

## Presentazione

Il mio incontro con le serie TV avvenne nel 2014, quando un amico mi consigliò la visione di *True Detective* pensando che la serie culto di HBO potesse avere attinenze con il mio ambito di studi e interessi.

Ho sempre pensato che le serie TV fossero una grande perdita di tempo e non mi aspettavo certo che potessero avere invece un contenuto filosofico-teologico di alto livello e che valesse la pena perdere tempo per vederle. Ma il mio amico aveva visto giusto: la serie scritta da Nic Pizzolatto mi colpì con una tale forza – visiva, letteraria e tematica – che pensai che potesse essere interessante capire se *True Detective* fosse un caso isolato o meno. In quel periodo mi dedicai essenzialmente allo studio delle serie TV americane; Netflix non era ancora esploso diffondendo gli standard qualitativi d'oltreoceano anche nelle produzioni di altri paesi. Scoprii quindi che *True Detective* non era un'eccezione e che molti temi teologici venivano affrontati e chiamati in causa nelle produzioni di questo tipo.

Il presente lavoro raccoglie ed amplia diversi articoli apparsi originariamente su «I Martedì di San Domenico» e in particolare sul portale di informazione religiosa «Settimananews» tra il 2014 e il 2024 e dedicati all'analisi teologica di alcune serie televisive e serie *anime* giapponesi. Tra queste sono state scelte le serie non banali, ed in particolare quelle che hanno ripreso in modo intelligente e provocatorio alcuni temi teologici fondamentali: la vita e la morte, il rapporto con Dio, la fede, il miracolo, la fine del mondo

e altri ancora. Precisiamo che non è stata presa in considerazione la cosiddetta fiction religiosa la quale «si identifica quasi sistematicamente con il racconto della “vita esemplare” di una grande personalità religiosa, oggetto di devozione popolare o di processi di canonizzazione»<sup>1</sup>. Sostenere che il successo di questo tipo di produzioni sia dovuto ad un rinnovato bisogno del sacro o del trascendente sarebbe improprio. Diciamo piuttosto che la fiction religiosa va a soddisfare «un bisogno e una domanda di riferimenti di senso, di ancoraggi saldi, di bussole etiche: tanto più dotati di convincente evidenza laddove siano incarnati e comunicati da figure carismatiche, di cui i sentimenti popolari riconoscono l'autorevolezza e l'esemplarità»<sup>2</sup>. La fiction religiosa va interpretata come un tentativo di rispondere alle insicurezze generate dalla società contemporanea, globale ed effimera, dunque, come occasione di ritorno su valori condivisi e riconosciuti. Pur non essendo priva di interesse, la fiction religiosa risulta teologicamente poco stimolante poiché tende a liquidare i problemi teologici in favore della piccola agiografia.

Voglio precisare inoltre che lo scopo di questa ricerca non è quello di rilevare la presenza di elementi della teologia cristiana, in questo caso nelle serie TV, per giustificare così una resistenza del cristianesimo nella cultura o nella società contemporanea. Piuttosto quello di sottolineare da una parte la capacità dell'immaginazione umana di ricombinare i propri depositi culturali e tradizionali per costruire narrazioni capaci di dare un senso alla realtà e alle sue sfide; dall'altra di prendere sul serio la capacità dell'immaginario cristiano di farsi tradire e nel contempo di adattarsi alle forme più diverse di narrazione, testimoniando così la possibilità di creare sempre nuovi approcci narrativi al dato di fede, impiegabili con profitto in diversi ambiti della vita della

<sup>1</sup> M. Buonanno, *Sulla scena del rimosso. Il dramma televisivo e il senso della storia*, Associazione Ipermedium libri, S. Maria Capua Vetere (CE) 2007, pp. 77-78.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 81.

Chiesa. Questo libro si rivolge dunque a chiunque ami le storie, a tutti quelli che ritengono i racconti una cosa seria e non un semplice svago, ma un modo – a volte certamente anche leggero – per interpretare e comprendere meglio il proprio stare al mondo. In più a chiunque creda che il messaggio cristiano possa e debba essere veicolato in forme sempre nuove.

Affollato e sempre più vasto, il mondo delle serie TV è oggi più che mai difficile da circoscrivere e studiare: un approccio analitico e approfondito può essere compiuto solo dal lavoro congiunto di più persone. Qui ho cercato di raccogliere, oltre allo studio decennale condotto sul tema, anche una possibile mappa di quei titoli che – complice anche il mio gusto personale – hanno tracciato con profitto e non senza problemi un confronto serio con il dato di fede, fornendo un modello per altre serie ad essi coeve e successive. Essi hanno dato inoltre alla coscienza credente uno stimolo a riprendere e a interrogarsi sui suoi elementi fondativi.

## Ringraziamenti

Un sentito ringraziamento va agli amici dei «Martedì di San Domenico», con i quali è iniziata questa avventura, e alla redazione di «Settimananews» nella figura dell'amico Marco Bernardoni in particolare, che ha sempre creduto e ancora crede in questo tipo di lavoro. Un ultimo ringraziamento va al collega Lorenzo Galliani, che ha creduto opportuno spingermi a raccogliere questa indagine nel libro che avete tra le mani e alla casa editrice Ancora che ha reso possibile questo lavoro.

## Introduzione

I segni della croce.

L'immaginario cristiano tra perdita e ricerca del senso

Una riflessione sulla serialità televisiva si inserisce nella più ampia indagine circa il ruolo dell'immaginario nella costruzione dell'identità della nostra società. Con il termine immaginario intendiamo riferirci, così come l'ha definito molto chiaramente il filosofo Jean-Jacques Wunenburger, a quella «struttura psichica e cognitiva primaria in virtù della quale e attraverso la quale noi percepiamo, ricordiamo, anticipiamo l'avvenire, ci relazioniamo agli altri e cerchiamo di fare chiarezza sull'origine e la fine di tutte le cose, esorcizzando la morte attraverso un'intensificazione del senso»<sup>3</sup>.

Ora dobbiamo vedere però quale relazione esiste tra l'immaginario e il messaggio cristiano e come questi siano vicendevolmente influenzati.

Nel suo saggio dal titolo *In terra sconscrata*, il giornalista e scrittore Alessandro Zaccuri sostiene che le narrazioni dell'immaginario contemporaneo, sia pure in forma corrotta e difficile da riconoscere, sono richiami spesso inconsapevoli ai grandi temi dell'annuncio cristiano<sup>4</sup>.

La tesi di Zaccuri allude a un'indagine molto nota: quella delle cosiddette radici cristiane della nostra cultura o, ancora meglio, della presenza dei *semina Verbi* nella cultura contemporanea.

<sup>3</sup> J.-J. Wunenburger, *L'immaginario*, il melangolo, Genova 2008, pp. 10-11.

<sup>4</sup> A. Zaccuri, *In terra sconscrata. Perché l'immaginario è ancora cristiano*, Bompiani, Milano 2008.

Una riflessione questa che, seppur valida, non porta però mai ad un vero avanzamento circa la riflessione teologica sui rapporti tra cultura e fede. Infatti, riconoscere solo superficialmente che l'immaginario contemporaneo sia popolato di immagini e parole appartenenti alla tradizione cristiana non ci permette di esplorare a fondo i territori spesso scandalosi della cultura ma si limita a rassicurarci sul fatto che qualcosa del cristianesimo continua ad ardere, in qualche forma, sotto le ceneri della modernità.

La posizione di Zaccuri rispetto a questa proposta è certamente più profonda perché secondo l'autore milanese risulta «perfettamente inutile cercare di dimostrare quanto di cristiano sia ancora riconoscibile nell'immaginario dei nostri anni se prima non si fosse chiarito che cosa è cristiano e che cosa del cristianesimo è stato espresso, fin dalle origini, attraverso l'immaginario»<sup>5</sup>.

Secondo Zaccuri, infatti, la nascita dell'annuncio cristiano risulta come un evento paradigmatico rispetto allo sviluppo successivo dell'immaginario moderno e contemporaneo. Il cristianesimo, cioè, non andrebbe semplicemente ad aggiungere elementi a un immaginario già esistente, ma piuttosto ne ridefinirebbe i codici espressivi e narrativi alla radice. Il cristianesimo, infatti, pone un sigillo indelebile sulle vicende umane e sul linguaggio per esprimerle: dopo Cristo certe cose non sono più esprimibili se non attraverso le parole di cui il messaggio cristiano ha rivestito quelle vicende, attribuendo loro un nuovo significato: salvezza, divinità, passione, croce, sofferenza, bellezza, corpo ecc. Dopo l'annuncio cristiano, e il vissuto che di questo annuncio si farà dalle prime comunità fino a noi, le vicende più profonde e inevitabili della vita dell'uomo vengono illuminate da una luce che ne permette una narrazione che in altri termini non può più essere detta. Il corpo dell'innocente non sarà mai più distinguibile dal corpo di Cristo, solo per fare un esempio. Questa è dunque la matrice dell'immaginario cristiano, che è rintracciabile in quelle

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 146.

narrazioni che si interrogano sulle questioni più urgenti e pericolose per l'uomo.

Tuttavia, puntualizza ancora Zaccuri, si tratta di una presenza-assenza – soprattutto nell'ambito delle produzioni culturali recenti – perché è innegabile che, seppure molte delle recenti produzioni dell'industria culturale contemporanea si esprimano attraverso elementi dell'immaginario cristiano, esso viene inevitabilmente degradato e in parte corrotto.

Per spiegare questa presenza-assenza Zaccuri utilizza l'immagine della sconsecrazione, che dà il titolo al suo saggio già citato. Se in un luogo, anche se sconsecrato, continua a sopravvivere una memoria residuale del sacro, allo stesso modo nella cultura gli elementi dell'immaginario cristiano possono essere profanati e sconsecrati ma mai completamente cancellati. «Quando una croce viene tolta dal muro» – dice Zaccuri – «il segno di quella croce vi rimane sopra come un'ombra, e noi dobbiamo andare alla ricerca di quel segno»<sup>6</sup>.

Tuttavia questo genere di ricerca, per essere autenticamente efficace, deve poter ammettere, senza imbarazzo, la possibilità di penetrare la natura spesso scandalosa e oltraggiosa di alcune produzioni della nostra cultura. D'altra parte tra lo scandalo e il messaggio cristiano corre una relazione sostanziale che non può sfuggire a chiunque si avvicini ai racconti evangelici. Allo stesso modo la stretta relazione che vede intrecciarsi fede e cultura è parte integrante del mistero di Cristo, «perché il cristianesimo è per sua natura un evento secolare e può essere addirittura considerato come una forma intransigente di materialismo» dice Zaccuri. Questo mistero è reso noto da uno dei testi più pregnanti del Nuovo Testamento, il Prologo di Giovanni: il *Logos* si è fatto carne e la carne assume la potenza della Parola.

«È questo l'intreccio su cui si fonda il rapporto tra il cristiano e l'immaginario, un rapporto che nell'esperienza millenaria della

<sup>6</sup> <https://www.settimananews.it/societa/i-segni-della-croce-in-dialogo-con-alesandro-zaccuri/>.

Chiesa si è espresso principalmente attraverso il racconto, imponendosi come paradossale – ma non meno efficace – forma di realismo»<sup>7</sup>.

La serialità televisiva in oggetto in questo studio attraversa esattamente la terra sconsecrata richiamata da Zaccuri, luogo insieme della presenza e dell'assenza del dato cristiano, in cui, come l'ombra sul muro lasciata dalla croce, il contenuto del messaggio cristiano smette di essere una realtà viva e viene ri-mitologizzato, ridotto a materiale narrativo per la costruzione di racconti.

Gli studi sui media accostano infatti la funzione della serialità televisiva a quella del racconto popolare, e del mito in particolare. Lo scopo della narrazione mitica è quello di gettare una luce significativa sulla storia dell'uomo e sulla sua azione nel mondo. Il mito è una narrazione di senso che serve a giustificare le fatiche e le sofferenze del tempo presente e cerca di offrire all'uomo la possibilità di riconnettersi con i tempi beatifici e incorrotti degli inizi<sup>8</sup>.

In altri termini il mito è un racconto di salvezza; la novità dei miti dell'uomo contemporaneo è però quella di incorporare anche gli elementi dell'immaginario cristiano in questa costruzione narrativa.

Senza addentrarci in argomentazioni complesse è utile citare in proposito le parole più che eloquenti che il card. Jean Daniélou spendeva per descrivere la relazione tra mito e cinema. Parole oggi ancor più valide proprio alla luce delle odierne serie TV.

Scriveva il teologo francese: «volendo individuare i miti dell'uomo contemporaneo, occorre cercare nelle forme più valide del cinema [...]. L'uomo contemporaneo, che spesso viene definito uomo del positivismo, è invece, sotto certi aspetti, l'uomo dell'angoscia metafisica. Ma questa angoscia metafisica la si incontra essenzialmente a livello dell'uomo e del suo destino. L'uomo di

<sup>7</sup> A. Zaccuri, *In terra sconsecrata. Perché l'immaginario è ancora cristiano*, Bompiani, Milano 2008, p. 14.

<sup>8</sup> M. Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno*, Borla, Roma 2010, p. 45.



oggi incontra il mistero del sacro nelle situazioni-limite del proprio destino, più che tramite il cosmo. Ecco la grande differenza tra il pagano antico e il pagano moderno. Colui per il quale la religione si situa essenzialmente a livello dei miti del cinema contemporaneo, non è ancora un cristiano, non è ancora un ebreo, ma, sotto certi aspetti, è già un pagano. E, a mio avviso, affermare che qualcuno è un pagano significa fargli un grande elogio. Il pagano è aperto all'inquietudine dell'assoluto; non è un ateo nel vero senso della parola, ossia qualcuno che si è definitivamente costituito nella propria autosufficienza»<sup>9</sup>.

I nuovi miti rintracciabili nelle serie TV che implicano un uso massiccio e indiscriminato di temi teologici offrono in questo senso un oggetto stimolante e problematico, poiché testimoniano la necessità della modernità di riconoscere il valore narrativo dei grandi temi biblici e al contempo l'inquietudine suscitata dall'incapacità di accettarne alcuni elementi costitutivi<sup>10</sup>.

Da questo punto di vista il teologo tedesco Markus Pohlmeier sottolinea molto bene che la teologia e con essa la Chiesa dovrebbero «dedicarsi a questo immenso processo di produzione e ricezione mitica, tentare di accompagnarlo benevolmente, di osservarlo criticamente e di prendersene cura [...]»<sup>11</sup>. Questo accompagnamento risulta necessario perché come ricorda ancora Pohlmeier: Dio non può essere solo una funzione/finzione dei nostri miti, «un nome per tutto». Alla teologia, dunque, spetta il compito di comprendere l'istanza di senso dei miti moderni, coglierne le domande più profonde e riconnettere il dato dell'immaginario con il contenuto di fede dato dalla Rivelazione.

<sup>9</sup> J. Daniélou, *Miti pagani, mistero cristiano*, Edizioni Arkeios, Roma 1995, p. 24.

<sup>10</sup> Cf A. Tagliapietra, *Icone della fine. Immagini apocalittiche, filmografie, miti*, il Mulino, Bologna 2010, pp. 77-78. Sul concetto di Crisi e del suo impiego nella modernità cf R. Kossellek, *Crisi. Per un lessico della modernità*, Ombre Corte, Verona 2012.

<sup>11</sup> M. Pohlmeier, *Il sogno degli dèi. Science fiction e religione*, EDB, Bologna 2016, p. 71.

La sola evocazione dell'immaginario cristiano di un racconto non basta infatti a farne un racconto teologicamente valido e soprattutto corretto. Propongo qui un esempio per me significativo in merito.

Dopo essermi presentato a una classe e aver mostrato il mio interesse per la presenza di temi teologici nelle serie TV, una ragazza mi interrompe entusiasta per dirmi che anche lei conosce tutto della Bibbia perché grande fan della serie TV *Lucifer*. Prodotta da FOX e disponibile su Netflix, la serie in questione segue le vicende di Lucifer Morningstar, il diavolo in persona venuto sulla terra perché annoiato della monotonia dell'inferno. La serie è indiscutibilmente ricca di temi biblici, ma proposti con grande inesattezza e superficialità. Tuttavia questa serie presta il fianco ad un ampio chiarimento teologico sul tema: il problema del male a livello metafisico e come è presentato nella Scrittura, la difficile ricostruzione del mondo angelico e demoniaco all'interno di Antico e Nuovo testamento ecc.

Pur superficiale e banale, anche una serie come *Lucifer* può offrire un ottimo servizio al teologo che voglia prendere i temi della serie per ricondurli all'esattezza del dato di fede.

Da quanto scritto fino ad ora appare chiaro che questo lavoro di indagine cerca di corrispondere alla vocazione della stessa teologia: quella di comprendere cioè le domande del tempo presente e cercare di dar loro risposta alla luce della Rivelazione. I racconti sono un termometro privilegiato per rintracciare questo tipo di domande. Il nostro presente storico, infatti, non è diverso da situazioni passate nelle quali le produzioni dell'immaginario hanno sempre rappresentato una sorta di bilanciamento (e di critica) verso un certo tipo di assetto: sia esso economico, politico o sociale. Joris-Karl Huysmans, scrittore francese attivo tra il XIX e il XX secolo, affermava profeticamente che l'imporsi del materialismo come conseguenza dei processi innescati dalla rivoluzione industriale avrebbe portato a una nuova età della magia. In effetti la fine dell'Ottocento e tutto il Novecento hanno rappresentato certamente l'ascesa della tecnica e del progresso scientifico, e di conseguenza del benessere materiale,

ma anche quello delle dottrine spiritiste, dei circoli esoterici, di correnti come la teosofia e così via. Il nostro presente non è diverso: a un raggiunto benessere si contrappone un'inquietudine metafisica che cerca di essere appagata attraverso l'immaginazione e i suoi prodotti.

Le serie TV risultano in proposito un indicatore di fondamentale importanza ed è innegabile di come la complessa trasformazione storico-sociale che marca in profondità la modernità passi attraverso il bisogno di costruire racconti, narrazioni che possono essere considerate vere e proprie espressioni artistiche: un'arte che dà prova della sua efficacia nel momento in cui è capace di suscitare sfide, porre interrogativi e invitare alla fatica della conoscenza.

I prodotti dell'industria culturale ci dicono che la modernità è consegnata indubbiamente a un destino paradossale e contraddittorio, «che secolarizza il sacro e i valori tradizionali per poi trovarseli davanti ovunque, soprattutto là dove meno se li aspetta»<sup>12</sup>. Da questo punto di vista la modernità è costretta – lo voglia o meno – a fare i conti con qualcosa che ha rigettato ma che deve continuamente riconoscere come facente parte del suo stesso essere: l'immaginario cristiano.

Consapevole di camminare nei territori della post-cristianità e comprendendo la difficoltà di definire la fase storica in cui versa la cultura occidentale, Nic Pizzolatto, creatore di *True detective* – serie che ha riletto in maniera intelligente e profonda temi capitali del cristianesimo – ammette con estrema naturalezza che le sue storie «si svolgono in luoghi dove la Rivelazione, in senso biblico, è già avvenuta. Il mondo è già finito e nessuno si è preso la briga di accorgersene. E ora eccoci ancora qui con tutta la nostra tecnologia e quella sensazione angosciante di stare su un treno impazzito, senza sapere dove siamo diretti»<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> A. Tagliapietra, *Icone della fine. Immagini apocalittiche, filmografie, miti*, cit., p. 208.

<sup>13</sup> L. Celada, *Nic Pizzolatto: «Con True Detective racconto la crisi americana»*, in «Il Manifesto», 16 giugno 2015, in <http://ilmanifesto.info/nic-pizzolatto-con-true-detective-racconto-la-crisi-americana/>, ultimo aggiornamento 8 luglio 2015.

Questo richiamo ai grandi temi della teologia biblica non deve essere visto come il tentativo di rispondere agli eventi, anche drammatici, attraverso la lente della fede, tentativo compiuto più esplicitamente magari dalla fiction religiosa, ma di utilizzare temi e figure della religiosità cristiana, che permea in profondità la cultura popolare, come elementi riconoscibili e condivisi anche da un punto di vista laico, e per questo capaci di attivare processi condivisi di riacquisizione del senso.

## La riconquista del senso

*Lost* (2004-2010)

Se dovessimo individuare il punto di partenza della fortunata alleanza tra immaginario religioso e cultura popolare nel campo della serialità televisiva, dovremmo guardare senza indugio a *Lost*: serie culto di inizio millennio che riscriverà i canoni della serialità televisiva ad essa successiva, dal punto di vista narrativo, produttivo e registico.

Creata da J.J. Abrams, Damon Lindelof e Carlton Cuse, *Lost* è stato un vero e proprio fenomeno sociale con altissimi dati di ascolto in tutto il mondo e una gigantesca impresa produttiva che ha impegnato il network ABC dal 2004 al 2010, per un totale di sei stagioni e 121 episodi. Un'opera che si è sviluppata anche al di fuori dei limiti televisivi, attraverso web-episodes, libri e videogiochi. Come ha scritto Aldo Grasso, *Lost* ci aiuta a capire la differenza fondamentale tra piccola agiografia e grande narrazione, «è una delle serie TV che meglio di altre ci aiuta a riflettere sul mondo contemporaneo, popolata com'è da misteri, viaggi nel tempo, cospirazioni, fenomeni inspiegabili, lotta per la sopravvivenza, sfida continua tra Fede e Ragione»<sup>14</sup>.

*Lost* racconta le vicende di un gruppo di sopravvissuti a un disastro aereo, il volo Oceanic 835 da Sydney a Los Angeles, schiantatosi su un'isola misteriosa.

<sup>14</sup> A. Grasso, *Indagare la complessità. Religione e Tv da Padre Mariano a Lost*, in «Link. Idee per la televisione. "Vedere la luce: Dio e la televisione"» n. 9, RTI - Reti Televisive Italiane, Milano 2010, pp. 66-73.

Il primo episodio della prima stagione, che rappresenta ancora oggi un piccolo gioiello nella storia della televisione, chiarisce fin da subito quali saranno gli elementi fondamentali dello show. L'occhio di Jack Shepard, uno dei protagonisti, è la prima immagine della serie, una sorta di *fiat lux* che dà vita al mondo di *Lost*. Fin dalla prima immagine «ci si accorge da subito di avere a che fare con uno spettacolo totale, capace di assegnare a ogni elemento espressivo una funzione strutturale e una forza inedita»<sup>15</sup>. Jack Shepard è il primo superstite di cui facciamo la conoscenza, ma anche una sorta di Adamo che si risveglia dal torpore del sonno. Dopo il suo risveglio seguiamo Jack correre a perdifiato nel fitto di una foresta di bambù per poi emergere sulla spiaggia. L'inquadratura è efficacissima: quello che ci viene mostrato è una sorta di paradiso terrestre con acque azzurre e sabbia candida, ma lo sguardo di Jack, e con esso il nostro, si sposta subito su parti di aereo in fiamme e persone sanguinanti che invocano aiuto. Questi primi elementi, che ci introducono al mondo della serie di Abrams, costituiscono una chiave di lettura ermeneutica dell'intera opera. L'uomo ha ancora accesso al paradiso terrestre, l'isola incontaminata, ma tale accesso al paradiso può avvenire soltanto attraverso il disastro.

Inizia così la vicenda di *Lost* e se in un primo momento la domanda sembra essere come potranno sopravvivere i protagonisti e se riusciranno a trovare soccorsi, nel corso del primo episodio scopriamo che la domanda centrale è piuttosto un'altra: che cos'è esattamente l'isola? Un luogo sfuggito inspiegabilmente alla civilizzazione o uno spazio sovranaturale? Tale interrogativo sancisce così l'appartenenza di *Lost* a un dualismo fra spiegazione razionale e giustificazione irrazionale degli eventi, con un progressivo procedere verso quest'ultima opzione<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> L. Bandirali – E. Terrone, *Filosofia delle serie Tv. Dalla scena del crimine al trono di spade*, Mimesis, Milano-Udine 2012, p. 193.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 194.

Il contrasto tra fede e ragione è esemplificato dal rapporto tra due dei massimi protagonisti dello show: il già citato Jack Shepard, talentuoso medico neurochirurgo che sarà chiamato a essere il leader del gruppo di superstiti, e John Locke, impiegato in una fabbrica di scatole e invalido – prima del disastro aereo utilizzava infatti una sedia a rotelle –, che recupera l'uso delle gambe subito dopo l'incidente, interpretando tale avvenimento come un miracolo provocato dall'isola stessa.

Jack e Locke incarnano rispettivamente la ragione e la fede. Meglio ancora, volendo fare un paragone biblico: la relazione spesso conflittuale tra Jack e Locke riproduce le dinamiche del rapporto tra i re di Israele e i profeti. Jack è pragmatico, ha a cuore prima di tutto la salute delle persone che ha promesso di proteggere, le sue scelte sono sempre razionali. Locke, invece, diventa il profeta dell'isola, l'unico personaggio che fin dall'inizio comprende la natura divina del luogo in cui si trova. Egli metterà più volte alla prova Jack, invitandolo a continui atti di fede lungo il corso dell'intera serie. Jack, come indica il suo cognome (Shephard), deve comprendere il suo ruolo e la sua missione: egli è il *pastore* che deve guidare il nuovo popolo di superstiti affidatogli.

Nel nono episodio della terza stagione, *Stranger in a Strange Land* (*Straniero in terra straniera*) – richiamo al romanzo di fantascienza omonimo di Robert A. Heinlein, il cui titolo è a sua volta una citazione di Esodo (Es 2,22) – scopriamo il significato del tatuaggio, scritto in thailandese, che Jack porta sulla spalla sinistra: «Cammina tra noi ma non è uno di noi». Ecco chi è veramente Jack Shepard: una guida il cui destino è però di rimanere solo. Jack, infatti, rappresenta in modo esemplare «il personaggio della decostruzione dell'identità monolitica dell'eroe»<sup>17</sup>. Assalito costan-

<sup>17</sup> F. di Ruzza – R. Rafele, *Lost time. La rappresentazione della memoria e l'immagine del tempo in Lost*, in F. La Rocca – A. Malagamba – V. Susca (a cura di), *Eroi del quotidiano. Figure della serialità televisiva*, Bevivino Editore, Milano-Roma 2010, p. 221.

temente dalla perdita di sicurezza personale, il personaggio dà una rappresentazione del sé «come entità precaria che continuamente può modificarsi e che, quindi, continuamente deve ritornare su se stessa»<sup>18</sup>. Inoltre il personaggio di Jack è leggibile solo alla luce del rapporto con il padre e con l'inevitabile sacrificio finale della sua vita, così che la sua figura acquista evidenti connotati cristologici<sup>19</sup>.

Al pari di Jack, tutti i personaggi di *Lost* sono chiamati ad abbandonare la propria vita precedente per abbracciare la vocazione proposta dall'isola, mettendo costantemente in discussione il proprio essere. L'isola rappresenta, infatti, la possibilità di un nuovo inizio e il disastro aereo un evento irrevocabile che separa traumaticamente i sopravvissuti dal proprio passato e mette uomini e donne appartenenti a diversi credi e culture sullo stesso piano.

Attraverso i numerosi *flashback*, in cui si racconta la vita dei protagonisti prima dell'incidente, scopriamo anche che nessuno aveva un'esistenza facile e felice: tutti desideravano fuggire da qualcosa. Come spiegherà bene Carlton Cuse, uno degli sceneggiatori: «Questo show riguarda le persone che sono perse su un'isola, ma in realtà si tratta di persone che sono perse nelle proprie vite, [...]: che tipo di redenzione ottengono questi personaggi? Dove sono stati condotti dalle loro vite? Pensavamo che una risoluzione spirituale fosse la cosa che alla fine sarebbe stata maggiormente soddisfacente a livello emotivo. Sentivamo che non ci fosse un modo possibile per rispondere alle domande»<sup>20</sup>.

Facendo propria la condizione di perenne naufragio della società occidentale, *Lost* risponde a tale condizione con quella che Michel Maffesoli chiama «la conquista del presente»<sup>21</sup>. *Lost*, infatti,

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 224.

<sup>19</sup> In questo senso Jack è a tutti gli effetti il prototipo di Kevin Garvey, il protagonista di *The Leftovers*, altra serie scritta da D. Lindelof, analizzata più avanti.

<sup>20</sup> F. di Ruzza – R. Rafele, *Lost time. La rappresentazione della memoria e l'immagine del tempo in Lost*, cit.

<sup>21</sup> Cf M. Maffesoli, *La conquista del presente. Per una sociologia della vita quotidiana*, Editrice Iana, 1983, p. 59.



è una storia che richiama la ricerca del paradiso perduto, il mito della terra promessa e della città perfetta. È la messa in scena di un'avventura collettiva che ha lo scopo di abitare una terra in cui la perfezione viene rappresentata sotto forma di un territorio dal quale si è stati scacciati ma che costituisce anche la meta del viaggio<sup>22</sup>. Questa storia mette i protagonisti a contatto con la realtà del male e le forze del caos e quindi con la necessità di ristabilire un ordine morale o cosmico. L'isola, infatti, è esattamente questo: un campo di prova concepito come un vero e proprio «tappo» che tiene a freno i poteri di quello che gli uomini sono soliti chiamare inferno – così definisce l'isola un altro personaggio nel corso dello show. I sopravvissuti sono dunque dei candidati, messi alla prova dall'isola stessa, per dimostrare la naturale inclinazione dell'uomo verso la realizzazione dell'ordine e della pace. I personaggi – numerosissimi e fortemente caratterizzati – saranno chiamati, infatti, «a creare dal nulla un nuovo ordine sociale attraverso l'emersione di necessarie figure collettive: un leader, uno sciamano in contatto con forze soprannaturali, un criminale, un soldato e così via»<sup>23</sup>. Lindelof, lo sceneggiatore che più di tutti tra i creatori dello show ha attinto all'immaginario religioso presente nella serie, ha spiegato spesso come il messaggio e il «piano teologico» di *Lost* sia proprio quello di presentare il conflitto tra comunità e individualismo, di come sia importante «vivere insieme per non morire da soli»<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> *Ibidem*. Su questo punto vedi inoltre A. Abruzzese (a cura di), *Spettacolo e metropoli: attore, messa in scena, spettatore*, Liguori Editore, Napoli 1981; A. Grasso – M. Scaglioni (a cura di), *Arredo di serie. I mondi possibili della serialità televisiva americana*, Vita e Pensiero, Milano 2009.

<sup>23</sup> Aa. Vv., «Script 46/47. "La differenza seriale. Perché il racconto televisivo è oggi più avanti di quello cinematografico"», Dino Audino Editore, Roma 2009, p. 95.

<sup>24</sup> *Ibidem*. Alcuni hanno sostenuto che il tema centrale di *Lost* sia quello della vita dopo la morte e il ruolo decisivo che nel destino finale del defunto assumono la responsabilità personale e il bilancio che ciascuno fa della propria esistenza terrena precedente. Cf M. Delgado, *Il Terzo Luogo. Lost e gli stati intermedi tra la vita e la morte*, in Aa. Vv., «Ácoma, N. 3 Nuova Serie Inverno, XIX, Rimini 2012». Queste

Questo tema viene sviluppato a partire da un'esplicita riflessione dell'autore circa il ruolo della fede nella società contemporanea. Interrogato sul significato teologico della serie, infatti, Lindelof ha spiegato come il ruolo della religione in *Lost* nasca da una critica degli autori verso il modo di vivere la fede nei confronti della generazione che li ha preceduti (Lindelof è del 1972). «I nostri genitori sono cresciuti in ambienti religiosi, ma hanno cominciato a vivere uno scisma con la religione. La praticavano ma non la capivano. E questo è arrivato fino a noi. Ci siamo molto allontanati dalla religione che è diventata una questione di rituali e non di fede»<sup>25</sup>. In questo modo, continua Lindelof, se schiacciata sul livello delle sole pratiche la religione smette di avere senso per noi, «così che abbiamo un sacco di domande e non ci sono risposte»<sup>26</sup>. L'isola di *Lost* è diventata così una metafora di Dio: come nella Bibbia, essa suscita visioni, istruzioni e sogni profetici ai protagonisti. Lo scopo degli autori, in ultima analisi, è recuperare ciò che è fondamentale in tutte le grandi religioni e cioè l'idea di comunità, di fratellanza, di famiglia umana. Non a caso alcuni snodi fondamentali della serie, così come il discusso finale, avvengono proprio all'interno di una chiesa. Un luogo di ritrovo comunitario in cui lo spazio vince sul tempo e all'interno del quale ogni vicissitudine individuale trova risoluzione nello stare insieme delle differenze, siano esse etniche, religiose o sociali.

considerazioni sono state fatte alla luce degli eventi della quinta e della sesta stagione. Dunque nello schianto aereo tutti i personaggi sarebbero morti e l'isola rappresenterebbe una sorta di purgatorio. Gli stessi sceneggiatori hanno però chiarito che i personaggi non erano morti fin dall'inizio: «Era tutto vero, tutto quello che è successo e che abbiamo visto per sei stagioni era vero; [...] si sono schiantati, sono sopravvissuti, hanno scoperto gli altri e la Dharma, l'Isola, era la bilancia del bene e del male nel mondo, ha sempre avuto e sempre avrà questo ruolo, [...]». Cf <http://www.televisionando.it/articolo/lost-il-finale-spiegato-da-uno-degli-sceneggiatori-sul-forum-di-darkufo-traduzione/26971/>.

<sup>25</sup> *Lost, nascita e prima stagione. Parlano gli autori*, in «Script 46/47. "La differenza seriale. Perché il racconto televisivo è oggi più avanti di quello cinematografico"», cit., pp. 84-85.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

In uno show come *Lost*, che prende il via da un disastro aereo che evoca il disastro umano e politico del crollo delle Twin Towers e più in generale la fine del mondo, il problema della redenzione si pone per gli autori come una questione concreta che deve trovare una risposta qui e ora. La risposta passa dunque per la fede, elemento cardine dell'intero show: non tanto quella in un Dio onnipotente che trascende il tempo e la storia, un Dio percepito come fondamentalmente distante, ma quella che può essere accordata concretamente al mio prossimo qui e adesso.

Da questo punto di vista *Lost* mette in luce uno dei punti fondamentali che sarà presente nella serialità del secondo millennio e in particolare in quelle storie che impiegano l'immaginario religioso come elemento narrativo per la ricerca del senso. Straripante di citazioni bibliche, di riferimenti teologici colti e di richiami alle grandi tradizioni religiose e filosofiche, *Lost* chiama spesso in campo Dio per poi lasciarlo sullo sfondo al pari di una grande scenografia, in cui si muovono i veri e unici protagonisti della storia: gli uomini.