

La caccia al feticcio, l'angoscia del vuoto, riportano al mondo visionario secentesco. Ma senza mistero

In un interessante articolo apparso su questo giornale qualche tempo fa, Fulvio Abbate si chiedeva quale significato portasse con sé, al fine della comprensione dello «spirito del tempo» in cui oggi ci è dato di vivere, la caccia alla reliquia, iniziata a suo dire nell'89, con la ricerca generalizzata e ossessiva dei frammenti del muro di Berlino, fino a giungere ai nostri giorni con la rincorsa ai cimeli più effimeri, dal sigaro del Che alle mutande di Elvis Presley. La domanda veniva così sintetizzata: «In un mondo di merci, spesso irraggiungibili ai più, ma tutto sommato insignificanti, che sia questo l'unico modo per convincersi che il sacro, l'eccezionalità sia ancora presente sulla terra che s'appresta a raggiungere lo zero assoluto del nuovo millennio?». Questo affollamento di oggetti sotto un cielo privo finanche dell'ombra del sacro ha qualcosa a che fare con il barocco, inteso non tanto come stile letterario o artistico, quanto come concezione del mondo. Ed è in un lucido saggio di Marino Niola («Il corpo mirabile. Miracolo, sangue, estasi nella Napoli barocca») che si delineano i tratti del barocco napoletano per ciò che essi significano in un'ottica di antropologia della cultura.

La collezione di reliquie è senza dubbio una delle più pregnanti manifestazioni dello spirito barocco, come si evince da questo passaggio del libro: «Un frate domenicano stende, a metà del Seicento, un catalogo di "Santi Corpi e insigni Reliquie che sono nella Città di Napoli et nel suo Regno": i pezzi catalogati sono alcune migliaia, enumerati in sequenze in cui il sacro sembra scomparire dietro al comico e al grottesco». La reliquia è per sua essenza il frammento di un corpo sottratto alla dinamicità della vita, ma risuscitato nella forma della trascendenza: essa designa dunque la separazione definitiva tra corpo e anima. Chi custodisce una reliquia sa di possedere un pezzo di spirito oggettivo in un corpo che non esiste più.

Questo ritorno alla caccia di reliquie potrebbe far pensare a prima vista che una tendenziale mentalità barocca stia diffondendosi obbligatoriamente nel nostro indeciso e secolarizzato presente: tanto più che un altro dei sintomi più significativi del barocco, segnalato ormai da molti studiosi, è proprio la scissione tra i segni e le cose. Chi potrebbe negare che viviamo in un mondo in cui il corpo - come ha sottolineato più volte Baudrillard - è diventato una pura simulazione elettronica, asettica, un corpo levigato e rivestito di una seconda pelle priva di odori, di porosità, di rughe, trasformatosi in puro segno?

Ma come ha notato Carlo Ossola, «non solo la nostra, ma - si può dire - ogni generazione del Novecento ha riconosciuto i segni della propria

Napoli, miseria e nobiltà

«Miracolo, sangue, estasi nella Napoli barocca», dice il sottotitolo del saggio di Marino Niola. Un viaggio fra storia e antropologia che parte con l'immagine folgorante di una città che, nel bene e nel male, sta vivendo al massimo di sé: nei primi del '600 Napoli ha già più di 300.000 abitanti, ed è con Parigi la più grande metropoli europea. Un clero e una burocrazia estesi, una «plebe immensa, miserabile», aumentata da ondate migratorie. Conflittuale, caotica, la capitale vicereale subisce nel '600 cinque eruzioni, tre carestie, tre terremoti e due epidemie di peste, la seconda delle quali, nel 1656, riduce gli abitanti a un terzo. In questo scenario si intreccia una Chiesa particolarmente presente: lo spazio urbano accoglie 140 monasteri e una rete di chiese, oratori, confraternite, santuari dalla fama miracolosa. Il Barocco ha trovato la sua capitale.

Un particolare della tomba di Urbano VIII in San Pietro

Il Barocco è rinato

Eccessi e reliquie da Suor Orsola a Lady D

modernità nel barocco». Niola osserva che l'essenza dell'anima barocca sta nel segreto immanente nella metafora, la quale a sua volta sposta il senso delle cose, dalla loro realtà mondana e oggettiva a un cielo teatrale popolato di divinità che si rispecchiano nell'icona. Questo rapporto tra Dio e uomo è però un rapporto contrattuale, di scambio equivalente, entro il quale vige il principio dell'utilizzabilità. Ancor oggi, a Napoli, l'orante decora il teschio dell'anima «pezzenella» finché essa gli offre la grazia, quando questa viene meno, si cambia teschio, perché quel dono non è più conveniente. Certo, si tratta di una pratica recente, come afferma Niola che scorge invece il «fuoco» dello

scambio votivo in una «teologia poetica», ovvero nel dispiegamento della *potentia* del santo che si disegna sul palco delle rappresentazioni della sovranità barocca. Ma è pur sempre significativo che questa riduzione utilitaristica di un antico ritualismo abbia dissolto del tutto il sacro in essa riposto. Non c'è proprio niente di sacro, infatti, in tutto ciò, nemmeno in senso pagano, perché anticamente le pietre votive venivano deposte nel tempio del dio, dopo il ricevimento di una grazia concessa, ma non esplicitamente sollecitata e *hybris* chiamavano i greci l'insulto fatto alla divinità con una richiesta di grazia alla pari.

La tonalità emotiva che produce l'atteggiamento barocco, con le sue forme affastellate in mille immagini stupefacenti, è segnata dall'angoscia e dalla ricerca di un appiglio per evitare la caduta nel baratro del nulla, come ha mostrato Ludwig Binswanger: e in questo l'uomo contemporaneo sembra segnato assai più di quanto lo fosse l'uomo del Seicento, per il quale gli *Infiniti mondi* si presentavano in uno scenario cosmico dove risuonava però pur sempre la voce dell'infinito silenzio pascaliano. Al silenzio, che oggi non risuona più in alcuna «voce» interiore si contrappone lo strepito delle nostre aree metropolitane: sono inarticolato e

petulante, denunciato recentemente da Hans Magnus Enzensberger in un articolo apparso su *Der Spiegel*. E se la Chiesa nel Seicento chiamava a raccolta i fedeli con la vertiginosa musica barocca di Pergolesi o Monteverdi, oggi essa deve inchinarsi al rock di Bob Dylan e al rap di Jovanotti.

Lo strepito che promana dalla Napoli barocca, così felicemente descritta da Marino Niola, assomiglia molto allo strepito suscitato dai funerali di Lady D. e all'adorazione dei feticci contrabbandati come reliquia. Ma al trionfo dell'immagine spettrale staccata dal corpo si contrappone la figura discreta del pensiero e il dono gratuito che la parola poetica

porta con sé. La modernità è forse erede del vociare indistinto dei monaci napoletani che rivendicavano la superiorità dei loro santi e delle loro reliquie, non del «sapere» dell'anima nascosto nelle pieghe silenziose della «figura» barocca interrogata nel suo enigma.

No, l'odierna caccia di reliquie non attesta un bisogno di «ridare un valore profondo, assoluto alle cose», ma è la manifestazione di un'«idolatria esasperata nei confronti dell'ente oggettivo come feticcio e della parola dello spot finalizzata a un'epidermica «me-raviglia».

Alberto Folini

La vecchia Hollywood era «classica». I film di oggi sono profondamente «barocchi». Ecco perché E la sua vera arte è il cinema che mangia se stesso

Kubrick, Tarantino, il concetto stesso di «remake» e di «seguito»: un'arte-tritattutto che è sempre più autoreferenziale.

Se il segno principale del barocco è la trasformazione del corpo in un simulacro, come si sostiene qui sopra, allora il cinema dovrebbe essere l'arte barocca per eccellenza. E Napoli è il suo luogo di elezione, non dovrebbe esserci nulla di più barocco della recitazione di Totò, nella qualeveramente i «segni»-«cose» (alle quali i segni fanno riferimento) sembrano andare in direzioni diametralmente opposte. Messa così, sarebbe molto semplice. Il realtà la natura barocca del cinema è un dato complesso, profondo, che va molto al di là delle apparenze.

Se dovessimo stabilire dei paralleli meccanici fra il cinema e la cultura barocca, non mancherebbero gli esempi: dai direttori della fotografia (praticamente tutti) che hanno tentato di ricreare su pellicola la luce di Caravaggio, ai registi (non tutti, ma sicuramente molti) che in qualche

momento della loro carriera sono stati accusati dalla critica di avere uno «stile barocco», come se fosse un insulto. In realtà, ripetiamo, le cose sono più complesse. Non è, ovviamente, lecito dire che il cinema è un'arte barocca solo perché si basa sulla riproducibilità tecnica delle immagini. È invece lecito, a nostro parere, affermare che il cinema sta vivendo un'epoca barocca - almeno dal dopoguerra in poi, ma come sempre i «germi» appaiono ben prima - perché, come tutte le arti, la sua progressione è soggetta a corsi e ricorsi ciclici.

Nato, per motivi strettamente tecnologici, alla fine dell'800, il cinema - generalizzando assai - ha vissuto una fase di classicità almeno fino alla fine degli anni '10, per poi conoscere un primo sviluppo in chiave anti-classica negli anni '20: è assolutamente evidente che le spe-

rimentazioni di Eisenstein, per fare un esempio, sono «eversive» rispetto alla pulizia narrativa di un Griffith o di un Chaplin. L'avvento del sonoro, nel '27 (ma in molti paesi solo dagli anni '30 in poi) ha riportato indietro l'orologio dello stile: la classicità si è riaffermata, splendendo di luce magnifica nel cinema hollywoodiano degli anni '30 e '40 che si definisce, appunto, «classico». Ma già prima della guerra un geniale giovanotto di nome Orson Welles ha mescolato le carte: azzardando la linearità della narrazione, giocando sui livelli temporali del racconto, forzando i limiti dell'inquadratura, e naturalmente comunicando - perché lo stile e la storia vanno sempre di pari passo - un'inquietudine e un'ambiguità che erano assenti dal cinema *mainstream* di quegli anni.

Quarto potere, si sa, fu a lungo

un capolavoro senza eredi. I semi buttati germogliarono solo anni dopo, a guerra finita. Le avanguardie sconvolsero le regole consolidate, le «ondate» degli anni '50 (Nouvelle Vague in Francia, Free Cinema in Inghilterra, Nova Vlna in Cecoslovacchia, New American Cinema negli Usa...) fecero il resto. Ciò che era puro, diretto, classico, divenne impuro, contaminato, anti-classico. Nacque, sostanzialmente, il cinema che vediamo oggi, sempre più «sporco» dal contatto con altri mezzi di comunicazione e dal continuo rimasticamento della memoria (cinematografica e non).

Probabilmente non c'è nulla di più barocco dell'idea di *remake* e di *sequel*: ovvero, di eterno rifacimento dei modelli culturali. Non che sia stato il cinema, a inventa-

re simili concetti: l'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto altro non è, in termini di contenuto, che un *sequel* - un seguito - dell'*Orlando innamorato* di Matteo Maria Boiardo. E il poema principe del barocco italiano, l'*Adone* di Marino, non è forse un *remake* di mille testi della classicità greca e latina... a cominciare dal poema-base di tutti i *remake*, le *Metamorfosi* di Ovidio? La profonda natura barocca del cinema contemporaneo potrebbe cominciare proprio da qui. E continuare con il cinema autoreferenziale: che parte da Welles e prosegue con Altman, Penn, Lynch, Tarantino, i Coen... Ma, come sempre, all'interno del barocco la classicità sopravvive, spostata di segno, e in questo è come sempre Stanley Kubrick l'autore in cui riferimenti culturali così «alti» e «altri» ritornano,

coscientemente utilizzati. Se il barocco è circolarità, morbidezza delle forme, uso espressivo dell'«orpello», ecco *Arancia meccanica* e *Shining*, film dalla struttura circolare, autentici cataloghi di tutti i trucchi che è possibile combinare con una macchina da presa; se invece la classicità è una linea retta che attraversa la storia andando da A a B, ecco *Barry Lyndon*, la più lucida parabola sull'uomo stritolato dal meccanismo della storia medesima. Certo, lì si parla del '700, il secolo dei lumi, dell'Illuminismo: ma vedendone tutta la ferocia, tutta la continuità con le epoche buie del passato e del futuro. Perché il barocco - il buio di Caravaggio - è sempre sullo sfondo, pronto a tornare.

Alberto Crespi

Il saggio di Niola fra etnologia e mistica

«Sulle tracce dell'Altro muovono infatti le nuove configurazioni del sapere che articolano la ragione barocca. Sapere dell'alterità è la mistica, sapere dell'alterità è l'etnologia: entrambe le interrogazioni esplorano diversi versanti metaforici dell'altrove e del perdersi del "medesimo": nel viaggio interiore e nell'itineranza geografica». È un gioco di rimandi quello al quale Marino Niola in «Il corpo mirabile» ci invita, con gesto anch'esso barocco. Nel senso di aprire prospettive diverse, sguardi inediti, percorsi immaginari. Se nel suo precedente saggio «Sui palchi delle stelle», edito sempre da Meltemi, ci conduceva nel sacro attraverso la scena, nelle pagine attuali il parallelo si fa più arduo: sposare l'etnologia alla mistica, lo studio dell'Altro fuori di sé all'Amore per l'altro scoperto dentro di sé, attraverso la fuoriuscita da sé. Un Altro che è soprattutto corpo. Il corpo del mistico barocco non è il corpo del mistico medievale. Qui erano le stimmate, l'«imitatio Christi», un corpo austero che perdeva mano a mano attributi. Raggiungeva l'Assoluto con un processo di assottigliamento, più simile al misticismo orientale, con le sue pratiche astratte. Il corpo barocco è invece una scena, un campo di battaglia, un libro che si apre su misteri ineffabili. E sono poesie carnali, come quelle raccolte in fondo a questo volume che parlano di «Liquidi prodigi», di «Epitaffio al cuore di Santa Teresa che fuma in un reliquario di cristallo». Ed è corpo prevalentemente femminile. I grandi prodigi non sono le stimmate, ma lo scioglimento del sangue, come quello di San Gennaro, metafora dello scioglimento mensile che appartiene a corpi di donna, sono i profumi, il cuore «bruciato» di Suor Orsola Benincasa. Miracoli spettacolari, che invadono la scena collettiva, la riempiono in modo quasi insostenibile. «La cosiddetta vertigine barocca» scrive Niola - è precisamente lo smarrimento prodotto da questo mondo troppo pieno: la frammentazione del mondo e dei suoi «ordini» in una miriade di immagini spechiate». Il corpo barocco si rifrange in mille specchi nel quale il sacro inventa e reinventa le sue forme. Qui la vertigine è surplus di significati, emersione di un profondo nel quale ci si perde come nella «noche oscura» di Giovanni della Croce. Ma dalla quale si sente di poter uscire con altre, impensabili, conquiste. Anche la nostra è epoca di eccessi, di surplus di informazioni, di proposte, profane e religiose, di prevalenza del corpo, iconizzato, parcellizzato, frantumato. Ma senza sgomento, senza mistero. Ci sono tanti rituali nella nostra quotidianità, infiniti spettacoli. Anche religiosi. Soprattutto di massa. Eppure il Papa che assiste ai concerti rock, compie un'operazione che è esattamente opposta a quella dei suoi predecessori barocchi. Là era la dimensione sacra che generava l'eccesso. Qua è il mondo religioso che si avvicina a eccessi nati al di fuori della sua realtà. Li usa, li consuma. Come tutti noi, barocchi di plastica.

Matilde Passa