



FRANTUMI DI UN (S)OGGETTO DI FEDE

Vincenzo Altobelli

ABSTRACT. In the second chapter of his personal trilogy on human paradise, *Paradies: Glaube* (2012), Austrian director Ulrich Seidl changes the object of faith from a symbol of pure transcendence to authentic immanence. Lost among the accumulations of despair, the sacred thing is attacked by the rest; still, it bears a profound meaning of which it becomes an expression. But if for Seidl man is an infinite abyss, then of what does the object become a symbol: of the inevitable destruction of man? Is this perhaps the transcendent, inconceivable, obscurely intuited meaning? And if the object does not survive, what meaning comes from its destruction?

PAROLE CHIAVE: Ulrich Seidle, *Paradies: Glaube*, Sacred Thing, Symbol

Gli oggetti rivelano una struttura principalmente temporale, sublimazione tangibile del tempo dello spreco – quello del mondo contemporaneo e in prevalenza capitalista – o dello spreco del tempo – il risultato della velocità odierna che inghiotte le unità, i momenti distinti da cui la temporalità fluida sarebbe forma-

ta. L'ontologia temporale delle cose differisce da ciò che si potrebbe pensare, ovvero che esse in quanto materiali presentino una *facies* essenzialmente spaziale e perché definite da caratteristiche precipue che le rendono tangibili e sempre rinvenibili in un dato luogo identificato da coordinate certe.

In merito alla natura prevalentemente cronologica degli oggetti e alla storicità di cui si fanno portatori, Giorgio Agamben scrive che

L'oggetto è una materializzazione della storicità contenuta nel mondo, estraendola per mezzo di una particolare manipolazione. Mentre il valore e il significato dell'oggetto antico e del documento sono funzioni della loro età – cioè, del rendere presente e tangibile un passato relativamente remoto – l'oggetto odierno, smembrando e distorcendo il passato o miniaturizzando il presente – giocando tanto sulla diacronia quanto sulla sincronia – rende presente e rende tangibile la temporalità umana in sé, il puro margine differenziale tra l'“una volta” e il “non più” (Agamben 1993: 71-72).

Una ripresa di questa linea di pensiero compare in un'opera successiva, *Profanazioni*, che dà ad Agamben l'occasione di discutere il meccanismo della manipolazione umana degli oggetti, di specificarne una tipologia e di affrontare il problema del sacro.

Il filosofo definisce gli oggetti religiosi come quelli che appartengono solo agli dèi, sottratti al «libero uso e commercio degli uomini» (Agamben 2007: 74). La sottrazione è data dalla profanazione: la pratica di prendere ciò che è sacro e di consentirgli di passare attraverso una soglia nell'uso umano. Profanare un oggetto significa invertire il processo sacrale, rimuovendolo dall'uso, neutralizzando e infine facendo crollare gli spazi che separano l'attività umana da quella sacra. Per Agamben, la divisione tra sacro e profano è il requisito fondamentale per l'attività religiosa, «non c'è religione senza separazione [...]». [L'oggetto sacro non è] ciò che unisce uomini e dei, ma ciò che assicura che rimangano distinti» (*Ibidem*: 74-75).

In *Homo Sacer*, Agamben ricostruisce l'etimo della parola “sacro” che, dal latino *sacer*, indica proprio ciò che è separato, riservato, sottratto all'uso comune. Profano, invece, denota quello che è uscito da tale riserva (letteralmente fuori dal *fanum*, dal tempio) e che viene banalizzato per essere restituito alla comunità umana. La profanazione dell'oggetto sacro, dunque, permette di definirne la sacralità nel mo-

mento stesso in cui la rimuove, con un movimento contrario di sottrazione, individuandolo come cosa separata dall'uomo – sacra, per l'appunto – e attribuendogli un posto distaccato da questi, dalla sua terrena umanità profana. A ben rifletterci, l'oggetto sacro si erge sull'uomo e sulla sua natura con un'aura di sacralità suprema ma, paradossalmente, questa presenta una natura sensibilmente precaria, poiché mutevole a seconda della distanza che l'uomo manterrà: è l'uomo a infondere sacralità all'oggetto o a rimuoverla profanandolo.

Gli oggetti sacri dipendono anche dal margine differenziale tra l'“una volta” e il “non più” e diventano distinti dall'uso umano condividendone il tempo. In questo senso, gli oggetti sacri si tengono lontani dall'umano pur venendone definiti (l'uomo che attribuisce sacralità all'oggetto che senza questa qualificazione sarebbe privo della costituente precipua della sacralità): gli esseri umani e gli oggetti sacri condividono la medesima struttura temporale, distinti ma intimamente definiti da un tempo di separazione.

Al sacro, al suo terribile potere disumanizzante e distanziante Agamben ha dedicato la trilogia *Homo sacer*¹. Ugualmente, il regista austriaco Ulrich Seidl ha filmato un trittico cinematografico² che prima individua nell'esergo la ricerca del paradiso che accomuna le tre protagoniste dei film e poi la declina riprendendo le virtù teologiche di fede, speranza e carità. *Paradies: Glaube* (2012)³, secondo capitolo della triade, è il film che più marcatamente tematizza il tema della fede umana, servendosi proprio degli oggetti religiosi per strutturare la pratica filmica personalissima della sacralità oggettuale. Pur seguendo una traiettoria in linea con le teorie di Agamben, la ricerca del paradiso di Seidl guadagna punti di complessità dovuti sia alla natura del mezzo – per cui l'oggetto sacro è

1 Agamben G. 2005, *Homo Sacer*, Einaudi, Torino.

2 *Paradies: Liebe* (2012), *Paradies: Glaube* (2012) e *Paradies: Hoffnung* (2013).

3 Nel film, Seidl riflette su cosa significhi “portare la croce”. Per Anna Maria, donna single di mezza età, il paradiso è in Gesù. A lui consacra tutto ciò che ogni giorno fa ed è, attraverso preghiere, canti e pratiche di conversione. Quando un giorno suo marito Nabil, musulmano e paraplegico, torna a casa dopo anni di assenza, la vita della protagonista viene gettata nel caos.

prima di tutto ed essenzialmente la sua immagine, la ripresa filmica e artificiale della cosa –, sia al percorso di desacralizzazione dell'icona religiosa.

Il lavoro filmico può allora essere colto nei suoi significati proprio perché permette di vedere le suture dell'annodamento e dello scioglimento del concetto di oggetto sacro e del processo di rimozione della sacralità da questo. Una desacralizzazione che avviene in tre tempi: celebrazione, profanazione e frantumazione dell'oggetto di fede.

1. CELEBRAZIONE

L'itinerario di Seidl segue un'idea di (ri) conoscenza della sacralità totale (finanche carnale), che testimonia il desiderio di controllo su di essa da parte dell'individuo che fa un uso – o meglio, un riuso – radicalmente incongruo dell'oggetto sacro. In tal senso, risulta appropriata per il film la definizione di «sacro della trasgressione» (Caillois 1939: 51) che la sociologia ha elaborato per riferirsi proprio alla celebrazione dell'icona, in contrapposizione al «sacro del rispetto» (incarnata dalla norma spirituale, la giusta distanza dall'oggetto).

In *Glaube*, l'esaltazione dell'oggetto sacro è pervasiva, arredando completamente lo spazio vitale della protagonista. La casa di Anna Maria è racchiusa tra pareti e superfici affollate di icone del credo cattolico; ugualmente, è la sua stessa identità a presentarsi allo spettatore come impregnata della fede. La sacralità dell'oggetto subisce una contemplazione costante sia da parte del personaggio sia da parte della macchina da presa, così che le inquadrature, fitte di emblemi, restituiscano subito l'effetto totalizzante che la religione ha per la protagonista e per la narrazione. Croci di svariata foggia e dimensione pendono dai muri, piccole acquasantiere affiancano le soglie di ogni stanza, volti di Cristo e di pontefici scrutano attraverso cornici di legno, un mosaico di frasi motivazionali religiose abbellisce la camera da letto, una pianola elettrica funge da organetto per musicare inni stonati: la proliferazio-

ne degli oggetti sacri sfugge a qualsivoglia controllo e finisce per rivendicare la celebrazione, esigendo la consacrazione anziché ottenerla come pura conseguenza. Servendosi delle tipiche immagini geometriche e inscatolate⁴, l'icona diventa non soltanto una protagonista del campo di ripresa, ma anche una secondina dello sguardo: lo spettatore è prigioniero di uno spazio che è stato conquistato dal sacro e così pure Anna Maria.

La donna viene rappresentata come un individuo che ha contemplato l'oggetto sacro a tal punto da assumerne le sembianze; gli abiti casti e svilenti e certamente quello che costituisce il fulcro della somiglianza: una capigliatura che, acconciata in una treccia perfetta, circonda il capo come un'aureola. Attraverso un processo di caratterizzazione del personaggio, Seidl determina l'oggettificazione dell'essere umano. Così determinato, il processo di reificazione che il regista mette in pratica adotta e visualizza un altro fondamentale filosofico di Agamben ovvero quello della desoggettivazione, che «non ha solo un lato oscuro. Non è semplicemente la distruzione di ogni soggettività. C'è anche quest'altro polo, più fecondo e poetico, dove il soggetto è solo l'oggetto della propria desoggettivazione» (Vacarme 2004: 124).

Da questa dichiarazione soggetto e oggetto risultano vittime della medesima pratica destituente: *de-soggettivare* come processo di allontanamento traumatico del soggetto dalla propria identità («la distruzione di ogni soggettività»), ma anche quale meccanismo di disvelamento della natura oggettuale dell'uomo («l'oggetto della propria desoggettivazione») e quindi come processo di avvicinamento dell'individuo alla cosa. Nel film, la dualità della desoggettivazione, «che non ha solo un lato oscuro», viene resa proprio saturando la totalità del soggetto, la sua dimora, la sua sembianza nonché il suo tempo. Anna Maria, infatti, dedica le proprie settimane di ferie all'opera di evangelizzazione dell'Austria, da lei considerata impura perché dedicata al sesso. Il lavoro di conversione

⁴ In tutti i suoi lavori Seidl costruisce l'inquadratura esaltando la frontalità rendendo perfettamente visibili tutte le superficie dello spazio della scena (le due pareti laterali, quella di fondo, il pavimento e il soffitto).

in cui la donna si prodiga anima e corpo appare significativo per due ragioni: avviene per mezzo di un oggetto sacro e rilancia i termini della celebrazione.

Quanto alla conversione mediante icona, la protagonista pratica ogni giorno il culto della Madonna Pellegrina. In compagnia della Vergine nella forma di una statua di gesso, Anna Maria abbandona la propria casa per invadere quella degli altri. L'icona dipinta di bianco e d'azzurro sporge da una sacca di tela che la conserva e la protegge mentre se ne sta tra le braccia della donna, nei vagoni dei treni o negli androni di periferia. Peregrinando di luogo in luogo, l'oggetto sacro si carica di una funzione ambivalente: esso diventa l'arma di difesa del soggetto, uno scudo da battaglia indossato prima che si ripeta l'opera di coatta conversione, e quella di attacco, un fendente agito con inganno per varcare l'uscio di inconsapevoli proseliti. Proprio in virtù di questa dualità, l'oggetto di *Glaube* emana un'idea di sacralità contraddittoria: protettiva e offensiva, bonaria e malevola, innocente ma ingannevole. Presumibilmente è la vicinanza col soggetto a infondere alla cosa sacra le antinomie che di continuo rivela, perché – come si diceva – è sempre l'individuo a mantenere il potere di sacralizzazione dell'oggetto, conferendola o rimuovendola in base all'uso che questi ne fa e alla distanza che da esso mantiene.

Dall'utilizzo che nel film viene fatto dell'oggetto derivano i termini di una celebrazione mortificante. Cilici, flagellazioni, vie crucis e gruppi di preghiera vestono la sacralità di panni grotteschi che, anziché potenziarla, la svuotano o, peggio, la sbeffeggiano. Armata di Madonna, Anna Maria impone la conversione principalmente a immigrati, austriaci di seconda generazione, emarginati e reietti. Appoggiata su tavolini da caffè, in bilico sopra altarini di fortuna o tra le cianfrusaglie più prosaiche, schiacciata tra bottiglie di vodka o sperduta tra gli accumuli della disperazione, la statua del culto è aggredita dalle altre cose. Diversamente dal privilegio conservato nella casa della protagonista, dove viene sterilizzata maniacalmente da qualsiasi pulsione umana e dove l'oggetto sacro viene celebrato affinché si erga sulla vita umana, negli spazi

da evangelizzare l'icona appare sovrastata dalla folla di roba e dalla miseria umana più esplicita (alcolismo, dipendenze, psicosi): abbandonato il tempio, l'oggetto sacro si ritrova in un luogo improprio, adatto né ad accoglierlo né a celebrarlo. Il depotenziamento dell'icona viene praticato attraverso il lavoro di messinscena, ma soprattutto risulta acuito dalla regia di Seidl che talvolta accentra l'icona virginale, affinché risalti la sua estraneità da quei luoghi, e più spesso la getta nel mucchio, privandola dell'unicità e – come si diceva – restituendola alla comunità umana.

Fuori dallo spazio sicuro, la celebrazione dell'oggetto sacro avviene secondo pratiche svilenti e che stridono con le intenzioni religiose della protagonista. Nelle scene di conversione a domicilio, Anna Maria parla di vangeli a uomini che neppure ne capiscono la lingua e insegna gesti e parole di preghiera a donne che hanno ben altre urgenze. Disarmati e confusi, gli altri subiscono la presenza dell'oggetto sacro, costretti ad accoglierlo senza comprenderlo. Ed è sintomatico che l'unica volta in cui la sacralità dell'icona viene duramente criticata è quando la donna si imbatte in una coppia austriaca "sana" che, parlando la sua stessa lingua, riesce ad affrontarla ad armi pari.

Gradualmente e su più livelli, iconografico e semantico, Seidl confonde le fasi della desacralizzazione, sfumando i confini di una celebrazione che si opacizza e che sin da subito avvia la degradazione dell'oggetto sacro: la profanazione, in tal senso, diventa solamente la radicalizzazione di un processo già in atto.

2. PROFANAZIONE

La profanazione non è soltanto un'operazione mentale. Al contrario, è necessario che l'azione profanatoria sia per l'appunto tale, cioè che implichi un gesto di avvicinamento alla sacralità e all'oggetto che la designa: dissacrare significa quindi toccare il sacro per liberarsene. *Glaube* mette in pratica la profanazione dell'icona esattamente a queste condizioni, annullando la distanza sacralizzante tra soggetto e oggetto fino a oltrepassare fragorosamente la soglia che li separa.

Ancora una volta è l'uso pratico dell'oggetto da parte della protagonista il primo vettore della sua sconsecrazione. L'immagine del furgoncino brandizzato Radio Maria con cui la donna si muove per la città di Vienna e le fotografie sacre che adopera come arredi di pareti e comodini rientrano nel processo di mercificazione del sacro su cui polifonicamente dibatte il pensiero contemporaneo. Il termine comune che inquadra la mercificazione dell'oggetto sacro come conseguenza inevitabile dell'atteggiamento umano e che unisce le teorie di Julien Ries a quella di Ian Hodder – per citare due esempi tra i tanti possibili – è quello di cultura⁵. Se il primo parla espressamente di «acculturazione»⁶ per indicare l'iter generale che il sacro segue oggi e che termina con la sua inevitabile reificazione, il secondo contempla l'oggetto religioso come uno tra i tanti infiniti mezzi di connessione adoperati dall'uomo nel regime tecnocratico in cui vive⁷.

Nel film, la conversione dell'oggetto sacro in merce avviene all'ombra di entrambe le teorie, culturalista e tecnocratica, che parimenti ne illustrano la profanazione. In riferimento al veicolo di Anna Maria, questo implica per il suo stesso uso l'allontanamento dal luogo sicuro rappresentato dalla casa. Ancor prima di lasciare il tempio domestico, però, esso ha subito una profanazione molteplice in termini di toc-

co e di distanziamento dall'uomo: tipico esempio di vettura adibita al trasporto di prodotti di consumo, il furgoncino diventa il supporto mobile su cui il credo viaggia per diffondersi alla stregua di un manifesto pubblicitario; la serigrafia dell'emittente radiofonica trasforma il carattere dell'oggetto che, da profano, diventa – o vorrebbe diventare – sacro; infine, il contatto di Anna Maria con il veicolo è necessariamente intrusivo e introiettivo.

Se consideriamo certa e non ipotetica la sacralizzazione dell'oggetto-veicolo, le ultime qualità elencate offrono significati emblematici. In questo caso, infatti, non è il soggetto a portare dentro di sé o con sé la cosa sacra, ma l'esatto contrario: l'oggetto sacro si è fatto a tal punto invasivo che prima esorbita l'individuo e poi lo contiene. Il veicolo è il simbolo perfetto di una sacralità avvolgente e totalizzante, che ammantava l'uomo proteggendolo e allontanando dal mondo esterno. Esso diventa il prolungamento dello spazio domestico, l'oggetto che, pur uscendo dal tempio, continua a rivendicare sacralità.

Segnalato dalla moltiplicazione delle icone e dalla sacralizzazione strabordante, l'eccesso di religiosità è l'aspetto più gridato di *Glaube*, potenzialmente ridotto a espediente registico che ha la funzione di segnalare allo spettatore il fanatismo cattolico della protagonista. Pur corretta, tutta-

5 Le riflessioni che gli studi novecenteschi hanno prodotto attorno alla mercificazione del sacro sono influenzate dallo studio degli anni Venti di Walter Benjamin, *Capitalismo come religione*. La prima delle considerazioni avanzate nel testo è che il capitalismo sia una religione totalmente culturale, che non contempla né dogmi né teologie. Al contrario, ogni sua manifestazione si riduce all'esecuzione di un culto, le cui azioni sono di natura esclusivamente simbolica e sempre ripiegata sul capitale (denaro, merci, accumuli). La letteratura successiva ha finito per radicalizzare il pensiero benjaminiano in senso commutativo ovvero ha invertito la posizione di merce e religione nell'assunto senza però variarne il senso, piuttosto inasprendolo. Quella di *Glaube* è un esempio filmico preciso di inversione del paradigma di Benjamin, dove è la religione a essere come il capitalismo, ad averne assunto gli schemi: l'oggettificazione del sacro che ha sublimato la trascendenza religiosa in configurazioni più o meno assolute (dalle icone alla vettura, dagli opuscoli evangelici ai nebulizzatori di acqua benedetta). Vedi Benjamin W. 1921, *Kapitalismus als Religion*, a cura di D. Baecker, Kadmos, Berlino 2003; trad. it. *Capitalismo come religione*, a cura di C. Salzani, Il Nuovo Melangolo, Genova 2013.

6 Cfr. Ries J. 2009, *Les métamorphoses du sacré: acculturation, inculturation, syncrétisme, fondamentalisme*, Éditions Brepols, Turnhout; trad. it. *Metamorfosi del sacro. Acculturazione, inculturazione, sincretismo, fondamentalismo*, a cura di J. Ries, L. E. Sullivan, Jaca Book, Milano, 2010: 37-38.

7 Secondo la tesi di Hodder, la religione è essa stessa un dispositivo tecnologico che serve a mediare il rapporto degli uomini con tutto ciò che è "oltre" attraverso un'attenta e precisa selezione della conoscenza materiale disponibile. Infatti, questa viene riorganizzata in modo tale da creare degli strumenti di intervento pratico e diretto nel mondo (gli oggetti sacri), permettendo al tempo stesso di entrare in contatto con tutto ciò che è inafferrabile, ineffabile e infinito – l'"oltre", appunto. Di conseguenza, il ruolo degli oggetti sacri e della religione sarebbe quello di districare, al meglio delle possibilità, la fitta matassa di relazioni che sottende il rapporto degli uomini con la tecnologia. Hodder definisce questo rapporto *entanglement*. Cfr. Hodder I. 2014, *The entanglements of human and things: a long-term view*, in «New Literary History», XLV: 19-36.

via, una simile lettura appare limitata alla trama del film, dal momento che è proprio il trattamento registico e narrativo dell'oggetto sacro a esigere interpretazioni più profonde, soprattutto se si considera ciò che avviene all'icona cristologica. L'emblema di Gesù, infatti, non viene condensato solamente nelle molteplici croci che infarciscono lo spazio abitativo, ma diventa un'autentica presenza della casa così come della vita di Anna Maria. Il volto di Cristo, infatti, è stato incorniciato e posto sul comodino di fianco al letto. Questa azione ha reso l'icona un'immagine da contemplare, la prima e l'ultima su cui la protagonista posa lo sguardo ogni giorno. Eppure, sono la posizione occupata dall'oggetto sacro e le azioni che la donna fa con esso gli ingranaggi principali della profanazione, quelle pratiche che, se ben azionate, la attuano come lineare conseguenza del tocco umano e dell'abolizione della distanza.

Anna Maria si rivolge a Gesù amorevolmente, lo bacia, lo accarezza, liscia gli spigoli della cornice e ne contempla la bellezza. Quelle che la donna pronuncia, però, non sono soltanto le preghiere di una fervente devota, bensì le dichiarazioni di un'amante; frasi che dapprima sembrano rivolte all'uomo divino, ma che ben presto assumono il suono improprio di espressioni rivolte unicamente all'uomo, alla natura terrena di Cristo.

Gesù, è così dolce guardarti. Tu sei un uomo così bello. Tu sei l'uomo più bello del mondo. I tuoi occhi così pieni d'amore, così gentili, così brillanti! Io mi sento... il mio cuore si sente così appagato quando ti guardo. Sono così felice da quando è cominciata questa relazione, che non riesco nemmeno a ricordare com'era la mia vita senza te. Sono così grata... così grata che tu mi abbia lasciato venire a te, che mi abbia permesso di trovarti. Tu per me sei un miracolo, la più grande meraviglia del mondo. Io ti amo Gesù.

Mentre si trova nello studiolo, inginocchiata e ripresa di spalle in atteggiamento

di preghiera, la protagonista declama davanti a un quadretto di Cristo parole che rivelano l'autentica natura del proprio rapporto con la religione, ma soprattutto introduce il tipo di profanazione più radicale di *Glaube*. Questa si verifica in due tempi: prima la trasformazione dell'oggetto sacro in oggetto d'amore e poi la sua sessualizzazione definitiva.

Non è soltanto la confessione sentimentale di Anna Maria ad attribuire all'icona caratteri che, svuotandola di sacralità, la rendono un idolo amoroso, ma sono gli stessi risvolti della trama a trascinare l'oggetto sacro in un terreno di dinamiche improprie. Quando Nabil torna improvvisamente a casa, comincia a pretendere una vicinanza anche fisica a cui lei non può corrispondere. Le ripetute negazioni della donna dinanzi ai tentativi sempre più insistenti del marito derivano certamente dalla mancanza di un sentimento autentico, ma nascono soprattutto dal suo sentirsi già legata a un altro uomo, a Gesù. D'improvviso, la figura cristologica perde la propria sacralità e diventa paradossalmente l'amante della donna, un individuo da vedere in segreto, il terzo incomodo in una relazione coniugale (sintomatica la scena in cui Nabil, preso dalla gelosia, toglie dal comodino la foto di Gesù e la sostituisce con quella del loro matrimonio)⁸.

Seidl intesse una trama che vuole rivelare i numerosi nodi della fede: come cattolica ortodossa Anna Maria né può allontanare il consorte, da cui è separata ma non divorziata, né può sottrarsi esplicitamente ai doveri coniugali; considera il ritorno del marito un sacrificio, una prova a cui Cristo vuole sottoporla e che ora, messa in scacco dalle contraddizioni della sua stessa religione, non può non accettare: «Gesù, tu sai quanto è difficile averlo di nuovo qui. Tuttavia, se desideri mettermi alla prova, accetterò questo sacrificio e

⁸ La logica del triangolo amoroso del film può essere arricchita ulteriormente, almeno sul piano interpretativo. La rappresentazione di gesso della Vergine con cui Anna Maria si prefigge di convertire porta a porta l'Austria impura compare soltanto nelle scene all'esterno. In casa, la statua non fa compagnia alle altre icone sulle mensole, ma viene tenuta all'interno di un mobiletto assieme ad altre raffigurazioni della Madonna che, riprodotte in serie, la protagonista affida a uomini e donne evangelizzatori come lei. L'unica immagine sacra femminile rimane nascosta, dunque, e ciò potrebbe alludere al fatto che quella tra le mura domestiche sia un rapporto esclusiva, che non soltanto non contempla altri uomini ma neppure altre donne.

qualunque altro tu voglia da me. Io ti amo. Sia fatta la tua volontà, non la mia».

Finito al centro di una competizione amorosa, l'oggetto sacro comincia a sgretolarsi velocemente, fino a quando la relazione della donna con esso si fa totale e, toccato in modo esplicito, viene annullata ogni distanza che rende la profanazione irrimediabile: al buio, nello studio trasformato in stanza e dove si è rintanata per sfuggire agli approcci del marito, Anna Maria prende ad accarezzare la base di un enorme crocifisso. L'icona sacra giganteggia sul letto della donna che, sollevatasi, stacca la croce dal muro e la porta a sé; la bacia, la lecca e, infine, la agita tra i seni e le cosce. È l'immagine più ardita del film, evidentemente, ma al contempo è quella che ne sublima il senso. Frontale, nitidissima e senza equivoci, l'azione blasfema è lo scampolo necessario di un ordito fittissimo di cui l'oggetto sacro è la fibra più spessa, quella che tiene insieme la trama e che imbastisce il significato. Attraverso la ripresa esclusivamente visiva del contatto carnale con l'icona, la sacralità si strappa di colpo, mostra tutti gli inciampi della religione e determina la profanazione concreta dell'oggetto sacro

Inoltre, la sconsecrazione non viene esclusivamente esplicitata dal gesto, ma è evocata simbolicamente dalla coreografia della messinscena: la croce subisce un abbassamento della propria natura divina che non è unicamente allegorico bensì concreto, pratico, perché viene staccata rapidamente dallo spazio superiore e verticale del muro e finisce scaraventata sul piano orizzontale del letto. La regia costruisce la scena come una gabbia in cui l'oggetto sacro, braccato, cade in trappola. E con esso il soggetto: l'immagine è una cella per due, dove Anna Maria e Cristo paiono detenuti complici della stessa prigionia. L'emblema spirituale ha soggiogato la donna fino all'abnegazione totale, anima e letteralmente corpo; lei, altresì, distrugge l'aura mistica dell'oggetto contaminandolo con le proprie irrinunciabili cose umane (sessuali, evidentemente).

La scena ripresa a camera fissa e con angolazione perfettamente centrale dura pochi secondi, ma è sufficiente per mostrarci come le tre fasi della sconsecrazione nel film (celebrazione, profanazione e frantu-



FIG. 1. ANNA MARIA CON LA CROCE

mazione) avvengano contemporaneamente determinando la precipitazione esiziale tanto dell'oggetto quanto del soggetto.

3. FRANTUMAZIONE

Nel momento in cui la croce finisce sotto le coperte con la donna, la profanazione della cosa sacra accelera rovinosamente fino alla rapida rottura. L'unione carnale tra Anna Maria e Gesù oltrepassa la soglia e annienta integralmente la distanza tra soggetto e oggetto, riducendola al grado zero. Desacralizzata con violenza, l'icona esplose spargendo nelle scene successive i pezzi di una sacralità che non solo non si possono più recuperare, ma che neppure si possono identificare come residui di passato trascendente. La scomparsa del sacro è netta, poiché tale è l'unione con l'uomo: il sacro sparisce *nella* protagonista, dentro di lei, e l'oggetto di piacere spirituale viene commutato brutalmente in una cosa per il piacere carnale; il sacro sparisce *dalla* protagonista e la fede del soggetto rivela traumaticamente la propria natura aliena alla religione cattolica. Anne Fuchs scrive che «il mondo religioso di Anna Maria è distrutto dall'esposizione voyeuristica e forse persino pornografica delle sue pratiche sessuali e religiose, che la trasforma da soggetto di controllo in un soggetto precario» (Fuchs 2019: 160).

Richiamando Platone, alla ricerca dei significati simbolici e nel tentativo di dare un senso al simbolo religioso, Jung accenna al fatto che la sacralità dell'oggetto non riesca a definirsi completamente con esso. Oscure parole, infatti, suggeriscono quanto il significato del sacro vada ricercato al di fuori dell'oggetto e nel rapporto che intrattiene con l'uomo,

dal senso presente ad una ulteriore partecipazione di senso a cui l'incompiutezza del senso presente rinvia [...]. L'oggetto sacro, proprio perché inanimato, non consola e non spiega, ma accenna, al di là di se stesso, a un significato ancora trascendente, inconcepibile, oscuramente intuito, che le parole del nostro attuale linguaggio non potrebbero adeguatamente esprimere (Jung 1969: 360-361).

Nel film, l'oggetto sacro è stato certamente portatore di un significato profondo del quale diventa espressione. Adesso, però, la scena sessuale ha determinato l'avvicinamento del soggetto all'oggetto e il conseguente trasbordo dell'uno nell'altro fino all'uguaglianza più totale: oggetto = soggetto. Ma se per Seidl l'individuo è un baratro infinito, allora di cosa l'oggetto diventa simbolo: della distruzione inevitabile dell'uomo? È forse questo il significato trascendente, inconcepibile, oscuramente intuito? E se l'oggetto non sopravvive, quale senso deriva dalla sua distruzione?

A questo punto, parlare di frantumazione della cosa sacra equivale a discutere del fallimento del soggetto. Come si diceva, in *Glaube* questa fase si verifica in parallelo con la celebrazione e profanazione dell'icona. Tuttavia, sebbene i momenti desacralizzanti si sovrappongano, l'immagine masturbatoria separa la narrazione in una prima parte dove la frantumazione rimane su un piano allusivo o simbolico e in una seconda in cui si esplicita e si materializza, tanto da far risultare scisso pure il film stesso, come a fargli corrispondere la rottura che l'oggetto ha subito.

Oltre alla scena che fa deflagrare ogni cosa (l'icona, la protagonista, la stessa opera filmica), l'ipersessualizzazione caratterizza anche un altro momento restituito

da Seidl: l'episodio in cui Anna Maria si imbatte in un'orgia nel parco dietro casa. Evidentemente la più esplicita, oltre che la più allineata al cinema del regista, la scena recupera e detona quanto detto circa l'utilizzo dell'oggetto sacro come arma protettiva. Infatti, ripresa in soggettiva e senza filtri, la situazione che si palesa davanti agli occhi della donna va ben al di là della forza che la fede le conferisce; in egual modo, il piccolo crocifisso che porta al collo diventa uno scudo troppo fragile se confrontato con ciò che dovrebbe fronteggiare. Disarmata, Anna Maria non può fare altro che scappare: bacia la croce, recita preghiere e, tolte le scarpe per velocizzare il passo, torna a casa di corsa.

Le conseguenze della visione scabrosa sulla donna vengono subito inscenate: prima la vediamo sfregarsi energicamente la pelle nella vasca da bagno e poi a letto, sconvolta, mentre stringe a sé la fotografia di Cristo. Queste scene e specie la traumatica atmosfera emanata confondono la chiarezza narrativa e destano letture ambivalenti e necessariamente psicoanalitiche. Ci si chiede, infatti, se sia stata la perdita scorta da Anna Maria ad averla turbata o piuttosto il suo desiderio sessuale; se, metaforicamente, quello che la donna ha cercato di lavarsi da dosso sia il ricordo di quanto visto o la propria voglia di esso. Il dubbio interpretativo manda in crisi la protagonista stessa, poiché il piacere fisico non è compatibile con la vita di abnegazione che ha intrapreso⁹. Sostituita con la fede, la donna ha represso la sessualità femminile che proprio a causa di quella scena, più che riaffiorare gradualmente, torna alla luce violentemente.

9 La relazione tra psicoanalisi e religione è originariamente antagonista, dal momento che Freud interpretava le credenze religiose come un prodotto dell'irrazionalità generata dalle fantasie infantili di tipo sessuale. La lettura freudiana si è evidentemente complicata negli anni, riflettendo e ritrovando punti di compatibilità tra psicoanalisi e religione. Di recente, ad esempio, il filosofo John Cottingham suggerisce che la fede religiosa non solo è compatibile con la teoria psicoanalitica, ma di fatto è supportata da essa, poiché entrambe sono motivate da un bisogno di auto-scoperta. Una sintesi delle due è possibile finché prendiamo la pratica religiosa come indicativa del potere creativo e benigno della fantasia umana. Seguendo la difesa psicoanalitica della religione fatta da Cottingham, emerge che il raggiungimento dell'unione di religione e psicoanalisi è subordinato all'esame delle condizioni in cui una fede religiosa si smarrisce a causa degli effetti nefasti delle ansie persecutorie di una persona, tanto che la sua convinzione religiosa risulta formata da difesa e auto-travisamenti. In *Glaube*, il rapporto della protagonista con la religione viene descritto nei termini di Cottingham e la sua eziologia nefasta scaturisce proprio dall'utilizzo che Anna Maria fa dell'oggetto sacro. Cfr. Cottingham J. 2005, *The Spiritual Dimension: Religion, Philosophy and Human Value*, Cambridge University Press, Cambridge: 69-73; Cottingham J. 2012, *Freud's Critique of Religion: How Damaging is his Account?*, in A. M. Holowchak (ed), *Radical Claims in Freudian Psychoanalysis: Point/Counterpoint*, Jason Aronson, Plymouth: 123-125.

Una simile interpretazione viene sostenuta anche a livello narrativo, giacché dopo questa sequenza il film inanella scene i cui dialoghi hanno come tema principale proprio il sesso. L'indomani Anna Maria fa visita all'ennesimo peccatore da convertire; mentre se ne sta in mutande ed evidenziando squilibri che nulla hanno in comune con la religione, l'uomo le dice: «Ho notato che le donne posso andare in giro, d'inverno, con le calze leggere e le gonne corte senza sentire il freddo, mentre gli uomini non lo sopportano. E questo perché le donne hanno dei gradevoli accumuli adiposi. Specialmente sul sedere, cosa che mi fa impazzire. Quando sporge in fuori rotondo per attrarre gli uomini». Anna Maria cerca inutilmente di convincerlo a inginocchiarsi in preghiera con lei, ai piedi di un letto disordinato dove è stata appoggiata la statua della Vergine («Non mi sembra un argomento decante in presenza della Madonna»). La sacra propaganda della protagonista si fa sempre più difficile e, intanto, l'oggetto sacro continua a subire l'assalto dal mondo esterno, che stavolta lo aggredisce con colpi impreveduti, abbinando inaspettatamente la sacralità alla sessualità¹⁰.

L'unione di questi due campi diversi si fa più chiara nella scena successiva, quella che precede il momento della masturbazione. Anna Maria aiuta Nabil a lavarsi e, approfittando della situazione d'intimità con la moglie, l'uomo le confessa tutto il proprio rammarico nel non poterla più soddisfare sessualmente: «Tesoro, lo sai

che sono un invalido. Questa cosa mi fa soffrire e so che fa soffrire anche te. Ti ricordi com'ero a letto? Ma ormai non è più così. Non posso farci niente. Non mi funziona più [...]. Mi fa soffrire non poterti più soddisfare. Non posso fare a meno di dirlo». In questa scena la fusione tra elemento sacrale e carnale non è data soltanto dalla nudità dell'uomo e dai suoi discorsi, ma pure dalla perfetta visibilità della croce: l'icona pende dal collo di Anna Maria che, in un tipico delirio fondamentalista, cerca di convincere il marito della natura salvifica dell'incidente che lo ha reso impotente («Io sono grata a Dio per il tuo incidente. Ha avuto un senso [...]. Non devi affliggerti. Io sono felice che le cose siano andate così [...]. Non devi pensare che io sia triste perché sei diventato paraplegico: è stato un dono di Dio»).

Nel film, il binomio sacralità/ sessualità non è l'unico a determinare la frantumazione del (s)oggetto. Infatti, come verbalizzato dal dialogo tra i due personaggi, il sacro viene intrecciato anche ai concetti di dolore e di rinuncia¹¹. L'unione di questi aspetti determina un'impasse ugualmente deflagrante e che, nel passaggio dalla prima alla seconda parte del film, produce il crollo sia dell'icona sia dell'uomo.

Glaube si apre con le immagini di Anna Maria che si flagella nella penombra dello studio. La brutalità della situazione confligge con l'elegante simmetria compositiva di Seidl, ma è proprio il contrasto tra forma e contenuto a suggerire altri significati e contrasti. Per mortificare le carni,

¹⁰ Sul legame tra sessualità e religione Seidl dice: «All'interno di un contesto sessuale la fede assume una forma perversa. Per secoli la Chiesa cattolica ha soppresso la sessualità e, naturalmente, a un certo punto ciò ha portato a una reazione negativa. Mentre la Chiesa sostiene costantemente i tabù sessuali, le cose più terribili accadono a porte chiuse. Questo è uno scandalo. Ma è anche la logica conseguenza. La soppressione della sessualità provoca un'erosione della moralità. Anna Maria nel film è convinta che i media e la società siano dipendenti dal sesso. Per questo si castiga, il che a sua volta le dà piacere. C'è solo una linea sottile tra dolore e piacere», Seidl U. 2012, in M. Greuling, *Begegnungen mit Ulrich Seidl*, BoD, Norderstedt 2024: 117 (trad. mia).

¹¹ Il superamento del rifiuto freudiano di qualunque contatto tra psicoanalisi e religione vede Lacan tra i suoi principali sostenitori. Il discorso psicoanalitico lacaniano è senza dubbio condizionato dalla religione che Freud sembra rifiutare. Infatti, anche alla base di questa, dove risiede la santità di cui Lacan parla, si continua a trovare il fenomeno chiamato "godimento". In altre parole, il piacere derivante da qualsiasi fatto umano – inteso non solo come gioia, ma anche come dolore e sofferenza – non risulta diverso da quello proveniente dal fatto religioso. Il piacere e l'amore dell'Altro, il cui ottenimento guida ogni azione umana, occuperanno uno spazio sempre perduto, che resta vuoto (il godimento insaziabile). In senso lacaniano l'oggetto sacro è lo spazio mai pieno per eccellenza, quello che allude a un piacere (benefico, sessuale, doloroso) esistente (l'icona che lo simboleggia) ma non ottenibile (la cosa che rimane oggetto da cui il soggetto deve tenersi distante). Cfr. Lacan J. 1955, *Le moi dans la théorie et dans la technique psychanalytique*, Éditions du Seuil, Parigi; trad. it. *Il seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi*. 1954-1955, a cura di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2006: 355-370.

la donna si scopre i seni davanti al grande crocifisso dello studio e, in questo modo, l'oggetto sacro finisce per condividere l'immagine con ambedue le componenti a lui più estranee: la sessualità e la violenza. Dopotutto, la connessione di tali aspetti viene esplicitata anche a livello verbale, poiché la donna esordisce motivando il proprio sacrificio attraverso parole che spingono la sacralità al confine dall'orbita dei significati: «Caro Gesù, ti prego di accettare il mio sacrificio per l'orrendo peccato della lussuria. Tante persone sono ossessionate dal sesso. Liberale dall'inferno e dalle loro bramosie». La contaminazione molteplice del sacro è ancora più evidente nella seconda scena di autopunizione: prima di percorrere in ginocchio tutti casa recitando il Rosario, Anna Maria stringe il cilicio in vita davanti al solito crocifisso. Per farlo, la donna solleva il vestito e mostra i glutei; ripreso di spalle, il corpo nudo viene esibito senza pudore e, nello stesso momento, confligge con l'icona sullo sfondo e con la presunta sacralità della pratica¹².

Dopo la masturbazione si assiste al tracollo definitivo dell'oggetto, prima soltanto simbolico ma ora drammaticamente vero. L'aggressione che l'icona patisce si riflette in quella di Anna Maria che, come lei, cade al suolo: il tempio che proteggeva il (s)oggetto è definitivamente crollato, invaso dall'estraneità che, introdottasi, lo demolisce dall'interno. Esasperato dai rifiuti della donna, Nabil prima interrompe un gruppo di preghiera con bestemmie e volgarità e poi, preso da un impeto dissacra-



FIG. 2. ANNA MARIA STRINGE IL CILICIO IN VITA.

torio, stacca dai muri tutte le icone. Croci e santini si infrangono a terra segnando l'avvio di una lotta fisica che non ha più niente di sacro, ma in cui continuano a sopravvivere vigorosi sesso e violenza. Prima di uscire per una nuova conversione, Anna Maria cosparge il marito di acqua santa, gli toglie la sedia a rotelle e lo chiude a chiave in una stanza. Al ritorno, l'uomo la assale e cerca di violentarla. Divincolatasi e rintanata nella stanza degli ospiti, la donna inveisce contro il crocifisso.

Nella delirante escalation finale, oggetto e soggetto si equivalgono nella rovina. Come le icone divelte, Nabil cade sul pavimento ed è costretto a trascinarsi per casa, sulla stessa superficie teatro dell'iperrealistico scontro con la moglie¹³. Le ultime immagini si congiungono circolarmene a quelle d'apertura, attribuendo loro il valore di una scena primaria, di un trauma che, pur variato, continua a condizionare l'esistenza dell'individuo. Se nella penitenza con cui il film è cominciato si manifesta l'unione di sacralità, violenza e sessualità, in chiusura la triade ritorna per

12 Mai-Anh Boger e Vyldan Aitekin riflettono sul fatto che l'unione tra violenza e sessualità nel film sia propria delle pratiche sadomasochistiche. Per Anna Maria l'unico oggetto di desiderio è rappresentato dal figlio di Dio. La negazione del sesso e la costruzione di Cristo come oggetto pulsionale sembrano facilitare l'autonomia sessuale della protagonista. Secondo gli studiosi, è proprio la pratica religiosa di Anna Maria a inserire in *Glaube* due concetti di autonomia che competono costantemente all'interno del nesso tra potere e sessualità: o l'assenza di sesso o l'eccesso. La donna prima definisce gli esseri umani ossessionati dal sesso e poi, tirato fuori da un cassetto un cronometro e un rosario, comincia a percorrere tutta la casa in ginocchio, pregando finché il tempo non è scaduto. Nella lettura di Boger e Aitekin, «l'atteggiamento della donna ricorda la teoria freudiana secondo cui le religioni monoteiste si basano su (dis)ordini ossessivo-compulsivi. In questo caso, la linea di demarcazione tra ossessione religiosa e ossessione sessuale non può essere tracciata in modo netto, proprio perché le pratiche ossessivo-compulsive dei rituali di pulizia, del dolore e del dominio/sottomissione [compiute da Anna Maria] si basano sempre sulla sessualizzazione dell'oggetto sacro. Pregare diventa così una sublime pratica parasessuale»; Boger M., Aitekin V. 2016, *White Privilege and Desire in the "Paradise Trilogy"*, in E. Kirkland (ed), *Shades of Whiteness*, Inter-Disciplinary Press, Oxford: 18 (trad. mia).

13 «I due sono molto crudeli l'uno l'altro in nome della rispettiva religione, perché essenzialmente combattono per la stessa sessualità che la loro religione sopprime. Stanno solo combattendo contro la persona sballata», Seidl U. 2012, in M. Greuling, *Begegnungen mit Ulrich Seidl*, op. cit.: 117 (trad. mia).

presentarci la drammatica “conversione” del masochismo in sadismo: Anna Maria sputa addosso al crocifisso e lo percuote con lo stesso flagello usato per fustigarsi, inveendo in senso contrario sull’oggetto amato («Perché? Ti odio»). Le scene che abbracciano *Glaube* confondono le fasi della sconsecrazione e le cambiano di segno, ma la regia di Seidl lavora negando l’evoluzione del rapporto con l’oggetto di fede (e della relazione tra la protagonista e la religione), indicando piuttosto il dramma della ripetizione che annulla «il margine differenziale tra l’“una volta” e il “non più”» e lo traduce in un “sempre”. Infatti, filmate come quelle d’apertura, le immagini conclusive rilanciano la scena primaria e riattivano il trauma, mostrandoci la protagonista che, con disperata compulsione, continua a cercare nell’oggetto ormai sconsecrato i frammenti di una spiegazione che risulti ancora possibile.



FIG. 3. FIG. 3 ANNA MARIA E IL CROCIFFISSO

BIBLIOGRAFIA

- Agamben G. 1993, *Bartleby o della contingenza*, in G. Agamben, G. Deleuze, *Bartleby, la formula della creazione*, Quodlibet, Macerata.
- Agamben G. 2005, *Homo Sacer*, Einaudi, Torino.
- Agamben G. 2007, *Profanazioni*, Nottetempo, Roma.
- Benjamin W. 1921, *Kapitalismus als Religion*, a cura di D. Baecker, Kadmos, Berlino 2003; trad. it. *Capitalismo come religione*, a cura di C. Salzani, Il Nuovo Melangolo, Genova 2013.
- Boger M., Aitekin V. 2016, *White Privilege and Desire in the “Paradise Trilogy”*, in E. Kirkland (ed), *Shades of Whiteness*, Inter-Disciplinary Press, Oxford: 15-24.
- Caillois R. 1939, *L’Homme et le Sacré*, Leroux, Parigi; trad. it. *L’uomo e il sacro*, a cura di R. Guarino, Bollati Boringhieri, Torino 2001.
- Cottingham J. 2005, *The Spiritual Dimension: Religion, Philosophy and Human Value*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Cottingham J. 2012, *Freud’s Critique of Religion: How Damaging is his Account?*, in A. M. Holowchak (ed), *Radical Claims in Freudian Psychoanalysis: Point/Counterpoint*, Jason Aronson, Plymouth: 113-128.
- Fuchs A. 2019, *Precarious Times: Temporality and History in Modern German Culture*, Cornell University Press, Ithaca.
- Greuling M. 2024, *Begegnungen mit Ulrich Seidl*, BoD, Norderstedt.
- Hodder I. 2014, *The entanglements of human and things: a long-term view*, in «New Literary History», XLV: 19-36.
- Jung C. G. 1926, *Geist und Leben*; trad. it. *Spirito e Vita*, in *Opere. Vol. VIII*, a cura di L. Aurigemma, Bollati Boringhieri, Torino 1969.
- Lacan J. 1955, *Le moi dans la théorie et dans la technique psychanalytique*, Éditions du Seuil, Parigi; trad. it. *Il seminario. Libro II. L’io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi. 1954-1955*, a cura di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2006.
- Ries J. 2009, *Les métamorphoses du sacré: acculturation, inculturation, syncrétisme, fondamentalisme*, Éditions Brepols, Turnhout; trad. it. *Metamorfosi del sacro. Acculturazione, inculturazione, sincretismo, fondamentalismo*, a cura di J. Ries, L. E. Sullivan, Jaca Book, Milano, 2010: 37-38.
- Vacarme J. 2004, *I Am Sure You Are More Pessimistic Than I Am’: An Interview with Giorgio Agamben*, in «Rethinking Marxism», XVI, 2: 115-124.