

L'IMMAGINARIO, L'IMMAGINE E L'IMMAGINABILE. DEVOZIONE POPOLARE E COSTRUZIONE DELLA PRESENZA DI UNA COMUNITÀ MIGRANTE

IMAGINARY, IMAGE AND IMAGINABLE. POPULAR DEVOTION AND CONSTRUCTION OF A COMMUNITY PRESENCE OF MIGRANTS

Riccardo Cruzolin¹

Sommario

L'articolo vuole proporre una riflessione sul regime di visibilità prodotto da una specifica forma di devozione popolare, il culto del *Señor de los Milagros*. In particolare, vuole evidenziare la polisemia dei simboli attivati nel corso delle pratiche devozionali e riflettere sui significati attribuiti alle immagini, sull'immaginario religioso e sui conflitti riguardanti l'immaginabile, inteso come ciò che è consentito rappresentare.

Parole chiave: Migrazione. Devozione popolare. Signore dei Miracoli.

Abstract

This article aims to propose a discussion about the visibility system produced by the specific form of popular devotion in the cult of Señor de los Milagros. Specially, it aims to highlight the polysemy of symbols activated throughout devotional practices and reflect on the meaning given to the images, to religious imaginary and to conflict related to the imaginable, understood as what was consented to be represented.

Keywords: Migration. Popular devotion. Lord of Miracles

L'immaginario cristiano

La cristianizzazione delle colonie spagnole fu un processo lungo, tormentato, violento, che produsse esiti inattesi coi quali, ancora oggi, dobbiamo confrontarci. Gli spagnoli, per imporre la loro visione religiosa, fonte di legittimazione del potere che detenevano ed esercitavano sugli autoctoni, dovettero ricorrere alla cultura materiale. Solo ostentando quadri, reliquie, statue, proponendo recite e rituali sfarzosi, riuscirono a colonizzare l'immaginario indio: “è noto che alcuni evangelizzatori basarono i loro insegnamenti sul commento di quadri” (GRUZINSKI, 1994, p. 236). Tuttavia, sbaglieremmo a considerare la Chiesa un corpo coeso; la religiosità materiale, popolare,

¹ Dottore di ricerca in Sociologia, è attualmente ricercatore in antropologia culturale presso l'Università degli Studi di Perugia (Italia).

che abbisognava di portenti e raffigurazioni vivaci per fiorire, non raccoglieva le simpatie di tutti i chierici. In Messico, “i primi evangelizzatori sospettarono del miracoloso. Rifiutarono di sfruttare a vantaggio della fede cristiana i prodigi del cielo. (...) Queste posizioni tradivano l'influenza erasmiana, che aveva incontestabilmente condizionato la prima Chiesa messicana” (GRUZINSKI, 1991, p. 129). Eppure, nel continente americano, la materia sacra (FABIETTI, 2014) rappresentò il fulcro delle dinamiche di incontro e scontro tra visioni del mondo diverse, e rese possibile una genuina transculturazione, rendendo familiari agli indios le figure del pantheon cattolico, e dotando di nuove sensibilità la religiosità dei creoli e degli africani che affollavano le città dei possedimenti spagnoli e che non disdegnavano i servigi dei *curanderos* (guaritori tradizionali) locali.

L'oggetto sacro poteva essere l'emblema di una famiglia, da tramandare di generazione in generazione, la manifestazione dello spirito tutelare di un'intera comunità, l'escrescenza devozionale di una singola coscienza. Esso fondava ontologicamente un gruppo, tessendo, attraverso il lavoro rituale, i fili spirituali che legavano i suoi membri l'uno all'altro e al cosmo. Rimanevano invece incerte le interpretazioni che gli indios davano delle rappresentazioni di soggetti religiosi. Lo sforzo missionario dei chierici, alimentato dalla controriforma e dal cattolicesimo barocco, aprì uno spazio semiotico ricco di incertezze e fraintendimenti. Gli spagnoli portarono nel nuovo mondo un'iconografia religiosa carica di simboli e allegorie, ma “i canoni occidentali subirono una parziale attenuazione ad opera delle proiezioni delle interpretazioni indigene, che attribuivano altri significati e altri contorni alle immagini della fede cristiana” (GRUZINSKI, 1994, p. 239).

Le immagini, quindi, piuttosto che rappresentare il centro dell'universo devozionale, costituirono una zona liminale in cui l'immaginario dei dominatori e quello dei dominati si sovrapposero, si confusero, generando nuovi campi semiotici. Nei territori americani assoggettati alla corona spagnola, si sviluppò un'arte indigena che la Chiesa non sempre riuscì a controllare. Le immagini realizzate da mani indigene potevano inizialmente richiamare e rielaborare divinità precristiane e solo col tempo, e grazie all'intervento delle gerarchie ecclesiastiche, i culti che venivano ad esse dedicati diventavano manifestazioni consone e riconosciute della pietà popolare.

Il caso del *Señor de los Milagros*, che analizzeremo in questo articolo, non fa

Religião, migração e cultura **Imagens da fé**

eccezione. Esso è un dipinto nel quale è rappresentata la crocifissione di Gesù. Ai piedi della croce è possibile riconoscere le figure di Maria Maddalena² e della Madonna addolorata (con una spada infissa nel petto). Nella parte superiore, sopra la croce, compaiono altri motivi classici dell'iconografia cristiana: la colomba, simbolo dello spirito santo, il Dio creatore, rappresentato con le fattezze di un vecchio barbuto, il sole e la luna. Su questi ultimi due simboli torneremo più tardi.

Figura 1



Processione del Señor de los Milagros nel centro storico di Perugia.

Fonte: Archivio autore.

La storia di questo dipinto è difficile da ricostruire, a causa della carenza di documenti e testimonianze. La sua origine è avvolta nel mistero, ed i primi prodigi che avrebbe prodotto rappresentarono più che altro gli elementi mitici utili a comprovare e ratificare la presenza del divino in esso.

² Alcuni fedeli sostengono che questa figura, in realtà, rappresenti San Giovanni.

Religião, migração e cultura **Imagens da fé**

La leggenda vuole che fu uno schiavo africano ad eseguirlo nel 1651³. Attorno ad esso, ben presto, si raccolse un nutrito gruppo di devoti, in buona parte neri. Pochi anni dopo la sua realizzazione ebbero luogo i primi portenti. Nel 1655 si verificò un terremoto distruttivo, molti edifici caddero, anche quelli che erano sorti a ridosso della parete dipinta; eppure, quest'ultima rimase in piedi. Nel 1670 il Cristo avrebbe concesso la prima grazia, miracolando un devoto, Antonio de León, afflitto da un male che i medici e i *curanderos* non erano stati in grado di curare.

Sempre in quel periodo, probabilmente nel 1671, avvenne un altro prodigio. Un sacerdote del posto, indispettito dal comportamento a suo dire religiosamente poco ortodosso dei fedeli che affluivano in massa a visitare e venerare il dipinto miracoloso, decise di rivolgersi alle autorità competenti, chiedendo loro che ponessero un freno al culto del *Señor de los Milagros*.

Le autorità non si fecero pregare e intervennero in tempi rapidi. Un giorno di settembre il sacerdote Laureano Mena, lo stesso che aveva sporto le sue rimostranze alle autorità competenti, un rappresentante dell'Arcivescovo e il capitano della guardia del Viceré, assieme ad un manipolo di soldati, raggiunsero il dipinto. Li accompagnava anche un pittore indigeno, cui fu ordinato di cancellare l'immagine. Questi, una volta poggiata la scala a pioli sulla parete, salì, ma non riuscì a compiere quanto gli era stato comandato. Nel momento in cui stese il braccio, dinanzi all'immagine, lo assalì un senso di spossatezza, tanto che altri dovettero soccorrerlo per impedire che cadesse rovinosamente a terra. Si pensò che fosse stato un piccolo incidente, e il pittore riprovò a portare a termine la missione che gli era stata data. Ma di nuovo qualcosa di misterioso lo bloccò. Questa volta si sentì come paralizzato; decise così di scendere la scala e di allontanarsi dall'immagine, rinunciando all'impresa.

Un secondo uomo cercò di fare quanto al primo non era riuscito; ma l'esito fu lo stesso; avvicinandosi all'immagine vide in essa qualcosa che lo fece desistere dal suo intento. Un terzo uomo, un soldato, tentò nuovamente di cancellare l'immagine; salì la scala, ma anche lui, poco dopo, scese e si allontanò da essa. Sostenne, poi, che i colori dell'immagine si erano ravvivati e Cristo aveva mosso le labbra.

A quel punto il cielo si oscurò e iniziò a piovere con forza; il maltempo indusse

³ Ho tratto la storia dell'immagine da un libricino intitolato: *Señor de los Milagros. Historia – Novena Rosario y Canticos*, Perugia – Italia, usato dalle guide spirituali della associazione perugina nel loro lavoro di catechesi.

Religião, migração e cultura Imagens da fé

le autorità civili e religiose ad abbandonare il luogo dove si trovava l'immagine e a ritirarsi. Lo sdegno dei devoti, turbati dal comportamento delle autorità civili e religiose, fu enorme. Ma con questo prodigio divenne chiara a tutti la natura miracolosa del dipinto, e la Chiesa non poté fare altro che riconoscerne il culto. Il 14 settembre 1671 venne celebrata la prima messa ufficiale in onore del Cristo rappresentato nel dipinto miracoloso.

Purtroppo, Lima continuò ad essere afflitta dai terremoti. Ve ne fu uno violentissimo il 20 ottobre 1687, che fece crollare molti edifici e causò numerosi morti, ma lasciò in piedi la parete che ospitava il dipinto murale. Quell'anno venne decisa la realizzazione di una copia dell'immagine, per poterla portare in processione. Ma è soprattutto il terremoto del 1746 ad essere rimasto nella memoria collettiva dei devoti: il 28 ottobre la terra tremò nuovamente arrecando lutti e devastazioni; lungo la costa, quello che venne risparmiato dal sisma fu distrutto dalla furia del mare. Nuovamente, il dipinto rimase in piedi. Questa data è rimasta nella liturgia del culto, poiché in questo giorno, ogni anno, l'immagine sfila in processione per la terza volta.

Il 21 settembre 1715 il *Señor de los Milagros* (chiamato anche *Cristo Morado*, *Cristo Moreno* o *Cristo di Pachacamilla*) venne dichiarato patrono della città di Lima contro i terremoti che la affliggevano.

Ai fini di una ricostruzione storica delle origini di questa forma di culto, appaiono utili i lavori di Maria Rostworowski (1992; 1998). La storica peruviana sostiene che il *Cristo morado* è una classica espressione del sincretismo religioso, dato che il suo volto nasconderebbe, in realtà, le fattezze di un'antica divinità precolombiana. Ma come è avvenuto il travaso della devozione popolare dalle forme preispaniche a quelle cattoliche? Lungo la costa peruviana, in una località chiamata Pachacamac, sorgeva un santuario dedicato ad un dio che si pensava avesse il potere di generare e controllare i terremoti. Dopo la conquista spagnola, le terre nelle quali si trovava il luogo di culto vennero affidate a due *encomenderos*: Bernaldo Ruiz e Hernán González. Nei possedimenti che quest'ultimo aveva a Lima andarono a lavorare diversi autoctoni nativi di Pachacamac, e il loro numero era tale che il luogo dove essi si insediarono iniziò ad essere chiamato Pachacamilla (piccola Pachacamac). Lì essi portarono con loro costumi e credenze e, dato che i terremoti continuavano ad affliggerli, seguitarono a rivolgersi al loro dio (*huaca*) precolombiano. Forse lo riprodussero pure. Ciò fu

possibile poiché il processo d'evangelizzazione cui erano stati sottoposti risultava molto superficiale.

Alcuni decenni dopo, proprio nel posto in cui erano andati a vivere, alcuni neri iniziarono a venerare il dipinto di un Cristo che si pensava avesse potere sui terremoti. Gli autoctoni, intanto, avevano subito un importante calo demografico, dovuto alle malattie e alle forme di sfruttamento introdotte dai conquistatori. Come fu possibile che la devozione ad un dio dei terremoti passasse dai nativi agli africani giunti in Perù da poco?

Hernán González s'avvalse di schiavi neri. È dunque probabile che gli schiavi provenienti dal continente africano si mescolarono con gli autoctoni ed acquisirono, da questi ultimi, forme devozionali già strutturate. Gli schiavi provenivano da luoghi diversi, portavano pratiche culturali diverse. Essi formavano un gruppo eterogeneo e, per questo motivo, per riuscire a ricostruire una propria presenza culturale e sociale (de Martino 1958), attinsero al patrimonio culturale autoctono. La forza temuta e venerata rimase la stessa, anche se, ad un certo punto, venne ingabbiata in sembianze diverse. Non più il dio autoctono, ma un Cristo crocifisso.

La Chiesa, intervenuta con forza soprattutto in un secondo momento, si premurò di far tesoro dello spirito devozionale suscitato dal *Cristo morado*, limitandosi a dargli una parvenza d'ortodossia.

A questo riguardo vanno segnalati alcuni rimaneggiamenti del dipinto murale, che furono voluti proprio dalle autorità ecclesiali e civili. Vennero aggiunte la colomba e la raffigurazione di Dio. Si pensa, poi, che originariamente, al posto della Maddalena, vi fosse l'immagine di San Giovanni; questa fu rimpiazzata a seguito di un crollo di parte della parete dipinta che la compromise irrimediabilmente. Anche la Madonna venne probabilmente ridipinta. Solo l'immagine del Cristo ha attraversato indenne i secoli. I rimaneggiamenti erano motivati dal desiderio di fare avvicinare i devoti all'ortodossia cattolica, utilizzando il dipinto come strumento d'evangelizzazione, dato che era possibile riconoscerli, rappresentata simbolicamente, la santissima trinità o la forza della redenzione esemplificata dalla figura della Maddalena.

Discorso diverso meritano il sole e la luna, che, nel dipinto murale, compaiono sopra i bracci della croce. Il primo sulla destra del Cristo, la seconda sulla sinistra. La presenza dei due astri farebbe pensare al classico dualismo andino, e vi sono diverse

testimonianze che spingono verso questa lettura. In un testo dell'antropologa Isbell (1985, p. 208) è presente una rappresentazione del Tempio del Sole di Cuzco (più simbolica che reale, tendente a proporre soprattutto la cosmologia dei nativi) fatta da Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui. In essa, il sole e la luna occupano la medesima posizione in cui si trovano nel dipinto del *Señor de los Milagros*.

Tuttavia, non bisogna dimenticare che questi astri sono ben presenti nell'iconografia cristiana prima ancora della conquista dell'America. Essi appaiono nei dipinti in veste di testimoni cosmici dell'evento salvifico rappresentato dalla crocifissione e rappresentano la portata universale del messaggio cristologico.

Rimane dunque l'incertezza. Di certo, gli evangelizzatori furono subito consapevoli di come l'iconografia cristiana poteva generare letture diverse da quelle ufficialmente consentite.

La Chiesa, nel 1585 (...) dovette proibire (...) “che sui retablo o sulle immagini scolpite si dipingano o si scolpiscano demoni, cavalli, serpenti, bisce, il sole, la luna, come si fa sulle immagini di San Bartolomeo, santa Marta, san Giacomo, santa Margherita; giacché, pur se questi animali evidenziano le prodezze dei santi, le meraviglie e i prodigi che essi compiono per virtù soprannaturale, questi nuovi convertiti così non lo intendono; al contrario, ritornano al buon tempo andato perché, come i loro antenati adoravano queste creature e poiché vedono che noi adoriamo le sante immagini, essi devono capire che noi non rivolgiamo l'adorazione anche a quegli animali, al sole e alla luna, e in realtà non si arriva a disingannarli” (GRUZINSKI, 1991, p. 210).

L'immaginabile

Cosa è, dunque, un'immagine? Cosa *rappresenta* il dipinto del *Señor de los Milagros*? Ancora oggi, la risposta cambia a seconda di chi viene interpellato. Se la domanda viene rivolta ad un devoto, è probabile che egli si limiti a dire: è il *Cristo morado*, *el Señor de los Milagros*, *el Cristo peruano*. Le altre figure che compaiono nel dipinto (la Madonna, la Maddalena, il sole, la luna, la colomba), seppur importanti, non sono elementi che vengono richiamati per qualificare, per spiegare, la scena ritratta, che viene piuttosto considerata la prova della possibilità, sempre viva, di essere visitati dal prodigioso, il centro concreto, materiale, verso cui converge la pietà popolare (FAETA, 2011), nel quale depositare concreti atti di riconoscenza, che sanciscono il legame col

divino. L'immagine può essere riempita⁴, curata, e può essere arricchito il corredo processionale. Alla fine, più che la competenza agiografica capace di riconoscere in essa le verità teologiche, conta la memoria dei singoli gesti devozionali (SEVERI, 2004); come ebbe modo di dirmi un'informatrice: "che [uno] ha donato il sole, [un altro] ha donato la luna".

Ben diversa la descrizione del culto fattami da un sacerdote che ho avuto modo di intervistare:

Il popolo vive questo livello di una fede popolare, folklorica, tradizionale e noi abbiamo il compito di, partendo da questo, senza rifiutare, anzi assumendo questo, dobbiamo portare ancora più avanti (...); la processione è veramente una cosa tradizionale, anche tutto quello che fanno (...), il modo di vestire, il modo di muoversi, è una cosa vuota se non ha un senso per loro, loro lo fanno perché si fa, perché la tradizione lo dice, però, per esempio, per noi chiesa, di questi peruviani, forse di dieci, due (...) vivono nei sacramenti, gli altri otto vivono di questa tradizione, questo non può rimanere così, è nostra sfida, partendo da questo, portarli a una religiosità più ragionevole, più moderna, no moderna, vera, perché questa è una cosa tradizione, tradizione, tradizione e basta lì.

E, illustrandomi l'immagine:

Questo sfondo deve essere più nero e il corpo di Cristo (...), [nell']originale, il corpo di Cristo chiarissimo e quasi tutto buio (...) e però se tutto questo nero simboleggia la morte, questa morte, come cornice, c'è l'argento e il sole, l'oro, per parlare della resurrezione; (...) e dunque vai a parlare della morte e la resurrezione, e il buio, la tenebra, per parlare dei peccati, e tu puoi vedere la Madonna e anche questa Maddalena che ha perdonato e di lì si fa una catechesi (...) e poi per parlare della creazione, il sole e la luna, la schiera del cielo, tu hai creato il sole, hai creato la luna, il Dio padre creatore, Dio salvatore, santificatore. (...) L'originale non era questo, soltanto c'era la croce e due persone però dopo (...) un vescovo ha mandato a aggiungere questo, il padre e lo spirito santo, nell'originale non c'era questo. [Anche il sole e la luna sono stati aggiunti dopo]. Però dopo per necessità della catechesi si è aggiunto (...) questi due simboli che parlano della creazione, il padre e il figlio per parlare della trinità e dopo tutta questa cornice per parlare della resurrezione (...). Questo è stato in quel tempo uno strumento efficace per catechizzare e questi sacerdoti sono riusciti a fare una grande catechesi (...) è tutto uno sfondo catechetico che non si è lavorato, che si è lasciato come era 200 anni fa (...). Adesso che tutti sanno leggere si può fare un altro tipo di catechesi, siamo rimasti qui, in questi (...) simboli.

Mentre la devozione popolare inserisce l'immagine in un contesto mitico-rituale, che può anche fare a meno di mediazioni istituzionali, poiché tra il devoto e il divino viene a stabilirsi un rapporto diretto, legittimato dal mito fondativo, la Chiesa si premura di ribadire in continuazione il primato delle sacre scritture. Se per il devoto il

⁴ Diversi elementi del dipinto possono essere ricoperti con una lamina d'oro o d'argento, lavorata a sbalzo, che ne riproduce le forme. Questi interventi impreziosiscono il quadro.

dipinto del *Señor* è il *Cristo moreno*, per un sacerdote esso raffigura la crocifissione, e quindi rappresenta un evento descritto nei vangeli. La Chiesa si è sempre premurata di dare le giuste forme alle visioni e alle esperienze spirituali dei fedeli (MORGAN, 2012). Il sole e la luna, ad esempio, vogliono richiamare alcuni passi dei vangeli sinottici (Matteo 27, 45; Marco 15, 33; Luca 23, 44) in cui si trova la descrizione dei fatti soprannaturali che accompagnarono la morte del Cristo. Da mezzogiorno alle tre, ora in cui Gesù spirò, il sole si eclissò. La crocifissione fu un evento che coinvolse anche il creato, sul quale discese la notte e che venne sconquassato da eventi prodigiosi.

Il culto dell'immagine

Il culto, presente in molte città in cui vivono migranti peruviani (PAERREGAARD, 2001, 2008), raggiunge il suo momento più alto durante le processioni. A Perugia, città in cui ho svolto la mia ricerca di campo dal 2010 al 2015, ve ne sono due all'anno, nel mese d'ottobre. Una prima processione attraversa la via principale del centro storico di Perugia. La seconda avviene in un quartiere periferico in cui si trova la chiesa che custodisce il dipinto. Coloro che sollevano l'immagine, tutti uomini, vengono chiamati *cargadores*, e sono organizzati in *cuadrillas* guidate da *capataces*. Il fercolo che sorregge il dipinto, mentre procede, viene preceduto dalle *sahumadoras*, che camminano a ritroso, lo sguardo rivolto verso il Cristo: donne il cui compito è quello di reggere gli incensieri dai quali si sprigiona il fumo profumato che avvolge il Cristo. Ambedue le figure indossano una veste di color viola, il colore della penitenza e dell'attesa. Quando possibile, è presente un sacerdote, che accompagna i fedeli con preghiere, riflessioni e letture. Di norma, la processione termina sul sagrato di una chiesa, e si conclude con una messa, alla quale partecipano i devoti. La seconda processione prevede anche dei festeggiamenti che hanno luogo, nel pomeriggio, in una struttura pubblica.

I devoti di Perugia hanno iniziato a portare in processione l'immagine nella seconda metà degli anni '90 del Novecento e, attualmente, sono organizzati in associazione. Dal 2007 l'immagine è custodita nella chiesa parrocchiale di un quartiere della città chiamato San Sisto.

L'uscita dell'immagine, il momento in cui il Cristo visita la città, è sicuramente

quello più atteso dai fedeli. Ma questi ultimi sono chiamati a mostrare la loro fede tutto l'anno, sfilando col loro abito in occasione di altre processioni⁵, o partecipando a novene e ritiri spirituali, eventi nei quali le figure religiose che negli ultimi anni hanno accompagnato i devoti nel loro percorso spirituale, svolgono un profondo lavoro di catechesi.

Ogni processione mette in scena l'ambivalenza dell'immagine, che è contemporaneamente presenza e rappresentazione. E anche i simboli che vengono attivati nel corso delle pratiche devozionali appaiono ambigui. L'abito indossato dai *cargadores* e dalle *sahumadoras* esprime l'adesione al culto, ma, contemporaneamente, segna un confine, tra l'ambito di pertinenza dei chierici i quali, benedicendolo, lo inseriscono in uno spazio sacro, e l'intimità del rapporto che ogni singolo devoto intrattiene col Cristo venerato; ed esso, come ogni confine, diviene oggetto di accessi dibattiti, di critiche, di discorsi che esplicitano le tensioni tipiche della devozione popolare.

Un giorno, dopo una messa celebrata in spagnolo, mentre i *cargadores*, nell'imminenza della processione, si stavano organizzando, un devoto esprime in pubblico le sue perplessità verso le persone che si presentavano con l'abito solo per sollevare l'immagine e per poi farsi ritrarre in foto vicino ad essa.

L'abito è un elemento centrale nel culto del *Cristo moreno*. Il giorno della processione, prima che il dipinto inizi il suo percorso, quando attorno al fercolo fervono i preparativi, è possibile vedere uomini che vengono aiutati ad indossarlo, un gesto che tradisce l'atteggiamento di affidamento (alla divinità, alla comunità, ai confratelli) alimentato dallo spirito devozionale. Ogni *cargador* ha un suo motivo per sollevare l'immagine: una grazia rivenuta, una richiesta; un motivo che può essere sussurrato o intuito, e concorre a formare il sottotesto devozionale su cui poggia la liturgia ufficiale. Il sacerdote che partecipa alla processione di norma dà il suo contributo alla sontuosità dell'evento indossando un imponente mantello, ma si cura anche di inquadrare la pratica devozionale nell'ortodossia ecclesiale, di usarla per instillare nei devoti quella che lui considera una fede più profonda, più vera, che possa andare oltre gli "orpelli" barocchi tipici della pietà popolare. I continui inviti che rivolge ai fedeli a godere dei sacramenti, a confessarsi, a comunicarsi, vogliono indicare la via maestra per una religiosità matura.

⁵ A Perugia, ogni anno, si tiene la processione del Corpus Domini. Il 22 giugno 2014 sfilarono anche i devoti del *Señor de los Milagros* col loro stendardo.

Religião, migração e cultura *Imagens da fé*

L'abito definisce anche il confine tra privato e pubblico. Tra una devozione comunitaria, impostata, regolata, ed una privata, che si inserisce nelle vicissitudini del singolo devoto. L'atto di indossarlo segna l'ingresso in un'arena pubblica, dove ci si presenta e si rappresenta, e il gesto di toglierselo indica anche un'uscita dalla scena, l'attraversamento di un confine, il passaggio dall'ambito del sacro istituzionalizzato ad altre sfere, che i chierici definiscono profane, ma nelle quali è possibile riconoscere, e vivere, altre declinazioni del sacro. Il ballo, il consumo di cibi e bevande, lo scambio di battute salaci, pratiche in cui trovano spazio tensioni disemiche e intimità culturali (HERZFELD, 1997), e che sono i retroscena dell'ufficialità ecclesiastica, ortodossa (GOFFMAN, 1969), rendono possibile un trascendimento delle vicissitudini quotidiane del sé e l'accesso ad uno stato d'effervescenza che consente di rifondare, e rinnovare, il sentimento di comunità. Ma lo spazio festivo, extra-liturgico, sollecita l'espressione di disposizioni e comportamenti che, seppur necessari per dare corpo allo spirito di gruppo, possono incontrare il disappunto dei censori della moralità ufficiale, egemonica. La consapevolezza delle tensioni, sempre presenti in ogni festa religiosa, tra il dettato ufficiale e le prassi extra-liturgiche, e che possono dare luogo a piccoli incidenti, consiglia cautela.

Anch'io mi ritrovai a dover gestire un momento di imbarazzo, proprio a causa della poca avvedutezza di alcune mie scelte e dell'incapacità di riconoscere il confine tra pubblico e privato. Tutto avvenne nel corso della festa che ebbe luogo dopo la seconda processione dedicata al *Señor de los Milagros*, nell'ottobre del 2011.

Quell'anno assistetti alla processione con un mio amico fotografo, al quale suggerii di prender parte alla festa che si sarebbe tenuta subito dopo, presso un Cva⁶. Egli accolse il mio invito, anche perché circolavano voci circa alcune danze tradizionali che si sarebbero tenute lì. Io lo raggiunsi in serata, dopo aver sbrigato alcuni impegni che mi occuparono nel pomeriggio e mi tennero lontano dai festeggiamenti.

Per tutto il tempo che rimase alla festa, il mio amico girò con la sua macchina fotografica. Vi era qualcuno che aveva ecceduto nel bere, ma la gioia rimaneva la tonalità dominante, le persone festanti mostravano espressioni sorridenti, e non vi furono problemi. Erano presenti intere famiglie e i bambini davano allegria con il loro girovagare, le cui geometrie erano dettate dai loro legami di amicizia e di parentela.

⁶ Struttura pubblica chiamata centro di vita associativa.

Religião, migração e cultura *Imagens da fé*

Quella macchina fotografica, però, venne percepita come una minaccia. Una signora volle esprimere i suoi timori a me e al mio amico fotografo. Noi puntualizzammo che era stato un membro del direttivo a chiederci di essere presenti alla festa così da poterne catturare l'atmosfera in qualche scatto. La signora, anch'ella dirigente dell'associazione, volle subito puntualizzare che erano stati fatti numerosi sforzi per fare in modo che i peruviani potessero godere di una buona immagine, e una foto poco appropriata, se finiva nelle mani sbagliate, poteva compromettere il duro lavoro della giunta, rafforzando il luogo comune che voleva i sudamericani eccessivamente amanti dell'alcol. Iniziò, poi, un panegirico sui meriti dell'attuale direttivo, intento a lavorare per la gente, per il bene di tutti, a differenza di altri, cui vennero rivolti epiteti poco edificanti, che sfruttavano i peruviani per fare i propri interessi e che dicevano di rappresentarli e invece rappresentavano solo se stessi.

Alla signora si aggiunse un altro membro del direttivo che volle precisare ulteriormente l'origine dell'imbarazzo. La processione si era svolta in un luogo pubblico, mentre la festa, rappresentava un momento di vita privata.

Voglio subito precisare che fui io in parte responsabile di quanto accadde. Avevo già coinvolto la macchina fotografica del mio amico, in occasione di un'altra festa, dedicata alla *Virgen de Guadalupe*, patrona della città di Nazca, che si era tenuta un po' di tempo prima. Ma in quel caso mi premurai di contattare in anticipo il vertice dell'associazione, chiedendogli il permesso.

Quel giorno d'ottobre, le cose andarono diversamente. In mattinata, avevo notato il sottile “compiacimento” con cui i *cargadores* del *Señor de Los Milagros* accettavano il regime di visibilità tipico dei fenomeni di devozione popolare, dove la propria *presenza*, resa sgargiante dai colori indossati, dalla tensione dei muscoli e dal sudore dovuti al peso del fercolo, richiamava quella del Cristo venerato e la amplificava. L'immagine catturata poteva dunque divenire complice, e parte, di una poetica che puntava a sancire la *potenza* del dipinto portato in processione. Pensai, dunque, che una richiesta di permesso, soprattutto in quel momento di febbrili attività per l'associazione, potesse risultare inutile.

Mentre la processione era in corso, venimmo a sapere che nel corso della festa si sarebbero tenute alcune danze tradizionali tipiche; mi sentii in dovere di consigliare al mio amico di protrarre il suo interesse, data anche la bellezza dei costumi e la grazia

delle movenze di tali danze. Venne, poi, l'invito del membro del direttivo. Del resto, io non percepii la festa come *spazio privato*. Certo, ogni corpo è anche spazio privato, e per questo motivo bisogna essere cauti nel rubare immagini. Un corpo che indossa gli abiti della festa, o i costumi tradizionali che servono a dare solennità ad un evento, si offre allo sguardo altrui, mentre un vestiario più dimesso sancisce il rientro nella vita ordinaria e la ricerca di una intimità che non tollera l'obiettivo.

Alla fine, gli eventi presero una piega inaspettata e mi trovai costretto a rivolgere le mie scuse al presidente e al vice presidente dell'associazione, assicurandoli che sarebbe stato fatto un uso corretto del materiale fotografico.

Perché questi timori? Una sera⁷, nel corso di un piccolo rinfresco che venne offerto dopo un incontro di novena, mi ritrovai a parlare con un sacerdote e due devote. Mentre si discuteva di alcune vergini venerate a Perugia e, più in generale, di devozione popolare, il sacerdote volle esprimere i timori del vescovo, riguardanti “le feste pagane dentro le feste religiose”. Ascoltate quelle parole mi dichiarai perplesso, e lui aggiunse: “Dopo la processione vanno tutti a... e sono ubriachi”. A quel punto anche le devote controbatterono; una, con un pizzico d'ironia, volle precisare che “anche il prete beve vino”.

Non possiamo, qui, far comprendere la grande importanza che alcune pratiche, quali il ballo, il consumo di birra, lo scambio di battute salaci, rivestono per i migranti peruviani, attività che consentono, a coloro che vi sono coinvolti, di rifondare la comunità, ri-presentandosi a vicenda, dopo che si sono ri-presentati al Cristo. La socievolezza che anima le feste ridà centralità ai bisogni del corpo, inserendoli, però, in un contesto socializzato e socializzante, e facendoli coincidere con quelli della collettività (altruismo, solidarietà, mutuo rispetto) (APOLITO, 1993). Questa socievolezza, però, se viene fraintesa, può alimentare stereotipi e pregiudizi, dei quali molti devoti sono ben consapevoli.

Anche se molti fedeli ribadiscono in continuazione l'importanza dei valori dell'unità, della fratellanza e della concordia, essi hanno ed esprimono opinioni diverse riguardo a quali sono le attività che l'associazione dovrebbe promuovere. Alcuni vogliono che essa si concentri quasi esclusivamente su quelle religiose; altri, invece, pensano che vi sia spazio anche per iniziative che, pur non essendo esplicitamente

⁷ Il 13-10-2015.

religiose (come, ad esempio, un concorso di danze tradizionali) possono servire ad incentivare il processo d'inclusione sociale dei migranti nel contesto in cui vivono.

Per capire il modo in cui queste tensioni possono essere rappresentate, e narrate, è utile ritornare al momento della seconda processione, quando essa termina sul piazzale antistante la chiesa. Negli ultimi anni, ogni anno, alcuni devoti hanno provveduto a comporre sul selciato un tappeto (*alfombra*) che ritrae simboli religiosi (un calice, una croce, ecc..)⁸. Sempre in questi ultimi anni i *cargadores*, quando, fercolo in spalla, raggiungono il tappeto, seguendo la musica che proviene da un potente impianto montato per l'occasione, fanno danzare l'immagine, prima al ritmo di una *marinera*, poi a quello di un *huayno*. È un tentativo di esibire plasticamente l'identità del Perù, evidenziando le sue due anime principali, quella creola, *costeña* (o *limeña*), e quella andina, autoctona. Non bisogna scordare che Il *Cristo moreno* è il *Cristo peruano*⁹, protettore, dal 2005, dei migranti peruviani. Ma il binomio *costeño-andino* può servire anche a dare forma alle tensioni che saltuariamente emergono tra i devoti. L'aggettivo andino può indicare un atteggiamento più comunitario, ma anche una religiosità meno ortodossa, più esuberante, e una maggiore fermezza nel rivendicare la propria indipendenza e le proprie usanze. La parola *costeño* (o *limeño*), invece, richiama una religiosità più rispettosa dei precetti della Chiesa, ma anche una concezione della società più gerarchica, che produce e legittima iniquità. Sbaglieremmo se cercassimo di usare queste categorie, che richiamano immagini stereotipate, per “classificare” persone concrete, per indicare coloro che si mostrano *limeños* e differenziarli da quelli che privilegiano una visione del mondo andina. Questi termini vengono impiegati per descrivere comportamenti e situazioni; sono strumenti lessicali adoperati per posizionarsi e definire un altro, o gli altri. Un mio informatore, un giorno, mi disse che i festeggiamenti previsti a Perugia dopo la processione dovevano essere considerati un'aggiunta “andina”, giacché a Lima, al termine di essa, non si tiene alcuna festa collettiva.

Lo spazio devozionale

⁸ Il tappeto viene realizzato usando petali o gesso.

⁹ Nell'inno al *Señor de los Milagros* compaiono i seguenti versi: *con paso firme de buen cristiano hagamos grande nuestro Perú*.

Religião, migração e cultura *Imagens da fé*

La processione è una pratica rituale che culturalizza lo spazio. Il dipinto (o, in altri contesti, il simulacro) che porta per le vie della città diviene il centro di un luogo devozionale mobile, provvisorio, nel quale vengono attivati altri simboli. Di norma, l'esecuzione dell'inno peruviano e di quello italiano apre la processione. In quella che percorse le strade di San Sisto il 18 ottobre del 2015 vennero fatte sfilare, in testa, tre bandiere, tenute da bambini che indossavano l'abito viola. La prima era la bandiera del *Cristo moreno* (composta da tre bande verticali, bianca quella centrale e viola le due laterali); venivano poi quella italiana e quella peruviana. Esse volevano evocare l'esperienza migratoria vissuta dai fedeli e consentivano un'incorporazione, almeno simbolica, del contesto d'immigrazione.

Ogni luogo richiede una chiusura, un confine che possa essere riconosciuto, marcato dalla disposizione e dalla postura assunta dai corpi o da un elemento materiale¹⁰. La chiusura consente la creazione di uno spazio semiotico nel quale i simboli, attivandosi l'uno in rapporto all'altro, o agli altri, si saturano di significati. La devozione consuma spazio e se ne serve, per creare i suoi centri simbolici e per rafforzare i legami tra i fedeli, sfruttando i linguaggi della prossemica (KNOTT, 2013). L'asse che struttura lo spazio devozionale è soprattutto quello che unisce l'alto al basso. L'immagine viene alzata, mentre i *cargadores* si sistemano sotto il fercolo. Le *sahumadoras* reggono i turiboli dai quali sale il profumo d'incenso. Vengono anche accesi piccoli fuochi d'artificio. La disposizione dei corpi, le vesti viola, definiscono una condizione d'isonomia, di uguaglianza, almeno prossemica. Sollevare e trasportare il fercolo richiede un grande sforzo di coordinamento, una complicità che forgia uno spirito di gruppo. Il dispositivo processionale può anche legittimare piccole distinzioni (tra *cargadores* e *sahumadoras*, tra il sacerdote e i semplici fedeli, tra il *capataz* e i semplici portatori), ma l'ethos egualitario è sicuramente dominante: siamo tutti devoti del *Señor!*¹¹

Ogni evento-luogo, poi, ne richiama altri, divenendo l'anello di catene, o il nodo di reti sociali, che strutturano i rapporti di potere all'interno di una comunità. Tra le confraternite italiane possono nascere rapporti di gemellaggio. Alcuni devoti perugini hanno sollevato e onorato l'immagine dei loro confratelli di Roma, di Macerata, di

¹⁰ A Roma, nel corso di una processione che ho avuto modo d'osservare (nel 2010), i devoti utilizzarono una corda bianca per delimitare lo spazio occupato dal fercolo in movimento.

¹¹ Nelle processioni che ho potuto osservare il presidente si confondeva tra i fedeli.

Napoli, di Pesaro e, in occasione di alcune processioni che si sono tenute a Perugia, hanno ospitato delegazioni provenienti da alcune di queste città¹². Va anche ricordato il legame tra la processione e i festeggiamenti, grazie ai quali i fedeli, attraverso i cerimoniali della socievolezza, possono costruirsi non solo come gruppo devozionale, ma anche come comunità politica e sociale, ravvivata proprio da quegli atteggiamenti che vengono instillati nel corso delle pratiche devozionali.

Bibliografia

APOLITO, Paolo. *Il tramonto del totem: osservazioni per una etnografia delle feste*. Milano: Franco Angeli, 1993.

APPADURAI, Arjun. *Modernità in polvere*. Meltemi: Milano, 2001 [1996].

DE MARTINO, Ernesto. *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria*. Torino: Boringhieri, 1958.

FABIETTI, Ugo. *Materia sacra: corpi, oggetti, immagini, feticci nella pratica religiosa*. Milano: Raffaello Cortina, 2014.

FAETA, Francesco. *Le ragioni dello sguardo: pratiche dell'osservazione, della rappresentazione e della memoria*. Torino: Bollati Boringhieri, 2011.

GRUZINSKI, Serge. *La guerra delle immagini*. Como: SugarCo Edizioni, 1991 [1990].

GRUZINSKI, Serge. *La colonizzazione dell'immaginario: società indigene e occidentalizzazione nel Messico spagnolo*. Torino: Einaudi, 1994.

GOFFMAN, Erving. *La vita quotidiana come rappresentazione*. Bologna: Il Mulino, 1969 [1956].

HERZFELD, Michael. *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-State*. New York: Routledge, 1997.

ISBELL, Billie Jean. *To Defend Ourselves*. Prospect Heights (Illinois): Waveland Press, 1985 [1978].

KNOTT, Kim. *The Location of Religion: A Spatial Analysis*. Durham: Acumen, 2013 [2005].

MARAZZI, Antonio. *Antropologia della visione*. Roma: Carocci, 2002.

MORGAN, David. *The Embodied Eye*. Berkeley and Los Angeles: University of Chicago Press, 2012.

¹² Con l'avvento di internet sta emergendo anche un immaginario virtuale legato al culto del *Señor de los Milagros* (Appadurai, 2001; Marazzi, 2002).

Religião, migração e cultura Imagens da fé

PAERREGAARD, Karsten. In the footsteps of the lord of miracles: the expatriation of religious icons in the peruvian diaspora. *Working paper series*, WPTC -01-02: ESRC, Research programme on Transnational Communities, 1-26. Oxford: University of Oxford, 2001.

PAERREGAARD, Karsten. *Peruvians dispersed*. Lanham: Lexington Books, 2008.

ROSTWOROWSKI, María. *Pachacamac y el Señor de los Milagros: una trayectoria milenaria*. Lima: Instituto de estudios peruanos, 1992.

ROSTWOROWSKI, María. Pachacamac and El Señor de los Milagros. In: BOONE, Elizabeth Hill; CUMMINS, Tom (Eds.). *Native Traditions in the Postconquest World*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1998.

SEVERI, Carlo. *Il percorso e la voce*. Torino: Einaudi, 2004.