e trasmesso in diretta da Rai 3.

Per ulteriori informazioni su adattamenti nel opera, teatro, televisione, cinema, cartoni animati, fumetti, fotoromanzi, programmi radiofonici, danza, balletti, social media, illustrazioni, si consiglia di consultare le seguenti fonti: A. Fabiano, 'Cantando e ballando con gli sposi promessi: un percorso popolare', in: F. Livi & C. Perrus (a cura di), *Revue des Études Italiennes - Nouvelle Série*, 64, 1-4 (2018), pp. 84-93; M. Toppano, 'Fidélité au texte et détournement sous contrainte. Le cas de trois adaptations théâtrales des *Promessi sposi* au XIX^e siècle', in: F. Livi & C. Perrus (a cura di), *Revue des Études Italiennes - Nouvelle série*, 64, 1-4 (2018), pp. 94-106; S. Lomolino, 'Dal balletto alla pittura, dalla pittura alla musica: contaminazioni di generi e codici nelle opere-ballo tratte dai *Promessi sposi* nel sec. XIX', in: F. Livi & C. Perrus (a cura di), *Revue des Études Italiennes - Nouvelle série*, 64, 1-4 (2018), pp. 107-121; M. Ringot, '*I promessi sposi* in dieci minuti. Une réappropriation parodique à double sens entre classique littéraire et chanson populaire', in: F. Livi & C. Perrus (a cura di), *Revue des Études Italiennes - Nouvelle série*, 64, 1-4 (2018), pp. 122-138; S. Munari, '*Les Fiancés* à la radio. Une adaptation de Roland Ménard pour France

in chiave moderna. Purtroppo il film non ha avuto alcuna risonanza sebbene meriti di essere esaminato con occhio scevro da pregiudizio letterario, storico e cinematografico per essere apprezzato. *Renzo e Lucia* è un film girato per la televisione, tuttavia soffre per la compressione delle immagini e del suono sullo schermo del televisore, dove dettagli, sfumature, colori, ed espressioni sfuggono, si riducono, si perdono.¹⁶

Nella seguente intervista,¹⁷ che viene pubblicata in occasione del bicentenario della stesura di *Fermo e Lucia* (1821-2021), la regista non difende il suo film, ma lo spiega e mette in evidenza le sfaccettature psicologiche dei personaggi, le emozioni e le storie autentiche dei protagonisti, la dovizia e precisione dei dettagli storici della vita e lingua del Seicento lombardo. Archibugi, regista intimistica che predilige girare film veri più che realistici, ha dato a *Renzo e Lucia* un'impronta nuova con personaggi vicini ai giovani, ha realizzato un adattamento televisivo rivolto sia alle generazioni che hanno studiato il romanzo che ai ragazzi che ne leggono solo alcuni estratti a scuola.

Mi parli di perché ha deciso di girare il suo film televisivo Renzo e Lucia.

L'idea mi è arrivata come proposta dal produttore Guido De Angelis per una rilettura del romanzo manzoniano. Mi hanno consegnato una sceneggiatura, che già si intitolava *Renzo e Lucia*, scritta da Francesco Scardamaglia e Nicola Lusuardi e ispirata a *Fermo e Lucia*. L'ho letta e mi sono subito resa conto che mi trovavo di fronte a un testo con un'idea avvincente ed evocativa, che, invece di incominciare con Renzo e Lucia già fidanzati, partiva da un antefatto della storia manzoniana, immaginando Renzo, Lucia e Don Rodrigo prima e nel momento in cui le loro vite si incontravano, in un certo senso abbiamo voluto realizzare la vera storia di Renzo e Lucia. Infatti l'incontro tra Don Abbondio e i Bravi avviene solo alla fine della prima puntata della serie. Mi sembrava una sceneggiatura adatta per la televisione e nello stesso tempo colta, quindi ho accettato la proposta. Abbiamo riletto a fondo *I promessi sposi*, ci siamo appassionati e gli sceneggiatori e io abbiamo trovato un punto di incontro sulla narrazione per immaginare uno spettatore televisivo. Lo spettatore cinematografico va a vedere il film al cinema, paga il biglietto ed entra in sala. Quello televisivo è uno spettatore casuale che vai a cercare tu, gli entri in casa, non ti ha scelto, non sa chi sei. Possono essere bambini, ragazzi, adulti, anziani di ogni livello culturale, economico e sociale.

Culture (1982)', in: F. Livi & C. Perrus (a cura di), *Revue des Études Italiennes - Nouvelle série*, 64, 1-4 (2018), pp. 139-155; F. Danelon, 'I promessi sposi di Pier Paolo Pasolini ed Ennio De Concini (con qualche riflessione preliminare sui *Promessi sposi* e il cinema italiano)', in: F. Livi & C. Perrus (a cura di), *Revue des Études Italiennes - Nouvelle série*, 64, 1-4 (2018), pp. 156-169; V. Sturli, 'Due maschere televisive per don Abbondio: Alberto Sordi e Paolo Villaggio', in: F. Livi & C. Perrus (a cura di), *Revue des Études Italiennes - Nouvelle série*, 64, 1-4 (2018), pp. 170-182; I. Moscardi, '#TwSposi: un matrimonio che s'ha da fare', in: F. Livi & C. Perrus (a cura di), *Revue des Études Italiennes - Nouvelle série*, 64, 1-4 (2018), pp. 183-192. L. Parisi, 'Tre tipi di parodia e la Provvidenza in Manzoni', in: F. Livi & C. Perrus (a cura di), *Revue des Études Italiennes - Nouvelle série*, 64, 1-4 (2018), pp. 209-221; F. Malagnini, 'Testo verbale e iconico: note sull'edizione parodica (?) de *I promessi sposi* illustrata da Ezio Castellucci (1914)', in: F. Livi & C. Perrus (a cura di), *Revue des Études Italiennes - Nouvelle série*, 64, 1-4 (2018), pp. 236-257; A. Brambilla, 'Partiture manzoniane. *I promessi sposi* "eseguiti" da Emilio Isgrò', in: F. Livi & C. Perrus (a cura di), *Revue des Études Italiennes - Nouvelle série*, 64, 1-4 (2018), pp. 258-270; A. Vignazia, 'I promessi sposi a fumetti: parodia e Zeitgeist', in: F. Livi & C. Perrus (a cura di), *Revue des Études Italiennes - Nouvelle série*, 64, 1-4 (2018), pp. 271-292; L. Fournier-Finocchiaro, 'Les parodies Disney des *Promessi sposi*', in: F. Livi & C. Perrus (a cura di), *Revue des Études Italiennes - Nouvelle série*, 64, 1-4 (2018), pp. 293-307. M. Emanuelli, 'La figura di Renzo e Lucia nei *Promessi sposi* al cinema, in TV, al teatro e in radio, Massimo Emanuelli, <https://massimoemanuelli.com/2019/03/28/i-promessi-sposi-al-cinema-in-tv-in-teatro-e-in-radio/> (4 novembre 2020).

¹⁶ Si consideri che la trasmissione del film su Canale 5 comprendeva frequenti interruzioni di pubblicità che hanno aggiunto un'ora alla visione del film.

¹⁷ Intervista condotta di persona a Roma il 21 gennaio 2004.

E quindi c'è stato più un lavoro drammaturgico che di regia in senso stretto nel girare il film per la TV.

Come ha deciso cosa mantenere e cosa tralasciare del romanzo originale?

Preferirei non fare dei parallelismi. Abbiamo realizzato una libera rilettura de *I promessi sposi*. Abbiamo fatto un'operazione simile a ciò che Manzoni ha fatto nella drammaturgia del suo romanzo. Manzoni ha finto di aver trovato un manoscritto e ha scritto un romanzo apocrifo, raccontato come una storia vera in cui mescola elementi reali e di finzione, personaggi veri e inventati ricavati da fonti originarie e vicende vere, e lo ha proposto come metafora ottocentesca di una storia del Seicento. Quindi ci siamo sentiti legittimanti a trarre dal suo romanzo un film apocrifo. Perciò diventa difficile stabilire dei parallelismi col compasso tra il romanzo e il film in quanto *Renzo e Lucia* è una rilettura personale, una trasposizione arbitraria della storia degli innamorati più celebri della letteratura italiana. Abbiamo messo in risalto Lucia e abbiamo tratteggiato un Don Rodrigo moderno, tenebroso, turbato da Lucia e meno superficiale rispetto alla classica immagine del signorotto seicentesco, del nobile spagnolo ricco e potente. Quindi è come se avessimo fatto un film apocrifo dopo il romanzo e le rinunce e cambiamenti sono stati molti. Non abbiamo strappato le pagine al testo di Manzoni, abbiamo desunto dal romanzo la nostra storia.

Abbiamo realizzato un film di relazione umana fra i personaggi e abbiamo restituito a Renzo, Lucia e Rodrigo le loro emozioni e sentimenti. Abbiamo estratto da questo immenso romanzo (che a seconda delle edizioni va dalle 1200 alle 1800 pagine) la storia d'amore di due fidanzati. Quindi abbiamo restituito a due giovani il fatto che si innamorano e che questo amore, come una maledizione, gli cade sulle spalle: viene ostacolato da Don Rodrigo, per cui devono affrontare una serie di prove per riuscire a realizzarlo. Per quello che riguarda la lingua, Manzoni ha fatto un'operazione letteraria arbitraria, quella di far parlare toscano a dei contadini lombardi. Volevamo fare un film realistico e abbiamo fatto parlare i contadini con il loro accento lombardo, e per quello che ci sembrava l'impianto del film, per quello che volevamo che il film suscitasse, cioè riportare il Seicento a un secolo vero, abbiamo ritenuto necessario fare così. Infatti abbiamo preso la famosa frase 'Detto matrimonio non si deve fare', come Manzoni aveva scritto in *Fermo e Lucia*, quindi non usando la risciacquatura in Arno.

Quali sono i temi del romanzo che l'hanno interessata di più?

Essenzialmente le emozioni sono alla base della nostra rilettura. Considero la modernità delle emozioni universale. La prima versione della sceneggiatura aveva toccato tanti aspetti umani, personali, psichici dei personaggi che mi avevano sconvolta. Un altro aspetto importante che ogni regista deve curare, soprattutto se si ambisce al realismo, è quello di documentarsi sull'epoca nella quale vivono i personaggi. Quindi ho letto, studiato, cercato immagini e incisioni, per conoscere il mondo reale in cui si muovevano Renzo, Lucia, Virginia, Don Abbondio, Rodrigo.

Mi parli di come è stato accolto il film dalla critica.

Il mio adattamento ha suscitato reazioni negative, ci sono stati molti critici che non hanno dato legittimità all'operazione di libero adattamento, legati all'idea che i classici non si possono rileggere. Il film è stato attaccato non per la fattura del film, su cui nessuno ha avuto da ridire, ma per l'operazione di reinterpretazione del romanzo, nonostante avessimo indicato chiaramente che era un libero adattamento.

Su Manzoni ci sono chiaramente delle resistenze. È considerato il padre della narrativa italiana, il padre della lingua, e quindi non si tocca.

Come difende il suo film?

Non lo difendo, io ho girato un film. E ribadisco, secondo me c'è non solo la possibilità di fare operazioni di questo genere, ma anche la necessità. Quello di Manzoni è il romanzo più detestato dai ragazzini in Italia, perché i professori impongono quello che ci devono trovare e non chiedono mai agli studenti una loro interpretazione.

Entrando nello specifico di alcuni aspetti del film ho notato elementi comuni ai suoi lavori precedenti. Per esempio lei ha popolato questo film di bambini rendendoli protagonisti, ha addolcito la narrazione con i linguaggi dei bambini: i bambini si perdono, si trovano in situazioni di pericolo, lavorano nella filanda. Cecilia, una bambina di nove anni, già sogna l'amore. Mi parli di perché ha aggiunto queste voci.

Ho avuto sempre l'impressione che non sia io a mettere i bambini nei film, ma siano gli altri a toglierli dai loro film, eppure la vita è piena di bambini. I personaggi poi forti che vengono estratti dal romanzo sono sempre Don Abbondio, Don Rodrigo, Fra Cristoforo, ma nessuno ricorda il personaggio di Cecilia, importante e con una sua valenza simbolica. Per quello che riguarda gli altri bambini, facendo uno studio della vita quotidiana nel Seicento, ho scoperto che le filande erano popolate da bambini e quindi ho voluto evidenziare questo aspetto che mi sembrava molto importante. Lucia non è solo una ragazza di 16-17 anni, è anche una giovane che lavora da quando era bambina e si è rovinata le mani col vapore. Inoltre la Gertrude di Manzoni commette un infanticidio, uccide il bambino che le era nato. Invece, leggendo gli atti del processo, si scopre che Virginia de Leyva, la Monaca di Monza, aveva una figlia, allevata dal padre, e la bambina l'andava a trovare senza sapere che lei fosse la madre.

Oltre alle bambine nelle filande, lei inserisce i bambini dell'orfanotrofio per poi presentarci Renzo come orfano adulto. Inoltre Fra Cristoforo ha due battute importanti, 'L'amore è il motore del mondo' e 'I vostri figli già vi guardano'. Lei quindi cita e reinterpreta il titolo del film I bambini ci guardano (De Sica 1943).

Questa frase di Fra Cristoforo pensavo fosse importante: 'Il motore del mondo'. In quell'epoca il motore del mondo era il movimento degli astri, non avevano ancora la concezione dell'Ottocento del motore meccanico. Quest'idea di motore, da Aristotele e poi attraverso Galileo, che muove il sole e i pianeti e tutto quanto, in realtà si riferisce alle relazioni tra un uomo e una donna. Ho voluto attribuire questo pensiero a Fra Cristoforo in riferimento a Renzo e Lucia, perché, con la sua visione filosofica della vita, potesse spiegare l'importanza del loro amore.

Passiamo all'Illuminato che parla al busto in marmo della figlia morta. Lei inserisce nel film bambini reali e emotivamente presenti, ma anche bambini assenti. L'Illuminato, autore di molti omicidi, è vittima del dolore per la figlia uccisa. Lei sceglie una figura infantile defunta per restituire umanità all'Innominato, il male per eccellenza, ma pur sempre convertibile. Le fonti storiche confermano la presenza di questa bambina nella vita dell'Innominato?

Questo personaggio della figlia morta lo abbiamo aggiunto noi. Innanzitutto non si sa chi sia l'Innominato nel romanzo di Manzoni, o meglio non si osava dire che era un Visconti. Manzoni non ne ha rivelato la vera identità anche se, consultando stralci di lettere, è chiaro che si sia ispirato alla figura di Bernardino Visconti. Quindi noi siamo tornati agli atti storici e abbiamo reinterpretato l'Innominato attraverso la vita di Bernardino Visconti che infatti aveva perso la figlia. Io parto dall'assunto che non può esistere male in una persona non ferita, ma questa non è un'idea manzoniana, piuttosto è un'idea novecentesca legata all'avvento della psicanalisi. Quindi anche questa interpretazione dell'Innominato è libera.

Per quanto riguarda Don Rodrigo, sono ricorrenti le scene in cui egli nuota, si bagna, si immerge, poi riemerge, e sono scene solitarie. Inoltre lei incomincia il secondo episodio con un passaggio sott'acqua. Mi spieghi questa attenzione per l'acqua.

Per essere verosimile, il film è stato girato principalmente nel comune di Sorico, sul Lago di Como, in parte a Cremona e a Modena. Di questo lago ci sono pagine e pagine di descrizioni bellissime nel romanzo. Pensi all'iconografia romantica, il lago è un luogo considerato cupo, è l'immagine dell'acqua ferma della psiche. Dato che questo è un film sul lago, sono andata sotto il pelo dell'acqua, in una vita sotterranea di questo luogo e tra questa gente. Una persona sott'acqua fa uno sforzo per mantenersi in vita, quindi con le immagini di Rodrigo nel lago volevo comunicare che fosse una persona che faceva uno sforzo per mantenersi in vita, una persona sospesa e nello stesso tempo che combatteva contro qualcosa, col respiro nell'attraversamento.

È interessante il suo Rodrigo, non ha un padre e non ha una madre, è un orfano come Renzo, entrambi sono interessati a Lucia e, pur essendo di estrazione sociale diversa, sono personaggi speculari, ma in contrapposizione.

Nel Seicento molte persone perdevano i genitori intorno ai venti o venticinque anni perché la vita media era breve. Questo mi ha fatto pensare all'accelerazione delle responsabilità nella vita dei giovani. Li ho resi speculari anche se sono molto diversi: Renzo è stato costretto a partire dal suo paese per cercarsi da vivere; e Rodrigo è stato costretto a tornare a Pescarenico per occuparsi delle terre, e prendere il posto del padre defunto. Ecco quindi c'è come una dissolvenza incrociata fra i due personaggi.

In che modo Lucia è un personaggio moderno nel suo film?

Lucia all'inizio osserva attentamente Don Rodrigo e ne è turbata perché lei non sa cos'è l'amore, e dice a Fra Cristoforo: 'Tutti pensiamo all'amore' cioè in un'età in cui guardi e dici: 'È lui? Non è lui?'. Quindi Lucia guarda Rodrigo e si chiede: 'È lui?' perché lei avverte l'attenzione di quest'uomo e ne è incuriosita e turbata allo stesso tempo. Ma quando Lucia conosce Renzo e la libertà di espressione che ha con lui, dice: 'Io sto bene con te, mi sento io'. Il fatto non è tanto che conosci un'altra persona, ma che attraverso la conoscenza di un'altra persona ti ritorna qualcosa di te. Man mano che Lucia scopre questo profondo benessere che è l'innamorarsi, si rende conto di cosa sia il malessere di una persona che ti vuole, ma non ti ascolta, che non sente quello che vuoi, che non ti capisce. Quando Rodrigo chiede a Renzo: 'Ma perché te?' Renzo risponde: 'Io so amarla, sento quello che vuole'. Il problema di Rodrigo è di essere ossessionato dal suo desiderio, non ha nessuna apertura, non capisce perché non ci si può innamorare di lui. Lucia è una ragazza con una forza interiore incredibile, vede dove gli altri non vedono, ha uno sguardo proprio, vede la vita vera, sente ciò che desidera e non le importa niente di stare in un palazzo. Per Manzoni Lucia è la luce di

Dio, mentre io ho cercato di farne una ragazzina profondamente autentica, che vede più in là, che sa che andando in quel palazzo diventerebbe una ricca pazza e, come tutti gli altri, sarebbe profondamente infelice alla fine. Inoltre è anche spaventata perché percepisce che Rodrigo è un matto, uno squilibrato. 'Pena e paura', lei dice due volte: 'Mi fa pena e paura'.

Mi parli della sua ricca e minuziosa ricerca e ricostruzione storica dei costumi, i colori, le ambientazioni. So che ha fatto uno studio molto accurato.

Ho cercato di capire come fosse la vita quotidiana nel Seicento e ho fatto scoperte sorprendenti, non solo da un punto di vista storico e culturale, anche da un punto di vista umano. Ho capito come, nel corso dei secoli, sono cambiate certe abitudini e spero di essere riuscita a creare un'atmosfera dell'epoca, piuttosto che aver lavorato solo sui piccoli particolari.

Quindi lei ha consultato molte fonti storiche e artistiche, si è ispirata a documenti, immagini dell'epoca.

Certo, ho consultato le riproduzioni nei libri. Nel Seicento la pittura era molto di rappresentanza, le persone quando si facevano ritrarre non si vestivano come nella vita quotidiana, perché indossavano abiti da ritratto, quindi non abbiamo fatto una ricerca iconografica basata sulle immagini, ma abbiamo lavorato sulle parole. Cioè abbiamo lavorato sulle descrizioni, per esempio abbiamo letto le note della spesa, cosa si preparava quando si invitavano degli amici a pranzo, la nota da dare alla servitù su cosa si sarebbe preparato, le note dentro gli armadi su che cosa ci doveva essere nella biancheria, e da tutto questo siamo risaliti a che cosa indossavano le persone, cosa e come mangiavano, come si svolgeva la loro vita. Ho anche scoperto che non si sparecchiava, si vede infatti per un attimo, in una scena, che vengono raccolte le tovaglie con tutto il vasellame e viene buttato via, quindi non c'era l'idea di lavare i piatti e gli avanzi venivano buttati dalla finestra per i poveri.

A proposito di questi dettagli c'è una scena in cui Agnese e Lucia si scambiano un fazzoletto, che contiene qualcosa.

Contiene delle uova di baco. Mentre sono nello stallino Agnese mette delle piccole uova in un fazzoletto e lo dà a Lucia che se lo mette nel corsetto. Agnese le dice: 'Stai attenta alle uova che le ho prese a credito'. Covavano le uova di baco soprattutto le poverissime che in parte lavoravano alla filanda e in parte raccoglievano i bozzoli per venderli. Erano molto poveri, non c'erano galline, animali da cortile, non c'era niente, perché non avevano il granturco per allevarli. Si vede a un certo punto che si mangiano dei pezzi di polenta con delle rammagliate di brodo di verdura bollita, cioè niente, con apporto calorico quasi zero.

Un altro personaggio straordinario è Suor Virginia, la Monaca di Monza. Lei l'ha resa una donna multiforme, e madre amabile e tenera. Quindi esiste storicamente la figlia di Virginia?

Sì, la madre è anche una donna. Ciò che mi ha sconvolta leggendo gli atti del processo, è che questa donna innamorata considerava il suo amore una colpa e quindi lo combatteva. Quella cosa che lei prende da uno scrigno e si mette sul petto è una calamita, e dice: 'Me l'hanno mandata i padri francesi, dice che leva il maleficio dal cuore'. Lei sperava di smettere di amare quest'uomo. L'ho trovata una storia

straziante, struggente, perché era nutrita di superstizione e di un profondo senso di solitudine. Era persino coprofaga perché le avevano detto che, se mangiava gli escrementi dell'uomo che amava, le sarebbe passato l'amore. È tutto scritto negli atti perché lei raccontò tutto al processo. Inoltre, la Monaca di Monza ebbe una seconda parte della vita che non viene mai raccontata: è quasi diventata santa. Scontata la pena di dieci anni, durante i quali tenne un carteggio con il Cardinale Federico Borromeo, andò a vivere in un convento dedicandosi agli altri. C'è persino stato un momento in cui volevano beatificarla.

Flavia Laviosa

Department of Italian Studies

Wellesley College

106 Central St.

Wellesley, MA 02481 (USA)

flaviosa@wellesley.edu

‘Nasconder l’arte con l’arte’ Over amusante 19^{de}-eeuwse etiquetteboeken en *galateï*

Bespreking van: Annick Paternoster & Francesca Saltamacchia, *Le leggi della cortesia. Galateo ed etichetta di fine ottocento: un’antologia*, Novara, Interlinea, 2018, 157 p., ISBN 9788868572259, € 12.

Els Jongeneel

Twee onderzoeksters, verbonden aan de Università della Svizzera italiana in Lugano, Annick Paternoster en Francesca Saltamacchia, publiceerden in 2018 een vermakelijk boekje. Het betreft een verzameling fragmenten ontleend aan Noord-Italiaanse etiquetteboeken en teksten over goede manieren uit het einde van de 19^{de} eeuw, een periode waarin het genre een grote bloei doormaakte. De bloemlezing is een uitvloeisel van een digitaliseringsproject van beide redactrices, het Corpus dei galatei italiani ottocenteschi (CGIO), van tweeënvijftig boeken van wellevendheid (de zg. ‘galateï’) en etiquetteboeken uit het bezit van bibliotheken in het kanton Ticino.

In het voorwoord tot de anthologie vat Stefano Prandi, hoofd van het Italiaans Instituut van de Università della Svizzera italiana, het waarom van de toenemende belangstelling in Italië voor het savoir-vivre sinds de 18^{de} eeuw in enkele treffende woorden samen: de verburgerlijking van de maatschappij waarin het privé-leven en de daarmee verbonden *politesse* het winnen van de heroïsche deugden van de aristocratie. De aan koopkracht winnende burgerij krijgt belangstelling voor verfijnde omgangsvormen in een naar binnen gekeerde maatschappij, waardoor men sociale status hoopt te verwerven.

In hun introductie gaan Annick Paternoster en Francesca Saltamacchia verder in op de belangstelling voor etiquette en regels van wellevendheid aan het einde van de 19^{de} eeuw. Aangezien zij de belangstelling voor de ‘bon ton’ als een cyclisch fenomeen willen neerzetten, in en buiten Italië, beginnen zij met het maken van enkele opmerkingen over wellevendheid en etiquette in de huidige tijd. Onderzoek op internet geeft aan dat de belangstelling voor etiquette momenteel weer toeneemt, na een periode van bloei en teloorgang. De economische boom in Italië in de jaren 1950 en ’60 veroorzaakte bij de ‘nieuwe burgerij’ belangstelling voor goede manieren, maar die taande weer gedurende de non-conformistische periode na 1968.

Vervolgens komt de periode ter sprake die de geciteerde etiquetteboeken in de anthologie bestrijken, ca. 1880-1914. De overgang van etiquette in onze geglobaliseerde samenleving naar de late 19^{de} eeuw is enigszins abrupt. Ik ben van mening dat de passage over leefregels in de huidige tijd beter aan het eind van de inleiding geplaatst had kunnen worden. Tevens moet de lezer lang wachten alvorens

de genres 'galateo' en 'libro di etichette' duidelijk worden geformuleerd. Een *galateo* is een geschrift over goede manieren bestemd voor de 'kleine burgerij' die moet worden onderwezen hoe zich te gedragen, om zo hogerop te komen in de samenleving. Het etiquetteboek bevat een aantal nauwgezette regels van wellevendheid bestemd voor de aristocratie en vooral, aan het einde van de 19^{de} eeuw, de hoge burgerij. De Italiaanse voorlopers zijn respectievelijk *Il Libro del cortigiano* (1528) van Baldassare Castiglione en de *Galateo* (1558) van Giovanni della Casa, twee geschriften opgesteld in een tijd waarin het individu en diens relatie tot de maatschappij op de voorgrond treden.

Aan het einde van de 19^{de} eeuw komt het etiquetteboek in Italië tot grote bloei, in tegenstelling tot de *galateo*. Dit valt onder andere te verklaren vanuit toenemende sociale spanningen, waardoor de *galateo*, gericht op het bevorderen van eenheid en nationale identiteit, na de eenwording van 1861 aan aantrekkingskracht verliest. Leefregels voor de heersende klasse, de gegoede burgerij, die bovendien profiteert van een economische opleving in Noord-Italië, komen in de belangstelling te staan. Terwijl de 19^{de} eeuwse *galateo* hoofdzakelijk door mannen wordt geschreven, zijn de auteurs van die laat 19^{de}-eeuwse etiquetteboeken opmerkelijk genoeg vrouwen van hogere komaf, die erin slagen het leven binnenshuis – nog altijd voorbehouden aan de vrouw – te combineren met een literaire loopbaan. Sommigen schrijven ook romans, hebben journalistieke ervaring en publiceren in vrouwenbladen, zoals bijvoorbeeld Matilde Serao. Het merendeel van deze auteurs zijn gescheiden vrouwen of weduwen. Zij richten zich doorgaans tot de welgestelde vrouw en beschrijven haar loopbaan. Die bestaat uit twee fasen, voor en na het huwelijk, met de daarbij behorende 'sociale ruimte': de dagbesteding, het diner en het souper, het bal en aanverwante galafeesten, de schouwburg, uitstapjes naar zee en naar wat we tegenwoordig wellness baden zouden noemen, en naar de bergen – het 'alpentourisme' is in opkomst.

De samenstellers van de anthologie hebben de voorkeur gegeven aan de etiquetteboeken, hoewel ook enkele fragmenten ontleend aan *galatei* zijn opgenomen. De reden die zij hiervoor aangeven is de relatieve onbekendheid van de publicaties met etiquette-regels, dit in weerwil van hun vaak onderhoudende en humoristische stijl die hen goed leesbaar maakt voor de lezer van de 21^{ste} eeuw, in tegenstelling tot – aldus de samenstellers – de bombastische en belerende stijl van veel *galatei*. Situaties en menselijk gedrag zijn herkenbaar voor het huidige publiek, ondanks de grote verschillen in maatschappelijke context. Bijzonder vermakelijk in dit opzicht zijn enkele fragmenten over het reizen, met praktische wenken over hoe zich te gedragen in de trein (fragm. 16) en in het hotel (fragm. 17). Ronduit hilarisch is 'De jacht op de echtgenoot' (fragm. 2) waarin de vooralsnog vruchteloze pogingen die worden ondernomen om een wederhelft aan de haak te slaan, ter sprake komen.

De anthologie is samengesteld uit zevenentwintig fragmenten ontleend aan tien teksten, waarvan er zeven door vrouwen en drie door mannen zijn geschreven. De fragmenten zijn onderverdeeld in drie delen: 'In het gezin', 'Ontvangst en bezoek', en 'Op reis'. Het derde deel bevat de meeste fragmenten, niet alleen vanwege hun grote vermakelijkheid, maar ook omdat de samenstellers enkele reproducties hebben ingevoegd, afkomstig uit het Ghiringhelli fonds in de kantonale bibliotheek van Lugano, een verzameling van etsen, gravures en geïllustreerde boeken over het toerisme in Ticino tussen 1600 en 1900.

De gehele bloemlezing overziend lijkt een opmerking van Giovanni Rajberti (fragm. 10, p. 76, *L'arte di convivare spiegata al popolo*, Milano, 1850) de meest treffende en ook nog toepasselijk op de huidige tijd: 'Il mondo è un teatro, e la vita è una lunga commedia, quando non è corta: noi tutti ora siamo spettatori, e pretendiamo divertirci ed essere perfettamente illusi; ora siamo attori, e dobbiamo rendere con arte somma il carattere che ci tocca o che ci scegliemmo a rappresentare; altrimenti

la platea fischia'. Of zoals meer dan drie eeuwen eerder Castiglione het formuleerde, geparafraseerd door dezelfde Rajberti: 'bisogna nasconder l'arte coll'arte'.

Els Jongeneel

Dpt. European Languages and Cultures (French, Italian)

University of Groningen

Oude Kijk in 't Jatstraat 26

9712 EK Groningen (Olanda)

e.c.s.jongeneel@rug.nl