

Filmare l'invisibile.

Linguaggio cinematografico ed esperienze religiose

di *Davide Zordan*

The aim of this study is to explore the relationship between cinematographic language and religious experience. First, a number of thematic and methodological precisions, focusing particularly on the concept of image in the various religious traditions and on the Christian theology of beauty are made. The second part is devoted to cinematographic theory and to various ways of approaching the sacred and the transcendental which this theory has developed. In the third part, we propose a short analysis of several films presented at the international festival *Religion Today* in recent years. The analysis permits a number of conclusions regarding the fittingness – but also the limits – of cinematographic language for transmitting and communicating the diversity and typical features of religious realities.

I. CINEMA E RELIGIONE: UN MONDO DI IMMAGINI E UN'IMMAGINE DEL MONDO

L'idea di un approfondimento del rapporto tra il cinema e le religioni è nata da una duplice osservazione. La prima riguarda un avvenimento specifico di cultura cinematografica: il Festival Internazionale del Cinema delle religioni *Religion Today*, che ha luogo annualmente a Trento dal 1998. Delle centinaia di festival tematici organizzati in tutto il mondo, si tratta a nostra conoscenza dell'unica manifestazione direttamente ed esclusivamente consacrata alle religioni.¹ Tale singolarità ne fa un'occasione preziosa, per chi voglia approfondire il soggetto qui proposto.

La seconda osservazione è di natura bibliografica. A questo livello, la tematica «cinema e religioni», o «cinema delle religioni», si palesa praticamente esente da ogni approfondimento. Negli ultimi decenni il cinema è divenuto sempre più oggetto di studio, attirando l'attenzione di esperti d'ogni campo, tra cui le scienze umane, la filosofia, la medicina. Tale sensibilità accresciuta è sintomo di una presa di coscienza: il cinema rivela un'insospettabile ricchezza di contenuto umano, di cui solo un approccio interdisciplinare può tracciare i contorni. Era inevitabile che anche teologi e studiosi della religione arrivassero ad occuparsene. Esiste in effetti un buon numero di riflessioni e di studi che affrontano temi quali la spiritualità del

¹ Per una rassegna completa delle manifestazioni festivalistiche cfr. W. SAMLOWSKI (ed), *International Guide Film - Video - Festivals 2003*, Berlin 2003.

cinema, il cinema religioso, il cinema e il cristianesimo, le trasposizioni cinematografiche di vicende bibliche e la figura di Cristo sullo schermo. Manca però quasi del tutto una attenzione allo specifico religioso svincolata da un approccio immediatamente confessionale, e al cinema quale tramite e occasione per instaurare il dialogo interreligioso. È questa, precisamente, la prospettiva che intendiamo adottare nel nostro studio.

Lo faremo prestando uno speciale riguardo agli archivi delle prime cinque edizioni del *Religion Today*: un catalogo di 451 film, tutti realizzati dopo il 1990, attinenti in modo diretto ad un'esperienza religiosa specifica. Occorre ravvisare subito l'estrema varietà di tale catalogo. Vi fanno parte diverse tipologie di opere (film a soggetto, documentari, cortometraggi, reportage televisivi, film d'animazione e film d'arte), di ogni provenienza geografica, le quali fanno riferimento, globalmente, a una trentina di esperienze religiose, dai monoteismi tradizionali alle religioni orientali e tribali, passando per le nuove forme di religiosità.² Una compagine di esperienze così multiforme pone evidentemente un problema ermeneutico, che gli stessi organizzatori della manifestazione cinematografica non possono ignorare. Cercheremo prima di tutto di circoscrivere il campo vastissimo dell'indagine, attraverso una enunciazione alquanto sintetica del nostro punto di partenza – necessariamente personale – riguardo al cinema e alla religione. Tale doppia messa a punto appare necessaria in avvio, per non smarrirsi su un terreno troppo indefinito. Seguiranno altre puntualizzazioni a carattere propedeutico, sul significato dell'immagine nella cultura e nell'arte, sull'immagine propriamente cinematografica, sul rapporto tra l'immagine e le più importanti dottrine religiose. Infine, una breve riflessione sulla teologia della bellezza concluderà l'ampia parte introduttiva. Il senso di quest'ultima sarà dunque di familiarizzare il lettore, attraverso una successione di approcci, al rapporto tra «cinema» in quanto linguaggio specifico e «religione» in quanto dimensione fondamentale dell'esperienza umana.

1. *Cinema e religione: di che cosa vogliamo parlare*

Anzitutto: intendiamo qui trattare del cinema come strumento di comunicazione dotato di una coerenza e un linguaggio propri, ma anche come forma d'arte. Di conseguenza, la concezione del cinema che ci sembra più adeguata al nostro intento, è una concezione che ne protegga ed esalti massimamente la libertà, a tutti i livelli: da quella del cineasta a quella

² Pur rendendoci conto di quanto un lungo elenco possa risultare arido, corriamo il rischio di proporlo. Esso offre almeno una vaga idea delle problematiche religiose che i film in questione sollevano. Le religioni, confessioni, credenze e forme di culto recensite nei film suddetti sono dunque: il cristianesimo nelle sue varie confessioni (cattolicesimo, protestantesimo, anglicanesimo, ortodossia) e trasposizioni (quaccheri, evangelismo, avventismo, pentecostalismo), l'ebraismo, l'islam, il buddismo in diverse forme (tradizionale, tibetana-lamaista, Chan), il confucianesimo, l'induismo, lo scintoismo, lo sciamanesimo, diverse forme di riti tribali e di animismo, sopravvivenze di antiche credenze quali lo zoroastrismo, il parsismo e il mazdeismo, la santeria e infine raggruppamenti di formazione relativamente recente, ma che hanno raggiunto una diffusione significativa: Mormoni, Testimoni di Geova, Hare Krishna, Baha'i.

dello spettatore. Quest'ultimo è invitato ad una collaborazione intelligente e creativa, che permetta all'opera filmica di operare quale elemento di un dialogo ininterrotto.

Roland Barthes ha scritto che «lo specifico filmico è ciò che nel film non può essere descritto, è la rappresentazione che non può essere rappresentata ... esso si trova esattamente là dove il linguaggio articolato è solo approssimazione, e comincia un altro linguaggio»³. Dal punto di vista della semiologia, quello che è vero d'ogni opera d'arte (il cui linguaggio fa uso di un codice poetico ove la convenzione è ridotta e il segno sempre «aperto»), diventa più evidente nel cinema, perché la fluidità dell'immagine in movimento sfugge al potere fossilizzante della parola scritta o della rappresentazione statica. Il piano cinematografico non è una superficie opaca, ma un corso d'acqua che riflette nel suo scorrere una varietà innumerevole di ombre e luci, sempre cangianti. Alla trasparenza dell'immagine corrisponde una risonanza intima, nello spettatore, del piano cinematografico.⁴ Esso non si limita mai a ciò che rappresenta.

A questa osservazione che esalta lo specifico cinematografico, ne va aggiunta una seconda, connessa ad una fenomenologia della percezione visiva. Vedere significa fissare lo sguardo su un frammento di spazio. Ciò che si vede è l'emergenza irrisoria di una realtà ben più vasta e profonda, che sfugge alla vista. L'occhio, come la cinepresa, seleziona e isola il suo oggetto. Lo mette in evidenza, e ciò facendo, ignora, occulta il resto. La camera da presa designa; la realtà eccede e sfugge. L'attività filmica, che nello stesso tempo rivela e nasconde, ci ricorda che tutto ciò che vediamo è solo la scorza della realtà.

Alla luce di queste considerazioni molto generali, è possibile e doveroso preservare l'integrità del discorso filmico dalla sollecitudine abusiva e riduttrice di quei critici e commentatori che, partendo da un a-priori ideologico/dogmatico, propongono una griglia di lettura del film che si rivela opprimente, perché non rispettosa dell'oggetto. Non si tratta di ergersi a garanti di un'anarchia interpretativa in se stessa squalificante, ma di riconoscere umilmente quanto sia facile per ciascuno imporre alle opere cinematografiche un proprio schema teorico e dottrinale. Tale ammissione è importante, specie quando ci si vuole accostare all'universo così complesso delle religioni.

La libertà con cui ci si accosta a un film è dunque una conquista. E una conoscenza adeguata del linguaggio e delle tecniche cinematografiche, lungi dall'attenuare il piacere della fruizione, rende più intensa questa libertà, la quale esige una certa qualità di attenzione e una certa disposizione «affettiva».

³ «Les Cahiers du Cinéma», 222 (1970), p. 18. Testo ripreso in R. BARTHES, *La chambre claire: note sur la photographie*, Paris 2003.

⁴ L'elemento basilare del linguaggio filmico non è il fotogramma quanto la singola immagine in movimento, che nel glossario tecnico è designata come «piano». Un piano cinematografico è ogni immagine che compare in modo continuato sullo schermo, senza stacchi.

Detto del cinema, passiamo alla religione. Intendiamo qui per religione, ogni esperienza umana che manifesta, nel legame con la molteplicità delle culture e tradizioni, non solo la ricerca del divino o del soprannaturale, ma le condizioni di possibilità per instaurare con esso un dialogo, una qualche forma di rapporto e dunque di reciprocità. Alla base di ogni fede religiosa c'è la convinzione che tra cielo e terra esista un varco, un tramite, e che esso sia accessibile all'uomo non per le sue capacità, ma per una sorta di condiscendenza divina. Il linguaggio specifico di tale rapporto è il rito; la sua valenza è eminentemente simbolica; il suo contesto sacrale, nel senso letterale che evoca una «separazione» rispetto alla vita profana.⁵ Sono queste, molto in breve, le caratteristiche fondamentali che si ritrovano, secondo l'approccio della fenomenologia religiosa, in esperienze e contesti del tutto dissimili, e che sembrano quindi indicare il codice genetico della religione. È utile aggiungere ancora tre aspetti rilevanti del fatto religioso: la sua onnipresenza, la valenza socio-politica e l'impeto profetico.

Com'è noto, le forme primitive di religiosità sembrano apparire al sorgere stesso della coscienza umana, e accompagnano la storia dell'uomo, ad ogni epoca e latitudine. La religione appare inoltre come fattore di civiltà, ispiratrice dei modelli etici, e componente imprescindibile della vita politica. Quanto al profetismo, esso sembra configurarsi come richiamo alla purezza dell'intuizione spirituale originaria laddove la religione, strutturatasi come sistema e divenuta centro di potere, tende a degenerare in forme magiche e idolatriche.

Nella misura in cui all'origine della religione si riconosce un bisogno imprescindibile dell'animo umano, si parla anche di «senso religioso». Esso si fonda sul riconoscimento di una insoddisfazione radicale, metafisica dell'uomo, portato per natura ad interrogarsi su ciò che lo supera.⁶ Dal tentativo di soddisfare questa domanda fondamentale – che riguarda l'origine,

⁵ Tra le diverse definizioni classiche della religione, quella di E. Durkheim – che parla di un sistema solidale di credenze e pratiche relative alle «cose sacre» (cfr. E. DURKHEIM, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris 1912) – ha il pregio di introdurre una prospettiva storica. L'uomo infatti ha sempre avuto una percezione delle «cose sacre», ma non l'ha sempre espressa in modo solidale e strutturato. Le religioni dunque, e non solo il loro studio critico, sistematico e comparato, hanno una storia. Questo aspetto è tutt'altro che secondario.

⁶ Tra le numerose espressioni e testimonianze del senso religioso, ne citiamo una in particolare, in quanto essa ci riconduce al cinema. Si tratta di un brano dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* di L. Pirandello: «Intendo dire, che su la terra l'uomo è destinato a star male, perché ha in lui più di quanto basta per starci bene, cioè in pace e pago. E che sia veramente un di più, per la terra, questo che l'uomo ha in sé (e per cui è uomo e non bruto), lo dimostra il fatto, ch'esso – questo di più – non riesce a quietarsi mai in nulla, né in nulla ad appagarsi quaggiù, tanto che cerca e chiede altrove, oltre la vita terrena, il perché e il compenso del suo tormento ... Io lo so, che giro una manovella»; L. PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in L. PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, Milano 1957, p. 1108. Il protagonista del romanzo è il tecnico addetto alle riprese della Cosmograph, una casa di produzione romana. Il suo compito è «girare una manovella» sul set, e proprio facendo questo, egli osserva e registra la profonda insoddisfazione degli uomini, rendendone partecipe il lettore. Nello stesso tempo, la ripetitività meccanica del gesto che compie alimenta il senso di inquietudine e di alienazione che egli osserva. Il cinema appare così come strumento per registrare l'inquietudine religiosa dell'uomo moderno ma nello stesso tempo come elemento di questa stessa modernità spersonalizzante.

il significato e il destino – scaturisce la religione, e da essa la filosofia, come frutto di una applicazione razionale che trasforma il *mythos* in *logos*.

2. Immagine e segno, rappresentazione e trasfigurazione

Mentre l'animale fa corpo con la natura, l'uomo introduce tra sé e il cosmo tutte le forme di mediazione che costituiscono la cultura. Attraverso l'utensile egli estende e migliora l'attività manuale; con la parola riconosce e individua le cose; col disegno le raffigura e le fissa. La cultura è rivelatrice dell'umano nell'uomo.⁷ Elementari o raffinati che siano, tutti gli strumenti dell'elaborazione culturale svolgono la funzione di duplicare il mondo naturale in un altro mondo, che ne è l'immagine. La cultura è una sorta di specchio convesso, che racchiude e sintetizza per l'uomo la realtà sconfinata nella quale questi si trova immerso. Un museo, una biblioteca, un cinematografo sono luoghi di cultura nella misura in cui, prima di tutto, segnano uno spazio ove si opera una sintesi della molteplicità dell'esistente. L'uomo è protagonista di tale sintesi perché è dotato della funzione simbolica, di cui il segno è l'elemento base. Egli si differenzia dalla natura in quanto ne ricrea una visione personale, che esprime secondo modalità simboliche.

In questo processo di rappresentazione e di integrazione della realtà, l'esperienza artistica ha sempre giocato un ruolo sostanziale (anche se non esclusivo⁸). Tra le forme d'arte, il cinema è poi quella che sembra più idonea a rappresentare: esso offre un doppio della realtà sorprendentemente fedele, captandone le apparenze con tale accuratezza, che l'imitazione sopravvive talvolta all'originale, e ne conserva la memoria.⁹

Come ogni opera d'arte, il film, offre un'immagine del mondo. Ma il fatto che la offra in immagini, e immagini in movimento, provoca quel duplice effetto d'illusione che è proprio del cinema. La rappresentazione che questi produce è altra rispetto a quella abilmente conquistata da un artigiano con un colpo di pennello, o di scalpello. La rappresentazione cinematografica è di per sé un fatto meccanico, che documenta e calca la realtà con esattezza necessaria. Il suo valore artistico risiede altrove: non nella registrazione, ma nella trasfigurazione. «Gli uomini – ha osservato Carl-Theodor Dreyer – adorano riconoscere ciò che conoscono già. Al suo apparire, la camera ha

⁷ Cfr. F. FACCHINI, *Il simbolismo nell'uomo preistorico. Aspetti ermeneutici e manifestazioni*, in «Rivista di Scienze Preistoriche», 49 (1998), pp. 651-671; dello stesso autore, *Evoluzione umana e cultura*, Brescia 1999.

⁸ L'approccio fenomenologico-ermeneutico in paleoantropologia, ha permesso di riconoscere che il mondo simbolico non ha inizio con la pratica della sepoltura e con l'arte. Tutta l'attività dell'uomo – le industrie, le forme di comunicazione, i rapporti con il territorio – si lega alla sua capacità astrattiva ed è carica di simboli, perché assume un valore in se stessa e rimanda ad altro, all'immaginario dell'uomo, alla sua capacità creativa. In questo modo l'uomo arricchisce di significati le espressioni della cultura e le riunisce in un universo di valori. Cfr. ad esempio J. PIVETEAU, *L'origine de l'homme: l'homme et son passé*, Paris 1962; trad. it. *La comparsa dell'uomo*, Milano 1993.

⁹ Una memoria materiale, dunque più fedele di quella degli uomini, e insieme più ricca delle immagini fisse, stampate o scolpite, perché non conserva solo l'immagine esteriore, ma anche il movimento di ogni realtà del passato, che il tempo ha portato con sé.

riportato una rapida affermazione perché essa utilizzava un procedimento meccanico per registrare oggettivamente le impressioni dell'occhio umano. Questa proprietà ha fatto la forza del film, ma se si vuol fare opera d'arte, essa è un handicap da superare».¹⁰

Se è vero dunque quanto affermato da André Bazin, riguardo all'effetto di realtà dell'immagine fotografica e alla prepotente vocazione realistica del cinema,¹¹ questo dato riguarda anzitutto il materiale grezzo col quale il cineasta lavora. Ma l'osservazione deve essere equilibrata, simmetricamente, dalla coscienza che ciascuna delle fasi della realizzazione del film favorisce la metamorfosi dei dati consueti della percezione. La trascrizione della realtà su pellicola ne abolisce il rilievo e ne modifica i colori, l'inquadratura orienta lo sguardo in un modo preciso, completamente diverso rispetto alla nostra abituale osservazione delle cose, e ancora la fluidità dello sviluppo narrativo, il ritmo e il tempo dati alla vicenda, le scelte relative al montaggio, la luce, il suono, la musica ... insomma, più il cinema assimila il suo linguaggio specifico, più tende a trascendere il reale.

Questo non significa, d'altra parte, che inquadratura, piano, montaggio, suono, scenografia e luci siano gli strumenti utilizzati da un pensiero che si esprime attraverso lo schermo. Certo, essi sono in qualche modo le modalità di incarnazione del pensiero, o meglio dell'intuizione dell'artista,¹² ma esse vivono di vita propria. A differenza della letteratura o del teatro, al cinema un pensiero non può esprimersi in se stesso, senza incarnarsi in quel sistema di segni plastici che fanno dello spazio e della durata cinematografici le

¹⁰ «Les Cahiers du Cinéma», 105 (1959), p. 35.

¹¹ Cfr. A. BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma?*, 4 voll., Paris 1958-1962; trad. it. *Che cosa è il cinema?*, a cura di A. APRÀ, Milano 1999³. Come avremo modo di ricordare anche in seguito, il punto di partenza di Bazin è il potere mimetico della fotografia più che il suo linguaggio. In questa prospettiva, egli individua il principio che guida il cinema nel suo realismo ontologico: il cinema non solo rappresenta la realtà, ma partecipa della realtà. Il mistero dell'essere è co-presente nell'immagine filmica. L'approccio teorico del critico francese sembra annunciare sorprendentemente le posizioni di H.G. Gadamer, che parlerà dell'immagine come fatto ontologico, il quale non si può adeguatamente comprendere in relazione alla sola soggettività estetica. L'immagine è, per Gadamer, un evento in cui l'essere si dà una manifestazione dotata di senso, in cui si realizza dunque una crescita nell'essere. Tuttavia, afferma il filosofo, «solo l'immagine religiosa può evidenziare tutta la portata ontologica dell'immagine. È dalla manifestazione divina che davvero si può dire che essa acquista il suo carattere di immagine proprio attraverso la parola e la figura. Il significato religioso dell'immagine si rivela dunque esemplare. In essa risulta inequivocabilmente chiaro che l'immagine non è copia di un essere raffigurato, ma ha una comunione ontologica con il raffigurato»: H.G. GADAMER, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1960; trad. it. *Verità e metodo*, Milano 1983², p. 177.

¹² R. Bresson ebbe a dire a questo proposito: «Bisogna arrivare a mettere le idee in un film senza mettercele, cioè bisogna che queste idee non vi siano in partenza, ma vi si trovino alla fine» (conferenza stampa a Cannes, 14 maggio 1957, citato in P. LHERMINIER, *L'art du cinéma*, Paris 1960, p. 111). All'opposto di questa visione c'è la teoria di Eisenstein. Per lui il linguaggio cinematografico è dialettica, e il montaggio viene utilizzato per sostenere una tesi definita e prefissata. In questo modo il film può riflettere certo il genio del regista, ma è costruito in base ad una intenzione estrinseca. Per Bresson, al contrario, il film è uno specchio che deve riflettere l'anima dell'autore e la sua testimonianza poetica, le quali si manifestano attraverso modalità espressive proprie del cinema. Ma è vero che due attitudini così apparentemente opposte possono fondersi nell'ispirazione personale di un grande cineasta; basti pensare a certi film di Buñuel, o perfino di Almodovar, che sono nel contempo un *pamphlet* provocatorio e un canto struggente.

articolazioni della meditazione dell'autore.¹³ Il cinema come opera d'arte, fa dell'immagine un mezzo non di rappresentazione ma di trasfigurazione. Su questo tema le riflessioni del critico Henri Agel si rivelano particolarmente preziose. Interrogandosi a proposito dello statuto dell'immagine sulla base delle analisi di Jung, Eliade e Ricoeur, egli traccia un percorso preciso.¹⁴ Partendo dalla opacità apparente dell'immagine (che immediatamente attrae a sé sguardo e attenzione), bisogna giungere a riconoscere la sua più grande trasparenza e permeabilità, la sua predisposizione a dire altro rispetto a ciò che è mostrato.

Per Agel tutti i grandi film, indistintamente, propongono allo spettatore questo percorso, senza il quale non c'è arte. L'immagine, svincolata dalla rugosità opaca dell'oggetto, «esiste al di là di se stessa e si spiritualizza in una fuga indefinita verso le profondità».¹⁵ Il critico francese riconosce che il suo approccio è più prossimo ad una tradizione poetico-iniziatica che a una prospettiva razionalista. La dialettica che lo oppone a Bazin su questo punto, ci sembra fondamentale per comprendere le possibilità del cinema in contesto religioso. Ma torneremo su questo punto centrale della nostra ricerca.

Lo schermo cinematografico diventa per Agel una superficie magica, che apre porte e finestre all'immaginazione dello spettatore. L'immagine è segno, ma segno «vivente, armonioso e mutevole»,¹⁶ tutto l'opposto di un sistema rigoroso di simboli. Il simbolo infatti è richiamo ad una conoscenza anteriormente acquisita e dunque a un processo intellettuale, mentre l'immagine cinematografica agisce sullo spettatore senza passare per questo tipo di operazione mentale. Essa innesca piuttosto una sorta di «flusso di coscienza, in cui il margine d'ineffabile, l'aura di mistero, sono precisamente l'essenziale».¹⁷

Questa precisazione riguardo al carattere non-simbolico o piuttosto pre-simbolico dell'immagine cinematografica, trova generalmente il consenso dei registi, che rigettano l'idea di costruire delle opere a chiave.¹⁸ Sarebbe però più corretto, ci sembra, non opporre l'immagine al simbolo, quanto evocare l'ambivalenza strutturale di quest'ultimo, così come ha fatto P. Ricoeur

¹³ Pensiamo a un esempio molto frequente: in un film, il pensiero espresso direttamente dalle parole o dai comportamenti di un personaggio può essere, per se stesso, perfettamente edificante. Ma se l'autore li riprende sotto una certa luce, secondo un certo angolo di visuale, se li monta secondo un certo ritmo insieme con immagini di altro genere, essi potranno diventare, secondo la volontà dell'autore, ridicoli e sacrileghi, o semplicemente inconsistenti e vuoti.

¹⁴ Cfr. *Métaphysique du cinéma*, Paris 1976.

¹⁵ H. AGEL, *Le cinéma*, Tournai 1954, p. 220.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ «C'è un'espressione che è ormai diventata banale: 'cinema poetico'. Con essa si indica un cinema che nelle sue immagini si discosta audacemente da quella concretezza fattuale che la vita reale ci presenta e che, nello stesso tempo, afferma la propria coerenza strutturale. Sono pochi, tuttavia, coloro che si rendono conto che in ciò si cela un pericolo: il pericolo che il cinema si allontani da se stesso. Il 'cinema poetico', di regola, genera simboli, allegorie e altri tropi di questo genere, ossia proprio ciò che non ha nulla a che vedere con quella figuratività che è naturalmente propria del cinema»; A. TARKOVSKI, *Scolpire il tempo*, trad. it., Milano 1988, p. 62.

nel suo saggio su Freud.¹⁹ Inoltre va ricordata l'esistenza di una pluralità di simbolismi: funzionale, sociale, mitico-religioso. Parlare di una valenza simbolica dell'immagine cinematografica, quindi, non significa necessariamente un richiamo a deduzioni logiche, precise e lapidarie. In questo modo si evita di creare una discontinuità rispetto alla comprensione dell'uomo come essere simbolico, che resta fondamentale per l'antropologia religiosa e per la fenomenologia del sacro, cui ci riferiamo per la nostra ricerca. Ma prima di abbandonare il tema dell'immagine, è bene evocare le risonanze che esso ha avuto in ambito religioso. Questo ci condurrà ad abordare la questione della teologia dell'immagine e della bellezza, prima di tornare al cinema e finalmente ai film sulle religioni.

3. *Le teologie dell'immagine tra Oriente e Occidente*

Si può tranquillamente affermare che tutte le religioni hanno un rapporto preciso e specifico con l'immagine. Se solo alcune tra esse tendono a elaborare una teologia dell'immagine vera e propria, di ciascuna si possono rintracciare gli elementi dottrinali specifici a seconda del modo che essa ha di trattare l'immagine: di accoglierla e di servirsene, oppure di averne timore e di ostracizzarla. Dalle tendenze iconoclaste di certo monoteismo alle coloratissime raffigurazioni delle religioni orientali, si può inoltre risalire fino al totemismo delle religioni tradizionali e al valore incontestabilmente religioso dell'arte rupestre del paleolitico superiore (dal 40.000 a.C.), per ravvisare la tensione all'iconico che percorre trasversalmente l'universo delle religioni. Evidentemente ci limiteremo qui ad alcune osservazioni sommarie. Inoltre esse sono volutamente esposte in ordine sparso, per sottolineare che si tratta solo di una rapida evocazione di una questione ben più complessa, che deborda totalmente il nostro tema. Le note bibliografiche offriranno i riferimenti necessari per nutrire un'indagine più rigorosa.

Proprio l'arte rupestre, come pure le maggiori testimonianze lasciate dalle antiche civiltà – dall'Egitto alla Mesopotamia, fino alle grandi civiltà Precolombiane – sono unanimi nell'attestare l'origine propriamente religiosa e sacrale dell'immagine, dipinta o scolpita. I paleontologi sono ormai d'accordo nell'interpretare in quest'ottica le scene di caccia che dominano le incisioni rupestri. Bisonti, renne e stambecchi non vi rappresentano semplicemente l'obiettivo ambito dell'attività venatoria, né esprimono solo un richiamo a riti propiziatori della fecondità, ma sono figurazioni direttamente religiose, che si rifanno ad una mitologia complessa i cui contorni ci sfuggono.²⁰ Lo stesso vale per le prime importanti civiltazioni:

¹⁹ Ciò che rende il simbolo ambiguo e equivoco è precisamente la possibilità di portare e generare delle interpretazioni contrastanti ma ciascuna coerente in se stessa. Cfr. P. RICOEUR, *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris 1968, p. 478; trad. it. *Dell'interpretazione. Saggio su Freud*, Genova 1991.

²⁰ Cfr. A. LAMING-EMPERAIRE, *La signification de l'art rupestre paléolithique*, Paris 1962; M. CHOLLOT-VARAGNAC, *Les origines du graphisme symbolique*, Gap 1980; A. LEROI-GOURHAN, *Introduzione all'arte parietale paleolitica*, Milano 1980.

«Che si contempi una maschera dell'Oceania, una statua azteca, ittita o sumera, si dovrà riconoscere che la stranezza delle forme non è dovuta affatto all'imperizia, poiché la lavorazione del materiale o la ricerca della simmetria dei dettagli e dell'armonia dell'insieme è estremamente abile. Ci si trova semplicemente di fronte ad esseri che sono come magnetizzati, resi ieratici da forze superiori che stanno contemplando. Nello stesso modo in cui ancor oggi un buon cineasta, invece di rappresentare uno spettacolo orribile, si limita a mostrarne il riflesso su un volto, che appare perciò deformato dallo spavento».²¹

In seguito, l'emancipazione delle antiche società porta con sé una riflessione critica sul contenuto arcaico del mito (nascono allora le filosofie) e una progressiva umanizzazione, profanazione e laicizzazione dell'immagine. Un tale approccio critico può svilupparsi in modo particolare in seno alle culture religiose di matrice greco-giudaica, in quanto esse sono primitivamente sensibili al valore del *logos*-parola, principio di ordine e di comprensione. In questo senso, la condanna platonica dell'*eidolon* e della *mimesis* non è meno determinante dei vincoli di natura propriamente religiosa. Per la Bibbia ebraica, la Parola di Dio è il principio della rivelazione profetica. A partire dall'insegnamento dei grandi profeti, Israele giunge ad affermare che Dio crea ogni cosa attraverso il suo Verbo. A differenza dalle cosmogonie babilonesi, la creazione biblica non implica alcuna lotta né contrasto, ma solo l'emissione della Parola divina: *in principio erat Verbum*. Quanto al *logos* dello stoicismo e del neoplatonismo, pur nelle diverse accezioni, esso si configura come un principio superiore razionale dell'esistente, al di fuori del quale nulla esisterebbe, ma a partire dal quale tutto può essere esperito e assimilato.

Di conseguenza, all'interno dell'universo culturale greco-romano e giudeo-cristiano si sviluppa una tensione articolata tra parola e immagine,²² che non conosceranno mai, ad esempio, le religioni orientali. Tale tensione documenta la problematicità radicale dell'immagine in ambito religioso: come rappresentare ciò che sfugge alla comprensione dell'uomo, perché è letteralmente incomparabile, incommensurabile, e perché tutto racchiude in sé e tutto spiega? L'assoluta trascendenza divina pone così un limite preciso all'iconicità, la quale è percepita come pericolosamente incline all'idolatria. In Oriente, invece, ove la problematica del soprannaturale non è mai posta nei termini rigorosi imposti dal monoteismo, le più antiche espressioni religiose tendono ad un impiego dell'immagine più immediato e svincolato da una dialettica sofisticata, un impiego che, di conseguenza, esalta le forme e il cromatismo quali elementi di un approccio empatico al trascendente.²³

²¹ A. AYFRE, *Il senso cristiano del mondo delle immagini*, in «Rivista del cinematografo», 2 (1946), p. 71.

²² L'immagine è considerata istintivamente come un oggetto, mentre la parola, anche scritta, gode del privilegio dell'immaterialità: incisa nella pietra, essa vi è scavata dentro; scritta su supporto mobile – pergamena o carta – resta priva di spessore. Inoltre la parola è appannaggio di una élite per la quale essa è allo stesso tempo lettura e pratica (scrittura). L'immagine, al contrario, sancisce il divario tra la pratica e l'interpretazione.

²³ Cfr. J. BANERJEA, *The Development of Hindu Iconography*, Calcutta 1956; G. TUCCI, *Teoria e pratica del mandala*, Roma 1969; H. TSUKUI, *La peinture comme expérience spirituelle en Chine et au*

Del tutto all'opposto della concezione orientale possiamo situare il divieto categorico di rappresentare non tanto il divino, ma la stessa persona umana, emesso dall'islam. Qui l'opposizione tra Parola e Immagine è frontale e quest'ultima ne esce annichilita: la Parola del Corano non è un segno privilegiato tra altri che restano possibili, ma l'unica mediazione cui il divino acconsente, proscrivendo ogni altra impronta della sua presenza. Se la parola biblica tende ad incarnarsi, dunque a rivelarsi in una molteplicità di manifestazioni, fino alla sua presenza integrale e messianica nel Cristo (presenza attesa dagli ebrei e confessata dai cristiani), la parola coranica è essa stessa segno e presenza definitiva, incarnazione assoluta e non sormontabile da alcuna altra realtà. Notiamo tuttavia che il Corano non proibisce raffigurazioni naturalistiche o realistiche, e che le fonti storiche delle origini dell'islam parlano di edifici dalle pareti decorate con immagini umane. Una mentalità propriamente iconoclasta si sviluppa solo in seguito, più o meno a partire dalla fine del II secolo dell'Egira, ed essa non sarà mai univoca né totale.²⁴ La proibizione delle immagini è attestata in alcune *hadith*, tradizioni la cui autorità viene fatta risalire a Muhammed stesso. In esse si afferma che le creature forgiate dall'uomo prenderanno vita nel giorno del giudizio per tormentare il loro artefice.²⁵ Dio è l'unico artista: parodiare la sua creazione equivale a profanarla.

Nulla di simile è mai stato teorizzato dal giudaismo, seppure esso debba tener conto della prescrizione formale e insistita della Torah:

«Ora, poiché non avete veduto nessuna figura il giorno che YHWH vi ha parlato all'Horreb in mezzo al fuoco, state bene in guardia, per le vite vostre, che non vi corrompiate e non vi facciate qualche idolo, in figura di qualunque forma, con immagine di uomo né di donna, immagine di animale terrestre né di uccello che vola nei cieli, immagine di ogni essere che striscia sulla terra né di ogni pesce che si trova nelle acque sotto la terra» (Dt 4,15-18, cfr. anche Es 20,4-5; Lev 26,1; Dt 5,8-9 e 16,22).

Tale proibizione fu generalmente intesa come relativa a quelle immagini che potevano diventare oggetto di culto, ma non come un veto generale.²⁶ Di conseguenza non fu interpretata in modo rigoroso, e si possono citare gli esempi biblici dei cherubini scolpiti sull'Arca (cfr. Es 25,18) o ricamati sul Tabernacolo (cfr. Es 26,1), dei dodici leoni del trono di Salomone (cfr.

Japon, in F. LENOIR e Y.T. MASQUELIER (edd), *Encyclopédie des religions*, II, Paris 1977; D.L. SNELLGROVE (ed), *The Image of the Buddha*, Paris 1978; A. PADOUX, *Mantras et idéogrammes rituels dans l'hindouisme*, Paris 1986; L.G. THOMPSON, *Taoist Iconography*, in M. ELIADE (ed), *Encyclopedia of Religion*, VII, New York - London 1987, pp. 51-54.

²⁴ Cfr. R. ETTINGHAUSEN, *Hilāl in Islamic Art*, in *The Encyclopedia of Islam*, Leiden 1960-; M.S. İPŞİROĞLU's, *Das Bild im Islam: Ein Verbot und seine Folgen*, Wien 1971; M. ARKOUN, *Logocentrisme et vérité religieuse dans la pensée islamique*, in «*Studia Islamica*», 35-36 (1972), pp. 5-51; A. PAPADOPULO, *L'Islam et l'art musulman*, Paris 1976; L. CAPEZZONE, *Il velo e l'icona. Riflessioni sull'atteggiamento aniconico islamico*, in «*Islam, Storia e Civiltà*», 10 (1991), pp. 73-89; P. PRIZZO (ed), *Teodoro Abu Qurra. La difesa delle immagini*, Milano 1996.

²⁵ Cfr. *Al-Bukhârî* 5606-5610; *Muslim* 2107-2111.

²⁶ Così, per esempio, Filone Alessandrino intende la proibizione come relativa all'immagine che fissa ciò che non può essere determinato e limitato, dunque una «immagine visibile dell'invisibile» (*Legum Allegoriae*, 3,10).

1Re 20,10) e del serpente di bronzo (cfr. Num 21,8) – esempi non certo considerati come degli abusi ma accettati, a quanto sembra, in modo pacifico. Il giudaismo della diaspora, specie dopo la distruzione del Tempio, svilupperà un atteggiamento ancor più aperto, basti pensare alle raffigurazioni delle catacombe ebraiche di Roma e di diverse sinagoghe (per esempio Dura Europos²⁷), alla presenza di statue, pavimenti a mosaico, monete e sigilli.²⁸ E tuttavia la tensione rimane, come testimoniano le numerose formulazioni talmudiche che ripropongono la difficoltà del ricorso all'immagine.²⁹

Il cristianesimo, infine, porta la questione dell'immagine al cuore della propria dottrina su Dio e sull'uomo. Con l'incarnazione di Cristo, infatti, tale questione non è più considerata come un problema di ordine etico-disciplinare, teso a salvaguardare l'integrità della rivelazione e la trascendenza divina, ma come una nozione teologica insostituibile. Nei vangeli l'atto di vedere diventa essenziale all'esperienza della fede: «Da tanto tempo sono con voi e tu non mi conosci Filippo? Chi vede me, vede il Padre» (Gv 14,9). E san Paolo fa eco all'evangelista Giovanni, quando afferma che Cristo è «icona del Dio invisibile» (Col 1,15). Ben più che semplici concessioni iconiche, tali affermazioni vanno alla radice della dottrina cristiana. Nella comunione trinitaria, il Figlio è eternamente la perfetta immagine del Padre. L'umanità che egli assume incarnandosi, diventa conseguentemente l'immagine umana del suo essere Figlio, dunque il rimando visibile all'invisibile paternità divina. L'uomo è allora «immagine dell'immagine»: creato nel Figlio e chiamato a recuperare, grazie all'incarnazione salvifica e allo Spirito di filiazione, la somiglianza divina perduta a causa del peccato.

Di conseguenza il cristianesimo e la sua arte dischiudono fin dalle origini un nuovo e ampio spazio alla rappresentazione. Notiamo però che la tradizione cristiana, sempre attenta a salvaguardare l'unità dei due Testamenti, ha interpretato tale pratica in continuità, e non in contraddizione, con l'interdetto della legge ebraica. Se l'Antico Testamento annuncia il Nuovo, la sua esclusione delle immagini era la preparazione necessaria della nuova immagine neotestamentaria di Dio:

«la proibizione di rappresentare il Dio invisibile contiene implicitamente la necessità di rappresentare Dio, una volta che le profezie si siano adempiute».³⁰

²⁷ Cfr. E. BICKERMAN, *Symbolism in the Dura Synagogue*, in *Studies in Jewish and Christian History*, III, Leiden 1986, pp. 225-244.

²⁸ Cfr. A. REIFENBERG, *Ancient Hebrew Arts*, New York 1950; P. PRIGENT, *L'image dans le judaïsme. Du II au VI siècle*, Genève 1991; T. VERDON (ed.), *L'arte e la Bibbia. Immagine come esegesi biblica*, Settimello (Firenze) 1992.

²⁹ Cfr. *Talmud Babilonese*, *Avodah Zarah*, 12a; 41a-b; 43a-b; 44b; 51b; *Megillah* 12b; *Roshha-Shanah* 24a-b. *Talmud Palestinese*, *Avodah Zarah* III,1-3.

³⁰ L. USPENSKIJ, *La teologia dell'icona*, Milano 1995, p. 11. Che l'immagine cristiana sia l'esito ultimo dell'interdetto anticotestamentario lo aveva già sottolineato con forza GIOVANNI DAMASCENO (cfr. *Discorsi*, I, 8, PG 94, 1237 D-1240 A; III, 8, PG 94, 1328 D). Notiamo tra l'altro che il Damasceno, autore dei *Contra imaginum calumniatores orationes tres*, rappresenta uno dei vertici della dottrina patristica sulle immagini sacre (cfr. in italiano *Difesa delle immagini sacre*, Roma 1983).

L'antecedente dell'arte cristiana non è perciò l'idolo pagano, ma esattamente il vuoto figurativo richiesto dalla Torah, la mancanza dell'immagine nell'attesa dell'incarnazione.

Non è ancora tutto. Nell'appassionante vicenda dell'elaborazione del dogma cristologico in epoca patristica, teologi e dottori non giungeranno ad un chiarimento definitivo se non approfondendo ulteriormente la questione dell'immagine. Alludiamo evidentemente alla famosa controversia sulle immagini dell'VIII secolo, il cui esito teorico più importante è rappresentato dal Secondo Concilio di Nicea (787). È legittimo raffigurare il Cristo? E tracciandone il ritratto, che cosa si raffigura di Lui? Se è vero che motivi politici sono in gran parte all'origine della diatriba (si trattava infatti di sottrarre ai monasteri certe fonti di ricchezza), il fondo dell'elaborazione dogmatica compiuta per rispondere a tali domande fu di straordinaria rilevanza. Colui che pretende di raffigurare solo l'umanità di Cristo, cade infatti nel nestorianesimo. Ma com'è possibile allora rappresentare le due nature senza confonderle? Così proprio la questione della rappresentabilità del divino, dell'*imago Dei*, permette alla dottrina cristologica, come ha mostrato perfettamente C. Schonborn, di guadagnare un equilibrio superiore e per certi versi definitivo.³¹ Notiamo che il conflitto fu inseparabilmente teologico ed estetico, chiamando in causa tutta la concezione dell'arte e del bello. L'affermazione finale degli iconofili sugli iconoclasti, come è stato osservato, segnala la vittoria dell'immagine sull'astrazione, conseguita però «mediante il ricorso ad una teoria mistica. Solo il misticismo poté salvare il culto delle immagini nell'impero d'Oriente».³²

Ma torniamo al processo generale, di cui tutte le religioni sono in qualche modo testimoni, che conduce da una immagine totalmente ieratica alla sua graduale laicizzazione. Essa vive all'interno della cultura occidentale le sue tappe fondamentali, proprio grazie al retroterra greco e giudaico di cui abbiamo parlato. Segnaliamone ora due passaggi decisivi. Il primo è inerente all'arte greca, con Fidia e Prassitele: nelle loro rappresentazioni le immagini degli dei non trascendono più quelle degli uomini in alcun elemento o sembianza, ad eccezione del carattere ideale della loro bellezza. Il divino è totalmente umanizzato, e il bello è inteso come perfezione dell'essere: tale intuizione sarà ripresa e approfondita in ambito cristiano attraverso la teologia estetica, cui accenneremo.

Un secondo momento decisivo per la concezione occidentale dell'immagine è introdotto dall'arte gotica: con essa dapprima si cominciano a rappresentare, accanto alle realtà gloriose della fede, anche i misteri gaudiosi e dolorosi, con il loro peso di quotidianità e di drammaticità. In seguito, e del tutto conseguentemente, anche i soggetti profani cominciano ad essere rappresentati: esito ineluttabile del superamento della distinzione tra sacro e

³¹ Cfr. C. SCHONBORN, *L'icône du Christ. Fondements théologiques*, Fribourg 1976; trad. it. *L'icona di Cristo. Fondamenti teologici*, Cinisello Balsamo (Milano) 1988.

³² W. TATARKIEWICZ, *History of Aesthetics*, Le Hargue 1970-1974; trad. it. *Storia dell'estetica*, II, Torino 1979, p. 51.

profano connesso al dogma dell'incarnazione. Oggetto della rappresentazione non è più (solo) il divino nel suo glorioso rivelarsi, ma l'umano, assunto in tutte le sue dimensioni dal divino che si incarna.

Tale dinamica finirà per esporre l'arte cristiana al rischio di un ritorno al paganesimo, ove essa non sia sostenuta da una fede accorta e da un discernimento teologico conseguente. Quando questo accadrà, con il Rinascimento, la reazione iconoclasta dei riformatori protestanti riaffermerà le ragioni di una fede cieca, che nasce dalla Parola, dall'ascolto (*fides ex auditu*) e che nessuna immagine può pretendere di catturare.³³ Di conseguenza, l'arte pittorica nata dalla pietà protestante si concentrerà piuttosto sull'essere umano e sul percorso intimo della sua fede che sul divino, il quale sfugge ineffabilmente alle mire idolatriche dell'uomo peccatore. Il frutto più maturo di tale percezione artistica rarefatta, saranno i sublimi ritratti psicologici di Holbein, Dürer e Rembrandt. L'immagine non può cogliere l'essenza del fatto religioso se non di riflesso: nei tratti e nella figura di coloro che ne fanno l'esperienza.

I percorsi complessi dell'arte cristiana in Occidente segnalano, pur nell'approccio sostanzialmente positivo al mondo delle immagini, la persistenza di una problematica profonda. Sembrerebbe che, nel momento stesso in cui è posta, l'immagine venga anche negata nella sua autonomia rappresentativa. Il suo statuto resta incerto, a metà strada tra un'affermazione indipendente del proprio spazio rappresentativo e un rimando a significati posti al di fuori di essa. Non possiamo che limitarci, in questo contesto, a enunciare tale vasta problematica, che da un lato sembra ereditare gli interrogativi della filosofia greca sull'immagine e la rappresentazione, e dall'altro sembra esprimere il paradosso stesso del cristianesimo, in perenne tensione tra il rilievo dell'esteriorità figurale e la via dell'interiorità spirituale, tra il dogma dell'Incarnazione e il duplice mistero dell'Ascensione/Pentecoste.

Dal canto suo l'arte ortodossa delle icone, rigettando il naturalismo e sottoponendo l'intuizione artistica ad una ascesi rigorosa, sembra sormontare le incertezze di tutta l'arte figurativa occidentale, segnando un tentativo poderoso di sottrarre l'immagine all'arbitrio tanto del suo artefice che del suo fruitore. L'immagine sacra diventa così strumento di rivelazione del divino, ma solo in quanto essa si sottopone a regole precise, che riguardano il cammino spirituale dell'autore, la forma, il colore, il materiale stesso utilizzato per raffigurare. L'immagine è sacra perché la sua stessa materia è totalmente spiritualizzata, sottratta alla gestione autonoma dell'artista (che rimane sotto il velo dell'anonimato) e sottomessa a precisi canoni formali. Questi manifestano una bellezza non appartenente al mondo degli uomini.

³³ Tra i riformatori, Calvino fu colui che più insistette su tale concezione iconoclasta. Ancor oggi, le chiese calviniste presentano generalmente una severità delle forme architettoniche e una spoliazione da tutte le raffigurazioni che fungono da potente richiamo alla verticalità assoluta della Parola divina. Ma un accento critico verso una raffigurazione semplicistica dei misteri della fede era già presente nella sobrietà rigorosa dell'arte cluniacense e cistercense, per svilupparsi in seguito soprattutto con Meister Eckhart.

L'iconografo non inventa nulla, come il teologo ortodosso non aggiunge nulla alla Parola evangelica e alle meditazioni sublimi dei Padri della Chiesa. Secondo Pavel Florenskij l'icona è un'apertura, un varco tra il mondo umano e quello divino. Essa è più testimonianza spirituale che opera d'arte. Nel segno visibile dell'icona si manifesta l'invisibile e la sua potenza irrompe così sulla terra. L'icona è «conferma e proclama, annuncio per mezzo di colori del mondo spirituale».³⁴ È evidente che, secondo questa prospettiva, l'immagine non può più essere pensata come la rappresentazione di un modello, la semplice raffigurazione di un originale. La problematica che anima il dibattito occidentale è dunque scavalcata a priori.

Al termine di questa carrellata di attitudini e di approcci, la centralità dell'immagine in ambito religioso appare manifesta. Il cinema, pur nascendo, a differenza delle altre arti, in un mondo ormai secolarizzato, non può prescindere dalla storia plurimillennaria delle concezioni iconiche che formano, anche in un contesto desacralizzato, un bagaglio di sensibilità implicite e di disposizioni profondamente radicate nella cultura e nella percezione generale dell'immagine. Noi tutti guardiamo con occhi che non sono soltanto i nostri, e ci serviamo inavvertitamente di archetipi lungamente elaborati nel corso del tempo e dell'esperienza umana. Sarebbe dunque impossibile considerare il rapporto tra cinema e religioni al di fuori di tali coordinate.

4. *Per una estetica teologica: la «via pulchritudinis»*

La teologia elaborata in ambito cristiano ci offre un ulteriore spunto grazie a quella che è stata chiamata «teologia della bellezza». Si tratta di una valorizzazione dell'esperienza e della sensibilità artistiche in campo teologico, che è affiorata nel pensiero recente legato alle diverse confessioni cristiane. È importante riconoscere l'importanza di questa riflessione, che si riallaccia a un'antica tradizione teologica, per tutta la cultura occidentale. Diverse concezioni dell'arte e dell'atto creativo le sono infatti ampiamente debitrice.

La teologia degli ultimi secoli non aveva generalmente lasciato molto spazio alla questione estetica. Basti pensare a Kierkegaard, che non solo separa ma oppone radicalmente la sfera estetica a quella della fede. Più in generale, il pensiero teologico moderno si sviluppa, almeno in Occidente, nella direzione di un intellettualismo sempre più marcato, che esclude tendenzialmente dalle sue analisi non solo la questione del bello, ma anche tutto quanto è legato alla spiritualità, alla santità, al culto, alla liturgia – esclusioni che porteranno ad una scissione grave e insanabile tra la teologia e l'esperienza, la vita cristiana. Due tra i più grandi pensatori del XX secolo hanno però ricondotto la teologia a misurarsi con l'estetica, all'interno di una riflessione di notevole vigore speculativo. Si tratta di K. Barth e di H. U. von Balthasar. Ai loro nomi si possono associare quelli di P. Florenskij e

³⁴ P. FLORENSKIJ, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Milano 1977, p. 77.

di P. Evdokimov, anche se in realtà l'Oriente cristiano ha sempre mantenuto viva la sensibilità antica verso la bellezza, grazie ad una maggior attenzione al culto e a una riflessione incessante attorno al duplice tema biblico e patristico dell'immagine/somiglianza.

Senza entrare nel merito di tali elaborazioni, occorre dire che ogni teologia della bellezza si muove a partire da alcuni presupposti inderogabili. Il presupposto fondamentale è che Dio agisce dando origine, sostenendo e portando a perfezione tutto ciò che è buono, vero e bello. Secondo una tradizione radicata in tutta la storia occidentale, la teologia vede la bellezza in relazione alla «forma» (che si può definire come un modo di guardare alla natura e alla realtà cogliendone l'unità interna: ciò che ha forma è armonico, ordinato e bello) e allo «splendore» (la luce che irradia dal bello e che lascia presagire una profondità attraente ma velata, non disponibile allo sguardo). Un'elaborazione plurisecolare, a partire da questi presupposti, ha fatto emergere, tra gli altri, tre aspetti fondamentali.

– La bellezza esercita un'attrazione, «chiama» a sé, come già avevano intuito i greci (*to kalòn*, da *kalèo*, chiamare). La bellezza è letteralmente il fascino, l'attrazione di un bene che ci orienta verso di sé, che si presenta a noi come bene in forza proprio della sua bellezza. In questo senso la bellezza è al centro di ogni motivazione, decisione e azione umana. La bellezza è il «potere» che consente a ciò che è veramente buono di farci uscire da noi stessi, attratti dall'eccellenza. Il pregiudizio maschilista che tende a disprezzare la bellezza come decorativa, superflua, «femminile», ignora questa sua virtù profonda, indispensabile per il conseguimento di ogni bene, di ogni realizzazione umana.

– Se l'uomo subisce il fascino della bellezza, anche Dio in qualche modo ne è mosso: per Tommaso d'Aquino la bellezza divina è infatti il motivo della creazione. Poiché Dio ama la bellezza divina, desidera parteciparla comunicandola alle creature. La loro forma è partecipazione allo splendore divino.³⁵

– La bellezza è ambigua. I Padri del deserto associavano diavoli e demoni alla bellezza che seduce. L'arte medievale preferirà raffigurare il diavolo come un mostro deforme e orrendo, ma vorrà in questo modo sottolineare gli effetti, più che la causa, del soccombere alle tentazioni. Per Tommaso la bruttezza, come il male, rientrano nella provvidenza di Dio non in se stessi (*per se*) ma *per accidens*. Se il male fosse rimosso da alcune parti dell'universo, perirebbe una certa perfezione dell'universo stesso, la cui bellezza sorge da un'unificazione ordinata di cose cattive e cose buone. Lo stesso si può dire del bello e del brutto. Così anche una pausa di silenzio può rendere un canto più attraente.³⁶

³⁵ Cfr. *Commento al Trattato sui Nomi divini*, c. 4, lect. 5, n. 349. Da notare che una variante moderna e del tutto indipendente della concezione tomista (di una bellezza divina increata quale modello della creazione), si ritrova nel pensiero sofilogico di Solov'ëv e di Bulgakov, profondamente influenzati in questo dall'idealismo tedesco.

³⁶ Cfr. *Summa contra Gentiles*, III, 71, 7.

La bellezza del mondo, attraverso un gioco di velamenti e svelamenti, rimanda dunque alla trascendenza di Dio. Eppure l'uomo, limitato e peccatore, non sa cogliere l'evidenza di tale manifestazione. Per questo Dio decide di rivelarsi personalmente nel Cristo. Il volto umano di Gesù è la manifestazione compiuta e personale della bellezza trascendente e spirituale di Dio. Dopo l'avvenimento dell'Incarnazione, qualunque volto umano può essere, per gli altri uomini, il volto umano di Dio. Ma l'Incarnazione non è separabile dalla Croce, anzi essa conduce necessariamente al Golgota. Qui il volto del «più bello tra i figli dell'uomo» (Sal 45,3) appare sfigurato, deturpato, letteralmente *sformato*. Eppure nella croce di Gesù si rivela una bellezza inaudita che sbalordisce e spiazzava ogni criterio di valutazione. Infatti non è più l'armonia della forma che misura la bellezza, ma l'amore di Dio senza condizione. Questo obbliga la teologia cristiana, come ha sottolineato von Balthasar, a scontrarsi con gli ideali classici e le teorie tradizionali sulla bellezza, per riformularli a partire dalla novità della rivelazione.³⁷ In quest'ottica risulta inderogabile l'apporto della tradizione ortodossa, che recupera originalmente il ruolo dello Spirito all'interno di una teologia della bellezza: la terza persona della Trinità, che «corona l'amore del Padre e del Figlio, è anche oggetto e organo della contemplazione del bello».³⁸

In conclusione, la bellezza esprime teologicamente la globalità e l'integralità della visione di Dio e della sua opera creatrice e salvifica. Essa rappresenta la forma sensibile del bene e della verità. Si può affermare che gli assi portanti della teologia cristiana – l'asse cristologico e l'asse trinitario – orientano in modo permanente la riflessione riguardante la bellezza: il primo sottolineando la centralità della nozione di *imago Dei*, la questione della «rappresentabilità» e il paradosso della bellezza come povertà assoluta; il secondo introducendo la ricchezza del molteplice nell'unità divina e interpretando tutto l'operato *ad extra* delle persone trinitarie come partecipazione della bellezza increata.

Secondo queste coordinate desunte dalla teologia, appare che il paradigma della creazione artistica è il paradigma stesso del Figlio di Dio come Parola-Immagine nel quale il mondo è stato eternamente pensato e progettato.³⁹ Dio Padre si manifesta come l'artista divino la cui creatività, come l'amore generoso, non ha confini. Il Figlio, nella sua incarnazione ed esaltazione cruciforme, è il vertice dell'arte e dell'inventiva divina e l'archetipo di una bellezza che sovverte i canoni estetici antichi.

Il legame tra bello e buono, l'origine divina trascendente della bellezza, il suo carattere analogico, l'ambiguità della bellezza nella percezione che ne abbiamo, il gioco sottile tra ciò che è mostrato e ciò che resta velato: ecco alcune categorie la cui elaborazione è originariamente teologica, ma

³⁷ Cfr. H.U. VON BALTHASAR, *Herrlichkeit. Eine Theologische Aesthetik*, 7 voll., Einsiedeln 1961-1969; trad. it. *Gloria. Un'estetica teologica*, Milano 1971-1977.

³⁸ P. FLORENSKI, *La colonna e il fondamento della verità*, Milano 1974, p. 140.

³⁹ Cfr. M.I. RUPNIK, *Per una teologia arte. Ossia la teologia come creazione artistica*, in T. SPIDLIK - M.I. RUPNIK, *Parola e Immagine*, Roma 1995, p. 119.

che determinano la percezione estetica comune a tutta la cultura occidentale. Richiamarle all'attenzione, prima di concentrarci sul cinema delle religioni, ci è sembrato utile. Non per operare una scelta di campo che escluda altre modalità di percezione e sensibilità estetiche diverse, ma per fare i conti lealmente con lo sfondo culturale in cui ci muoviamo, nel quale il cinema stesso è stato reso possibile e ha potuto sviluppare con sufficiente libertà le sue potenzialità artistiche.

II. IL SACRO SULLO SCHERMO E LA TEORIA CINEMATOGRAFICA

1. *Qualche cenno storico: i primi passi del cinema religioso e l'impegno dei cattolici nella prima metà del secolo XX*

Il 1895, data della prima proiezione in pubblico del «cinematografo» dei fratelli Lumière, segna probabilmente l'inizio di una delle più importanti rivoluzioni silenziose della storia della civiltà. La potenza suggestiva del nuovo strumento di comunicazione fu subito manifesta, e suscitò entusiasmo e meraviglia. Più lenta fu invece l'intuizione delle sue potenzialità propriamente artistiche. Ben presto, comunque, apparve che la prodigiosa invenzione rappresentava un linguaggio: non semplicemente una fotografia animata, ma una successione di fotografie animate (piani), differenziati secondo la distanza della camera, la sua posizione, il suo movimento. Insomma: «un sistema di fotografie animate che ha acquisito caratteri spaziali e temporali nuovi».⁴⁰

Quanto al legame tra cinema e religione, il suo esplicitarsi fu esso pure immediato: nel 1897 apparvero i due primi film sulla passione di Cristo, realizzati in Francia. Del primo, la *Passion Léar*, non si è conservata traccia, mentre il secondo, opera di Lumière stesso, era la registrazione di una rappresentazione della Passione a Horitz, in Boemia. Un anno più tardi, in America, si produce *Il mistero della Passione di Oberammergau*, il primo con attori professionisti. Viene poi una *Vie du Christ* francese del 1899, prodotta dalla Gaumont e affidata a una donna. Quest'opera di pochi minuti (come del resto tutte quelle realizzate nei primi tempi), si rifaceva ai grandi modelli dell'arte pittorica – una soluzione poi spesso riutilizzata dal cinema biblico. Passa ancora un anno e Méliès realizza *Cristo che cammina sulle acque*: un corto di 35 secondi che utilizza per la prima volta un effetto speciale (una doppia esposizione) in contesto religioso. Questi pochi accenni riguardo a una vicenda – quella delle vite cinematografiche di Gesù – che è già stata ampiamente ripercorsa⁴¹ bastano per affermare che «cinema» e

⁴⁰ E. MORIN, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Paris 1956, p. 64.

⁴¹ Cfr. P. LEPROHON, *Les évocations directes de la Passion*, in «Études cinématographiques», 10-11 (1961); P. MALONE, *Movie Christ and Antichrist*, New York 1990; R. KINNARD - T. DAVID, *Divine Images: A History of Jesus on the Screen*, New York 1992; L. BAUGH, *La rappresentazione di Gesù nel cinema: problemi teologici, problemi estetici*, in «Gregorianum», 82 (2001), pp. 199-240.

«cinema sulla religione» nascono insieme. Tuttavia tale interesse dei primi cineasti verso il religioso e la tradizione biblica va ben contestualizzato. Per i primi vent'anni almeno, il cinema è cresciuto infatti operando un saccheggio indiscriminato nei confronti delle opere di ogni letteratura, antica e moderna. I soggetti più noti e universali furono evidentemente i più sfruttati. Da questo punto di vista, il ricorso alla vicenda evangelica non esprime necessariamente una ispirazione religiosa ma semplicemente la volontà di promuovere culturalmente la nuova forma di espressione e una «fame di racconto» che la vicenda di Gesù appaga perfettamente. È stato osservato a questo proposito che «la passione è una storia fatta su misura per il cinema antico. Una storia già nota, già scritta, che procede ellitticamente, con testi frammentari e parossistici». ⁴² Questo non esclude che si possa reperire un afflato sinceramente religioso, almeno in alcune delle numerosissime opere ispirate alla vita di Gesù o ad altri episodi biblici nei primi decenni del secolo scorso. Ma generalmente la sincerità dell'intenzione non garantisce la religiosità dell'opera, e la motivazione fondamentale del genere biblico resta quella sintetizzata da Cecil B. DeMille, autore del primo vero kolossal su Gesù (*The King of Kings*, 1927): «un film religioso non è mai stato un fallimento». ⁴³

Per lungo tempo il cinema sulla religione è stato quasi necessariamente un cinema a soggetto biblico e sfondo cristiano. Questo è certo dovuto al fatto che la settima arte è nata e cresciuta a lungo in una società di matrice cristiana, ma bisogna aggiungere due considerazioni. In primo luogo la lunghissima tradizione iconografica e la dimestichezza intellettuale con il tema dell'immagine, di cui abbiamo detto, avevano in qualche modo preparato il mondo cristiano all'incontro con il cinema, più di quanto questo avrebbe

⁴² I. RAYNAULD, *Les scénarios de la Passion selon Pathé (1902-1914)*, in R. COSANDEY - A. GOUDREAU - T. GUNNING (edd), *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*, Sainte-Foy - Lausanne 1992, p. 95.

⁴³ Citato da U. BRUSAPORCO, *Le diverse «vite filmate» di Gesù. Il sacro nell'immaginario cinematografico del primo Novecento*, in *Religion Today the Cinematic View. Premio internazionale del cinema delle religioni. Catalogo della terza edizione, 6-14 ottobre 2000*, Trento 2000, p. 68. Riguardo al film *Il Re dei re*, molto si parlò della leggendaria capacità propagandistica di DeMille, che pare facesse celebrare la messa sul set ogni mattina, affermando che fosse fonte di benedizione divina sulla produzione. Attorno poi all'attore Henry B. Warner, il suo Gesù, egli creò ad arte una specie di aura mistica, impedendogli per contratto di apparire in pubblico durante le riprese. Ripensando oggi a questi aspetti non si può evitare di andare col pensiero al recente *The Passion* (2003) di Mel Gibson, la cui diffusione in sala è stata accompagnata da una massiccia campagna giornalistica a base degli stessi elementi: fenomeni prodigiosi avvenuti sul set, gesti di reverenza di membri della troupe al cospetto dell'attore Jim Caviezel, il quale da parte sua avrebbe subito dolorose ferite durante le riprese, vivendo anche, grazie alla partecipazione quotidiana all'Eucaristia, un cammino di vera conformazione al Cristo. Se le tecniche e il linguaggio hanno mirabilmente progredito, i meccanismi della propaganda cinematografica sono esattamente gli stessi che settantacinque anni or sono! E continuano a garantire il successo. Altra cosa è poi riconoscere che ogni sacra rappresentazione implica di per sé un impegno di configurazione al modello che tende naturalmente a diventare un percorso interiore. Si tratta, in fondo, di una esplicitazione della spiritualità dell'*imitatio Christi*. Ora, che questo processo intimo possa innescarsi anche sul set di una superproduzione, può (forse) esser bello a credersi. Ma che una tale eventualità sia materia di propaganda per il lancio del film, svela tutta l'ambiguità del cosiddetto cinema biblico, una ambiguità sempre latente ma che si manifesta appieno quando il 'grande' cinema (inteso come cinema ricco e spettacolare) e la religione si accostano.

potuto accadere in seno ad altre grandi religioni e culture. In secondo luogo lo sfondo dottrinale del cristianesimo è originariamente dato sotto forma di narrazione: buona parte della Bibbia è costituita da racconti, storie e vicende enunciate con un'arte consumata e uno spiccato senso letterario. E al cinema occorre tutto questo per manifestare al meglio le sue nascenti possibilità.

Il connubio fu dunque immediato e naturale, anche se rimase ad un livello piuttosto epidermico, fondato su una 'convenienza' reciproca. Non era ancora l'epoca per approfondimenti critici o epistemologici, ma per una partecipazione pronta e attiva nella diffusione del nuovo mezzo di espressione. In Italia il mondo cattolico intuì immediatamente che il cinema era per sua natura capace di disegnare i contorni di una nuova cultura, quella della società di massa. Di conseguenza lo sforzo per orientarne lo sviluppo in una direzione conforme all'etica cristiana fu robusto e cosciente. Meno di un decennio dopo la prima proiezione dei fratelli Lumière, a Milano era già stato creato un organismo associazionistico con il compito di fornire le pellicole a quegli oratori che, nel frattempo, si erano già dotati di strumenti di proiezione. Iniziative analoghe sorsero prestissimo anche a Brescia, Torino e Venezia. Quanto alla posizione ufficiale del magistero cattolico, essa si specificò più lentamente, ma secondo una doppia linea abbastanza netta: il riconoscimento della bontà intrinseca del cinema e la denuncia delle possibilità di un suo utilizzo negativo. Un atteggiamento quindi «sostanzialmente positivo improntato però ad una logica difensivistica»,⁴⁴ che caratterizza specialmente l'enciclica *Vigilanti Cura* del 1936. Su queste basi si preparava la grande stagione del «cineforum», che nel dopoguerra vede impegnato il mondo cattolico in modo metodico e capillare. L'esperienza dei cineforum suscita un'attitudine critica matura, che non si accontenta di valutazioni morali sul contenuto narrativo dei film, ma si interroga coscientemente sul linguaggio e la tecnica, formulando un metodo compiuto di analisi cinematografica. Ci si interessa criticamente non solo a ciò che le immagini esprimono, ma anche a ciò che esse nascondono.⁴⁵ A metà degli anni Sessanta in Lombardia ci sono 400 circoli e 1700 sale aderenti al Centro Studi Cinematografici, fondato da don Giuseppe Gaffuri. L'impronta evidente di un certo paternalismo ecclesiastico non impedisce ai cineforum di diffondere una cultura cinematografica appassionata e qualificata.

Anche la vicina Francia, che sul cinema vantava diritti di paternità, vide sorgere esperienze molto simili, grazie alla *Fédération Française des Ciné-Clubs*, che contava 200 circoli con sessantamila aderenti nel 1953. Ma oltralpe, più che la capillarità di una presenza, si delinea una riflessione

⁴⁴ D. VIGANÒ, *Cinema e Chiesa. Una storia centenaria*, in D. VIGANÒ (ed), *Cinema e Chiesa. Una storia che dura 100 anni*, Milano 1994, p. 15.

⁴⁵ «Nel dopoguerra ci fu un'invenzione straordinaria delle parrocchie: il cineforum. Chi ci andava veniva educato a un cinema diverso, e soprattutto a discutere il film, a capirne il senso, a capire quello che si celava dietro le immagini». Dichiarazione del regista Pupi Avati riportata da E. MOSCONI, *Cinema da vedere cinema da discutere. Quarant'anni di cineforum nelle sale milanesi*, in D. VIGANÒ (ed), *Cinema e Chiesa*, p. 49.

critica di altissimo spessore, attorno alla figura del cattolico André Bazin, che fonda i «Cahiers du Cinéma» nel 1952 e sarà poi il padre spirituale dei registi della *Nouvelle Vague*.

È in questo contesto culturale, in cui il cinema occupa ormai una posizione centrale e la cultura cattolica è ancora preponderante, che la riflessione sul cinema e il sacro comincia a dipanarsi. Cerchiamo di ripercorrerne le testimonianze più salienti.

2. *La religiosità e il trascendente al cinema: alcuni approcci teorici*

a. André Bazin

In questo contesto va ricordata anzitutto la riflessione di Bazin, che si interroga sulla rappresentabilità del cinema a partire da quello che considera il suo «realismo ontologico». Si può legittimamente riprodurre tutta la realtà, oppure ci sono aspetti del reale che sfuggono alla cinepresa? Per il critico transalpino il cinema dovrebbe anzitutto astenersi dal portare sullo schermo quelle esperienze qualitativamente irripetibili della vita umana che sono l'atto sessuale e il decesso. Amore e morte si vivono e non si rappresentano, perché rappresentarli è violarne l'intima natura:

«Questa violazione si chiama oscenità. La rappresentazione della morte reale è... un'oscenità, non più morale come nell'amore, ma metafisica. Non si muore due volte. La fotografia su questo punto non ha il potere del cinema, essa non può rappresentare che un agonizzante o un cadavere, non il passaggio impercettibile dall'uno all'altro».⁴⁶

Bazin non è preoccupato di censurare ma di giungere fino al limite estremo della rappresentabilità cinematografica, per afferrarne l'essenza. Del resto, osserva, c'è una censura che è intrinseca al mezzo cinematografico, ed è l'immagine stessa. Qual è precisamente il suo potere di rappresentazione? Bazin prova a mettere a fuoco la questione:

«al cinema si può dire tutto ma non mostrare tutto. Non ci sono situazioni sessuali, morali o no, scandalose o banali, normali o patologiche, la cui espressione sia proibita a priori sullo schermo, ma a condizione di ricorrere alle possibilità d'astrazione del linguaggio cinematografico».⁴⁷

Esiste un terzo confine invalicabile, ed è appunto il sacro. Bazin non ha prodotto uno scritto organico alla questione, ma i riferimenti sparsi in vari saggi di circostanza permettono di ricostruire il suo pensiero. Alla base, quanto già affermato a proposito del doppio confine costituito da amore e morte: il cinema può evocare, ma non deve mostrare. Anche nell'ambito del sacro vale la stessa logica. Ma evocare significa andare alla ricerca di quegli spazi del reale quotidiano (dunque rappresentabile) nei quali il

⁴⁶ A. BAZIN, *Che cosa è il cinema*, p. 32.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 213.

sacro si riverbera. La sola realtà cinematografica è il mondo dei fenomeni; si tratta allora di rappresentare non il meraviglioso e il miracolistico, ma una fenomenologia del sacro. Questa ci sembra la posizione espressa da Bazin in un breve saggio, consacrato all'analisi, ampiamente positiva, del *Cielo sulla palude* (1949), opera neorealista di Augusto Genina. Il film, realizzato al momento della canonizzazione di Maria Goretti, è apprezzato per il rifiuto di ogni abbellimento e di ogni schema agiografico costruito a partire dai simboli dell'iconografia religiosa. Ma in esso, nota Bazin, c'è più di questo. C'è il tentativo di accostarsi al mistero religioso (la santità) nel solo modo consentito al cinema:

«non è, non dev'essere una santa quella che vediamo vivere, ma una piccola contadina. Gli obiettivi non sono gli occhi della fede; il microfono non avrebbe potuto registrare le Voci di Giovanna d'Arco».⁴⁸

Per questo il merito del film di Genina non è solo artistico ma propriamente religioso. Egli propone una fenomenologia della santità, utilizzando soltanto i mezzi cinematografici. Il resto, è un riflesso che riguarda le coscienze e non lo schermo. Bazin fissa in questo modo un principio di fondamentale importanza, stabilendo che l'elevazione spirituale, l'apertura al soprannaturale, devono avvenire non nello spettacolo, ma (eventualmente) nello spettatore. Vi è in questo un implicito richiamo al concetto religioso di rivelazione: nei fenomeni del quotidiano ciò che per qualcuno è manifestazione e presenza del divino, per altri non rimanda a nulla oltre il fenomeno stesso. Se nell'esistenza ciò dipende dalla soggettività dell'osservatore (e, in prospettiva teologica, dal dono della grazia), al cinema l'immagine fotografica guida per la sua stessa essenza la percezione, educa perciò l'acuità e la perspicacia dello sguardo a cogliere la profondità del reale:

«Le virtualità estetiche della fotografia risiedono nella rivelazione del reale. Un riflesso sul marciapiede bagnato, il gesto di un bambino, non dipende da me distinguerli nel tessuto del mondo esterno; solo l'impassibilità dell'obiettivo, spogliando l'oggetto dalle abitudini e dai pregiudizi, da tutte le scorie spirituali di cui l'avvolgeva la mia percezione, poteva renderlo vergine alla mia attenzione e pertanto al mio amore».⁴⁹

Grazie all'impassibilità dell'obiettivo il cinema conduce lo spettatore a ritrovare la visione originaria, non offuscata, delle cose e del reale. Tale visione, secondo Bazin, è necessariamente spirituale. L'immagine cinematografica non aggiunge nulla al reale. Lo rivela.

È necessario osservare come l'idea baziniana sia debitrice di un modello evolucionistico delle tecniche visuali, che congiunge in successione la pit-

⁴⁸ *Ibidem*, p. 321. Il testo prosegue così: «la santità di Maria Goretti è servita nella sola maniera valida per un film che appunto non si propone di dimostrarla. Genina insomma ci dice: 'Ecco Maria Goretti, guardatela vivere e morire. *D'altra parte* sapete che è una santa: Che quelli che hanno occhi per vedere leggano in filigrana l'evidenza della grazia così come dovete farlo ad ogni istante negli avvenimenti della vostra vita'» (pp. 321 ss., corsivo dell'autore).

⁴⁹ *Ibidem*, p. 9.

tura, la fotografia e il cinema. Le tecniche meccaniche ottocentesche hanno permesso di affrancare le arti figurative dal compito oneroso di rappresentare il mondo con esattezza e precisione: la fotografia svincola la pittura dall'«ossessione realista»⁵⁰ permettendole di recuperare una propria autonomia estetica. Nello stesso tempo essa esaudisce l'aspirazione inconfessata che da sempre accompagna l'arte figurativa: fissare l'istante e renderlo eterno (Bazin propone l'esempio della mummificazione e delle pratiche imbalsamatorie dell'antico Egitto). Il cinema compie un passo ulteriore nella stessa direzione, restituendo il movimento (e dunque la vita) all'istante registrato dall'obiettivo fotografico.

Se questo è il quadro ideologico in cui si collocano le riflessioni di Bazin, è opportuno riconoscerne i limiti oggettivi, per salvaguardare le intuizioni più profonde del critico francese. La continuità assoluta tra fotografia e cinema focalizza l'attenzione sul potere mimetico della settima arte, a scapito del linguaggio cinematografico, della sua ricchezza e articolazione. Il cinema è visto come un'immagine che partecipa della natura stessa del reale, al punto da trascurare la sua capacità intrinseca di trasfigurare il reale, attraverso un uso opportuno della grammatica cinematografica. Questa debolezza evidente, cui avevamo già accennato, è però esattamente la ragione che conduce Bazin a interrogarsi per primo sulla rappresentabilità del cinema, e ad avanzare risposte che restano comunque imprescindibili.

b. Amedée Ayfre

Le intuizioni di Bazin si rivelano feconde per la critica. Sempre in ambito francofono, mette conto ricordare le riflessioni dell'abate A. Ayfre, che portano avanti con coerenza quelle del fondatore dei *Cahiers du Cinéma*. Secondo Ayfre rappresentare artisticamente il sacro significa, almeno in contesto cristiano, affermare al medesimo tempo trascendenza e incarnazione. Ora,

«la struttura dell'universo filmico è davvero in grado di tener conto dei due aspetti, cosicché i film possano dirsi opere sacre, allo stesso titolo di tutte quelle che nella storia dell'arte hanno meritato questo nome?».⁵¹

Per Ayfre non si può rispondere a tale questione nell'astratto, bisogna interrogare l'opera dei grandi cineasti. Operando così, egli individua due percorsi, entrambi estremamente esigenti, per esprimere il sacro. Pochissimi autori hanno saputo percorrere fino in fondo l'una o l'altra di queste strade, mentre la gran parte dei film a soggetto religioso si colloca in un margine di «onesta mediocrità».⁵²

Il primo percorso è segnato dallo «stile della trascendenza». In quest'ottica, si tratta di ricercare, nei film, una stilizzazione analoga a quella dell'arte

⁵⁰ *Ibidem*, p. 10.

⁵¹ A. AYFRE, *Le cinéma et la foi chrétienne*, Paris 1960, p. 83.

⁵² *Ibidem*, p. 90.

bizantina, per lasciar trasparire oltre l'immagine le tracce di una sostanza soprannaturale. Una messa in scena rigorosa e un linguaggio austero sono essenziali per rendere sulla pellicola questo tipo di sensibilità. Ad essi si aggiunge una sorta di necessario riserbo di fronte all'Assoluto,

«non per il timore di accordargli troppo spazio, ma al contrario per il sospetto che possa relativizzarsi, che finisca per occupare soltanto un posto tra gli altri».⁵³

Il modello di un tale percorso è offerto dal culto: il regista che lo intraprende deve ricercare lo stesso rigore di stile e lo stesso volontario anti-naturalismo della liturgia,⁵⁴ per evocare la maestà del trascendente senza lasciare spazi di ambiguità. Per sottolineare l'estrema complessità dell'impresa, Ayfre limita a due soli nomi la cerchia di coloro che avrebbero esplorato con esito positivo lo stile della trascendenza: Theodor Dreyer e Robert Bresson.

L'alternativa a questa strada è lo «stile dell'incarnazione». Si tratta di un approccio più umile, che consiste nel filmare le tracce, i riflessi della grazia sul volto degli uomini: nel loro agire, nel loro essere disponibili al divino, perfino nella loro miseria e peccato, ma in quanto sono un'invocazione della salvezza. Qui gli esempi a cui si rifà Ayfre sono tutti presi a prestito dal cinema italiano: il san Francesco di Rossellini (*Gli undici fioretti*), *Umberto D.* di De Sica e Zavattini, infine Augusto, ne *Il bidone* di Fellini. Sui loro volti, non si scorge nulla più che

«una presenza in filigrana, d'una discrezione sovrana, ma alla fine più convincente, per coloro che sanno vedere, di tutti i Sinai incendiati dal fuoco dei bengala di C.B. DeMille».⁵⁵

Anche in questo caso, pochi sono dunque gli esperimenti riusciti. Sia il cammino della trascendenza che quello dell'incarnazione si rivelano estremamente esigenti per il cinema a sfondo religioso. Anche molte opere animate da buone intenzioni e da una sincera sensibilità religiosa, non riescono a esprimere attraverso lo specifico cinematografico – dunque con uno stile e un linguaggio precisi – la loro ispirazione. Il risultato è dunque insoddisfacente:

«ciò che manca loro per essere delle opere sacre, è anzitutto di *essere*. Questi film e questi personaggi non sono abbastanza umani per sopportare tutto il peso del divino. Essendo sprovvisti di ogni incarnazione, come potrebbero essere il segno di una trascendenza?».⁵⁶

c. Andrei Tarkovskij

Il grande regista russo, morto a Parigi nel 1986, è stato anche un teorico del cinema di assoluta originalità, soprattutto per la sua concezione

⁵³ *Ibidem*, p. 86.

⁵⁴ Osserviamo che Ayfre fa evidentemente riferimento alla liturgia cattolica preconciliare.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 90.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 93.

del tempo cinematografico e per la sua ricerca instancabile di quello che P. Florenskij chiama «l'invisibile spirituale». Tarkovskij individua lo specifico cinematografico nella durata dell'immagine. Il cinema è, per lui, «una macchina conosciuta espressamente per registrare il tempo».⁵⁷ Ma non è tanto il montaggio che crea il tempo cinematografico, come si potrebbe pensare. Piuttosto, il tempo è la materia stessa del cinema: è materiale da costruzione, pietra da scolpire:

«l'immagine cinematografica nella sua essenza è osservazione dei fatti della vita nel tempo, organizzata in corrispondenza con la forma della vita stessa e con le sue leggi temporali».⁵⁸

A partire da una analisi del tempo cinematografico, Tarkovskij sembra avvicinarsi a Bazin e alla sua idea di realismo ontologico:

«nessun'altra arte può essere paragonata al cinema per la forza, la precisione e la chiarezza con le quali esso rende la sensazione del fatto e della 'fattura', viventi e mutanti nel tempo».⁵⁹

Come si può intuire, siamo davanti ad una teoria estetica che è al tempo stesso una concezione filosofica, un'intuizione dello spirito. In questo senso, il tempo appare indispensabile all'uomo perché questi possa realizzarsi nella storia come persona. L'immagine cinematografica è qualificata meno dal suo valore di rappresentazione che dal fatto di essere un «contenitore di tempo». Essa è piena di tempo, ne porta il marchio, il peso, il mistero. Una teoria di tale ampiezza e suggestione, con forti implicazioni etiche e spirituali, è la principale motivazione dell'altissimo senso di responsabilità che Tarkovskij esige da chiunque voglia fare cinema. Egli sostiene che sulle spalle del regista grava una responsabilità «enorme, specifica, quasi penale»,⁶⁰ in quanto egli appare come un demiurgo che infonde la propria percezione del tempo all'opera cinematografica e invita lo spettatore ad entrarvi. Può farlo come un despota, come un mercante, come un imbonitore. Strapperà allora facili emozioni ad un pubblico sempre meno educato al senso estetico. Oppure può farlo come chi si sente chiamato a comunicare faticosamente la propria personale intuizione del bello, del vero e dunque il proprio universo interiore.

Se Tarkovskij appare intransigente fino all'estremo, fin quasi al limite della paranoia, la ragione è dunque in una corrispondenza senza riserve tra etica ed estetica. La sua concezione del tempo filmico è perciò legata all'idea che egli si fa della vocazione artistica. Questa si trova già perfettamente rappresentata nel suo secondo film, *Andrei Rublëv* (1966). Le vicende del

⁵⁷ S. BERNARDI, *Introduzione alla retorica del cinema*, Firenze 1994, p. 162.

⁵⁸ A. TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, p. 63.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 64. E del resto: «Qualunque arte, come mezzo di conoscenza, tende al realismo. Ma realismo, si intende, non significa descrittivismo o naturalismo. Forse che il Preludio in re minore di Bach non esprime il suo rapporto con la verità e che, in questo senso, non è realistico?» (p. 143).

⁶⁰ *Ibidem*, p. 162.

celebre iconografo e tutto lo sfondo storico dell'opera sono per Tarkovskij l'occasione di un viaggio in profondità, di una riflessione sull'arte e sul suo significato, sulla bellezza e sulla grazia che si rivelano tra gli uomini, frammezzo le macerie della storia. L'arte esige un totale sacrificio dell'artista, che si configura come offerta di sé nell'opera da realizzare,⁶¹ come una testimonianza resa all'Assoluto. Filmare è un atto di fede:

«Il significato dell'arte è la ricerca di Dio nell'uomo. La ricerca del Cammino per l'uomo».⁶²

In conclusione, Tarkovskij pone il concetto di rischio al cuore della sua creazione artistica. Il tempo cinematografico, poiché conserva la fluidità della vita, rende all'immagine una potenza e intensità tali che il regista ne è responsabile con la sua stessa esistenza. Le mezze misure non sono tollerabili laddove è in gioco la sacralità dell'essere e delle cose:

«L'immagine artistica ... è un seme, un organismo vivente in evoluzione. È il simbolo della vita, ma è diversa dalla vita stessa. La vita include in sé la morte. L'immagine della vita o la esclude oppure la considera come l'unica possibilità di affermare la vita. L'immagine artistica è di per sé espressione della speranza, grido della fede, e ciò è vero indipendentemente da cosa essa esprima, foss'anche la perdizione dell'uomo. L'atto creativo è già di per sé una negazione della morte. Ne consegue che esso è intrinsecamente ottimista, anche se in ultima analisi l'artista è una figura tragica. Per questo non possono esserci artisti ottimisti e artisti pessimisti. Possono esserci solo il talento e la mediocrità».⁶³

d. Paul Schrader

Anche lo statunitense P. Schrader è prima di tutto un artigiano del cinema. In verità niente più che un onesto artigiano, di cui si ricordano la prolungata collaborazione con Scorsese, per il quale scrive vari soggetti e sceneggiature (*Taxi Driver*, *Toro scatenato*, *L'ultima tentazione di Cristo*, *L'età dell'innocenza*), e la regia, tra le altre, di *American Gigolò* (1980). Cresciuto nella Chiesa cristiana riformata, Schrader aveva lasciato il seminario a diciassette anni, proprio per consacrarsi al cinema. La sua sensibilità religiosa lo accompagna nelle ricerche svolte durante la sua formazione, prima di cinefilo, poi di *filmmaker*. La sua tesi dottorale all'UCLA è consacrata al trascendentale nel cinema, a partire dall'analisi di Ozu, Bresson e Dreyer. Lo studio, pubblicato nel 1972,⁶⁴ è legato ad una particolare stagione della cultura americana, tra crisi del modello hollywoodiano e scoperta della

⁶¹ «Il talento appartiene a tutti. E il portatore di talento è impotente come uno schiavo che lavora in una piantagione, come un tossicomane, come un sottoproletario. Il Talento è una disgrazia perché se, da un lato, non dà diritto ad alcun merito, né rispetto particolari, d'altro canto impone enormi vincoli, come per un uomo onesto i preziosi affidatigli perché li custodisca, senza il diritto a trarne un profitto personale»; A. TARKOVSKIJ, *Diari. Martirologio 1970-1986*, trad. it., Firenze 2002, p. 77.

⁶² *Ibidem*, p. 504.

⁶³ *Ibidem*, p. 139.

⁶⁴ *Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer*, Berkeley (CA) 1972; trad. it. *Il trascendente nel cinema*, Prefazione di G. PEDULLÀ, Roma 2002.

spiritualità orientale. Esso conserva tuttavia un sicuro valore per il rigore con cui è condotta la ricerca e per il filo diretto che lo collega a Bazin e Ayfre, permettendogli così di assimilare criticamente i percorsi antecedenti della critica europea.

L'intenzione che guida Schrader è quella di analizzare il trattamento cinematografico del sacro nell'opera di tre cineasti totalmente eterogenei e privi di rapporti tra loro. In questo modo egli non va alla ricerca di rapporti, influssi e dipendenze culturali, ma si concentra sullo stile personale della messa in scena come luogo specifico e creativo della produzione filmica.

L'approdo dell'autore è chiaro: nonostante il cinema sia un'arte intrinsecamente materialistica, esso può arrivare a esprimere il trascendente nel linguaggio che gli è proprio. Tale rappresentazione del Totalmente Altro esige però delle scelte stilistiche molto precise, pena la dissoluzione della sua alterità. Conclusione nello stesso tempo positiva e univoca, che suscita per questo alcune perplessità, nonostante la coerenza interna del discorso. Ma è bene seguire passo dopo passo la riflessione di Schrader.

Anzitutto: fotografare direttamente il trascendente non rientra nelle facoltà del cinema. La riproduzione esplicita del sacro in pellicola, per mezzo di effetti speciali e trucchi cinematografici, ne abolisce di fatto il valore trascendente. È quanto ha dimostrato il costante fallimento dei film religiosi di tipo convenzionale, spettacolare o didascalico, che denotano «un'idea comprensibile ma sbagliata del rapporto tra la realtà cinematografica e quella spirituale».⁶⁵ Accostandosi a Ayfre, Schrader sottolinea come il tradizionale film biblico eviti lo scontro tra umano e spirituale, promuovendo un tragitto di identificazione col protagonista ma eliminando ogni confronto con l'umanità dello spettatore, dal momento che i personaggi stessi mancano di umanità. Essi sono infatti artificialmente collocati, mediante l'uso dello spettacolare e del miracolistico, ben al di là delle vicende umane – non nell'ambito soprannaturale, ma in quello dell'illusione e dell'espedito filmico.

In questo modo, i migliori e i più sinceri tra questi film si limitano ad agire sulla sensibilità religiosa dello spettatore (necessariamente presupposta), incoraggiato a lasciarsi coinvolgere dalla vicenda, pur restando ben consapevole che i mirabolanti prodigi cui assiste, sono un prodotto dei laboratori cinematografici. Nel film, insomma, non accade nulla che evochi *di per sé* il trascendente. L'evocazione è indotta dal richiamo alla storia sacra e al sentimento dello spettatore, ma è estranea al tessuto filmico. Conclude Schrader:

«accade il 'miracolo': Lazzaro esce faticosamente dalla sua grotta, la musica cresce – perché allora nessuno ci crede? La verità è naturalmente che questi film inducono *davvero* una fede, e il fatto che milioni di persone abbiano pianto nel vedere *A Man Called Peter* può testimoniarlo. Tuttavia questo genere di fede non può con tutta onestà essere attribuito al Completamente Altro: si tratta più precisamente di una risposta affermativa

⁶⁵ P. SCHRADER, *Il trascendente nel cinema*, p. 139.

a un giusto dosaggio di materialità cinematografica e sentimenti religiosi. E a quella maggioranza di persone che all'arte sacra non chiedono niente più che un'esperienza emotiva, questi film bastano e avanzano». ⁶⁶

A parte la nota finale vagamente elitaria, la considerazione è senz'altro ineccepibile. Essa conduce ad escludere ogni rappresentazione esplicita del trascendente nel suo manifestarsi in quanto tale. Invisibile e intangibile, il trascendente non può che essere evocato.

La manifestazione del trascendente nel cinema deve allora passare attraverso l'immanente, in una sorta di traslazione che si compie rigorosamente in tre fasi: la «quotidianità», la «scissione» e la «stasi». Secondo Schrader, la «quotidianità» è la rappresentazione della vita e degli eventi in una forma monotona e ripetitiva, in una continuità al limite del banale che non suscita alcun turbamento, ma semmai comunica una certa freddezza. La «scissione» è al contrario un momento di rottura, un passaggio emotivamente intenso che produce una sorta di sbigottimento per lo spettatore, lasciato fino a quel momento alla semplice quotidianità degli eventi:

«La scissione introduce una 'intensità umana' in una quotidianità che non lascia spazio ai sentimenti – una intensità innaturale che cresce sempre più finché, al momento dell'evento decisivo, rivela la sua origine spirituale». ⁶⁷

Dopo l'inerzia emotiva che caratterizzava la prima fase, si crea così uno squarcio, che investe lo spettatore e rompe l'equilibrio formale. Ed è proprio in questa rottura che il trascendente può cominciare a manifestarsi.

La stasi infine segna il ritorno alla visione della quotidianità, ma accompagnata ora dalla presenza tacita del mondo spirituale, in una tensione segreta e irrisolta:

«La stasi è quella scena inerte, immobilizzata o ieratica che segue l'evento decisivo e che chiude il film. È una re-visione del mondo esterno, destinata a suggerire l'unità di tutte le cose». ⁶⁸

L'evento decisivo non risolve dunque la scissione tra il quotidiano e le tracce del trascendente, ma la cristallizza nella stasi. Questa si esprime attraverso un'immagine statica, pacificata, contemplativa: una «ierofania cinematografica» ⁶⁹ ottenuta attraverso la depauperazione rigorosa dei mezzi espressivi. L'immagine si arresta, rinunciando alla ricchezza del movimento, del simbolo, dell'esibizione. L'immagine si ferma perché lo spettatore possa muoversi o com-muoversi: «scendendo sempre più in profondità, fin *dentro* l'immagine. Questo è il miracolo dell'arte sacra». ⁷⁰

⁶⁶ *Ibidem*, p. 140.

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 61 ss.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 72.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 75.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 138. La stasi così riconduce e risolve tutto in una forma pura. Infatti secondo Schrader, debitore in questo della tradizione Zen, è nella forma che si manifesta il trascendente.

Le riflessioni di Schrader esprimono un approccio molto preciso e determinato del rapporto tra cinema e trascendente. Nonostante le intenzioni dell'autore, esse valgono più come analisi del percorso specifico di Ozu e Bresson che come enunciato universale. Egli propone infatti un insieme di riflessioni penetranti, che dovrebbero però essere rielaborate all'interno di un quadro teorico più convincente, per quanto attiene al cinema, all'arte sacra in generale ma anche al trascendente.⁷¹

e. Uno sguardo d'insieme

La linea che collega idealmente Bazin, Ayfre e Schrader ci ha permesso di sondare la disposizione del linguaggio filmico a esprimere il rapporto dell'uomo col trascendente. La testimonianza di Tarkovskij, dal canto suo, sottolinea quanto il cineasta sia personalmente e intimamente implicato nell'opera che realizza, e quanto tale implicazione chiami in causa la sua propria visione del mondo. Cerchiamo ora di riprendere la lezione dei teorici secondo una modalità sintetica, che introduca la terza parte del nostro lavoro, cioè l'analisi dei film.

Cominciamo dalla fine. La ricerca di Schrader, di cui abbiamo esposto i limiti, resta comunque valida nella misura in cui permette di approfondire le riflessioni di Ayfre su una – e una sola – delle modalità espressive del cinema d'ispirazione religiosa, applicandola a tre grandi registi del passato. Non esiste però solo lo stile trascendentale: il cattolico Ayfre gli accostava uno «stile dell'incarnazione», che sembra incontrare maggiormente i favori e la sensibilità dei cineasti. Il trascendente prende corpo allora nelle mille povertà del mondo, nelle esistenze marginali, nelle vicende anonime di una umanità miserevole, eppure misteriosamente permeabile alla grazia divina. Oppure si manifesta nell'attaccamento tenace ad una ritualità consunta, ma ancora capace di nutrire speranze profondamente radicate nel cuore degli uomini. O si esprime nell'anelito impotente a una vita «santa», a un'etica della persona umana che sembra poter riscattare qualunque abiezione.

Rappresentare questa paradossale incarnazione del trascendente e del sacro sembra più alla portata del mezzo cinematografico, del suo «senso di realtà» spesso menzionato da Bazin, e anche dell'abilità ordinaria degli artigiani del cinema. L'ascesi radicale e minuziosa imposta da un Bresson alla settima arte, come pure la concezione sacrale della vocazione artistica che aveva un Tarkovskij, sembrano legate ad una parabola umana e artistica

⁷¹ I riferimenti di Schrader sono la fenomenologia religiosa di Eliade, Otto e Van der Leeuw, ma soprattutto alcuni studiosi tradizionalisti della scuola di Guénon, come Ananda K. Coomaraswamy e T. Burckhardt, che hanno cercato di stabilire certi canoni dell'arte sacra perennemente validi per tutte le tradizioni e culture. Ora, proprio nella misura in cui Schrader si immagina di realizzare un'impresa simile in campo cinematografico, la sua ricerca mostra dei limiti sostanziali. Affermare per esempio, citando Van der Leeuw, che «la rigidità esprime meglio la più profonda natura delle cose di quanto possa fare il movimento» (*ibidem*, p. 141; cfr. G. VAN DER LEEUW, *Sacred and Profane Beauty: The Holy in Art*, New York 1963, p. 172), è tipico di questa volontà di stabilire dei criteri universali trascurando spesso le specificità, gli ambiti e i linguaggi distinti, il tessuto storico e culturale.

personali e irripetibili. La loro testimonianza conferma certo che il cinema può assurgere al livello più nobile e profondo dell'arte sacra. Ma costruire sui loro film un codice di riferimento per il cinema a carattere religioso o trascendente, appare un'operazione infruttuosa quando non rischiosa.

In altre parole: se il cinema può giungere, in maniera sporadica e del tutto eccezionale, a purificare il suo linguaggio e spiritualizzare le sue tecniche d'espressione fino a rendere l'immagine una vera e propria ierofania, tale possibilità non è a disposizione di nessuno, né del teorico né del regista. Essa è pura «grazia». Invece il percorso ordinario del cinema che si accosta all'esperienza religiosa, o che desidera esprimere il senso del sacro, non è quello della ierofania ma della fenomenologia. La lezione di Bazin resta su questo punto fondamentale. La cinepresa può accostarsi al trascendente sempre e rigorosamente dall'esterno: come la registrazione insieme simpatica e ambigua di un fatto spirituale rigorosamente indimostrabile. «Una biscia in un cespuglio – osservava ancora Bazin – non è il diavolo, ma il diavolo è lì come ovunque».⁷² Nessun simbolismo artefatto e nessuna esegesi preordinata si frappongono tra lo schermo e l'occhio dello spettatore, in questa concezione che esalta certo l'oggettività della fotografia, ma anche l'ambiguità quale modo umano di esistenza del Mistero, e dunque la libertà dello sguardo che lo incontra. Ora, dove non c'è libertà risulta impossibile proporre una valenza religiosa. Tale prospettiva ci sembra dunque fondata e consona al nostro oggetto.

D'altra parte occorre però svincolare questo approccio al fenomeno religioso da una concezione esclusivamente legata al valore fotografico del cinema e ostile non soltanto alla tecnica del montaggio, ma a tutto quanto costituisce il «lavoro filmico», dunque al cinema come un elaborato processo di produzione. Su questo punto, come già detto, l'ottica di Bazin appare ristretta e superata. Le teorie del linguaggio aprono al contrario nuove piste per la riflessione, che non sono ancora state esplorate in rapporto al cinema di stampo religioso.⁷³

Annotiamo rapidamente come lo «stile dell'incarnazione» sembri essere l'oggetto immediato di due studi italiani recenti, i quali offrono ulteriori spunti alla riflessione. Del primo, opera di Alessandro Cappabianca, occorre mettere in risalto il tema fondamentale del rapporto tra corporeità e trascendenza.⁷⁴ Il corpo rimane l'unica chiave di lettura di un cammino esistenziale altrimenti privo di significato, e dev'essere difeso nella sua evidenza primaria, «organica», dalla fantasmizzazione, dalla riduzione al virtuale, a un universo puramente digitale che espunge la questione del senso.

⁷² A. BAZIN, *Che cos'è il cinema*, p. 322.

⁷³ Da segnalare l'importante studio di D. IANNOTTA, *È rappresentabile l'invisibile? Fondamenti teorici e prassi cinematografica*, in D. IANNOTTA - D. VIGANO, *Essere. Parola. Immagine. Percorsi del cinema biblico*, Torino 2000, pp. 11-101. Questa ricerca accurata si fonda in modo coerente sui principi dell'ermeneutica di Gadamer, applicati all'immagine; manca però una applicazione specifica al linguaggio cinematografico.

⁷⁴ Cfr. A. CAPPABIANCA, *Il cinema e il sacro*, Genova 1998.

Del secondo, di Emelinda M. Campani, sottolineiamo l'importanza data al cinema di Pasolini e alla sua sacralità, che attiene non solo ai contenuti ma anche al linguaggio e alla tecnica.⁷⁵ Dal sacro arcaico della cultura contadina a quello espresso selvaggiamente dei ragazzi di borgata, dal mistero della morte allo sforzo per attualizzare il rito e il mito, il cinema pasoliniano è attraversato da una ricerca persistente della sacralità della vita e specialmente del corpo, ultimo baluardo non contaminato dal potere. L'interesse per l'antropologia culturale ha inoltre conferito una dimensione cosmica a questa visione del sacro, che fa di Pasolini un autore assolutamente atipico, la cui indagine si rivela sempre feconda.

C'è infine da considerare un aspetto importante dell'immagine cinematografica, che sfuggiva del tutto all'analisi di Bazin, ma che non può ormai essere ignorato. Si tratta della «riproducibilità tecnica», introdotta dalla fotografia e che domina il mondo dei *mass media* contemporanei. Gli studiosi accordano un rilievo sempre maggiore a questo aspetto, fino a parlare di un'era della simulazione.⁷⁶ L'immagine tecnica, in quanto seriale e anonima, non solo non appartiene alla realtà – come pretendeva Bazin – ma non riproduce più alcun prototipo esterno: essa dissolve l'originale. L'immagine è un simulacro senza identità, che si mostra completamente per quello che è nel suo stesso apparire, senza operare alcun rimando.

Sembra essersi verificato, in questo senso, un superamento completo tanto della visione platonica dell'immagine come copia sensibile dell'idea, tanto di ogni atteggiamento religioso, indifferentemente iconofilo o iconoclasta. L'immagine mass-mediale, elettronica e digitale, è una costruzione artificiosa priva di prototipo. Invasiva e sovrabbondante, essa domina l'orizzonte culturale. Ma l'eccedenza visiva si accompagna di fatto a una povertà teoretica, a un indebolimento della capacità di leggere in profondità, di «vedere» il profluvio di immagini che scorrono davanti alla pupilla. Guardare senza vedere: il monito del profeta (cfr. Is 6,9) e dell'evangelista (cfr. Mt 13,14; Mc 8,18) sembra attualizzarsi in una modernità che è assieme l'epoca della «panvisibilità» e del mutismo dell'immagine.

Di fronte a tale problematica, è chiaro che la sola immagine, intesa quale elemento base del discorso cinematografico, non basta a garantire la densità di un contenuto spirituale o religioso. Per Bazin il reale è spirituale, e l'immagine partecipa del reale; ma all'epoca dell'immagine di sintesi tale doppia, fiduciosa affermazione non è più comprensibile. Quale sia dunque lo spazio del religioso e del soprannaturale al cinema, non può essere l'immagine fotografica, col suo presunto realismo, a stabilirlo. Solo il linguaggio filmico, la tecnica e lo stile, possono rispondere a tale questione. Nello stesso

⁷⁵ Cfr. E.M. CAMPANI, *Cinema e sacro. Divinità, magia e mistero sul grande schermo*, Roma 2003.

⁷⁶ Cfr. J. BAUDRILLARD, *La société de consommation*, Paris 1970; trad. it. *La società dei consumi*, Bologna 1976; dello stesso autore, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris 1972; trad. it. *Per una critica dell'economia politica del segno*, Milano 1974; M. PERNIOLA, *La società dei simulacri*, Bologna 1983.

tempo, essi contribuiranno forse a strappare l'immagine all'insignificanza che la minaccia, in ragione della sua stessa proliferazione pletorica.

Non sarà proprio filmando e mostrando l'invisibile, che il cinema potrà risvegliare la nostra percezione apatica, per cui tanto spesso guardiamo senza vedere?

III. L'ESPERIENZA DI «RELIGION TODAY»

1. *L'approccio documentarista*

Sulla scorta dell'analisi critica appena svolta, volgiamo ora la nostra attenzione all'archivio del Festival *Religion Today*. Si tratta evidentemente di uno scarto brusco: i teorici e critici del cinema riflettono, com'è giusto, a partire dalle opere più significative dei maestri, mentre tra le diverse centinaia di lavori recensiti dalla manifestazione trentina (che pure vanta un orizzonte internazionale) solo pochi hanno avuto una distribuzione in sala: per la maggior parte si tratta di prodotti destinati al circuito dei festival e alle televisioni, e non mancano i lavori amatoriali.⁷⁷ Malgrado tale scarto, il nostro percorso possiede una coerenza propria: i grandi cineasti offrono le intuizioni e la perspicacia delle loro opere affinché possano servire a tracciare alcune coordinate di riferimento. Queste devono però essere verificate concretamente nel confronto con la normale produzione televisiva e cinematografica.

Una prima osservazione s'impone: 318 dei film archiviati al *Religion Today* sono dei documentari, vale a dire oltre sette su dieci. Una prevalenza massiccia, ben più significativa di quella riguardante i film consacrati al cristianesimo rispetto alle altre religioni – la quale si spiega anche in ragione del contesto geografico. A una tale preponderanza si aggiunge il fatto che i film a soggetto hanno spesso una attinenza marginale o secondaria al tema religioso, mentre i documentari per lo più affrontano la tematica in modo diretto e sostanziale, sia che descrivano le diverse esperienze religiose dall'esterno – mostrandone con oggettivo distacco le credenze, i riti, il ruolo sociale –, sia che ne mettano in risalto le problematiche e le complessità interne, sia che esprimano un tentativo per addentrarsi, con i mezzi propri del cinema, nell'universo religioso descritto, prendendone parte in modo simpatetico.

Si noti, ad esempio, che nessuno dei film a soggetto visionati si arrischia a proporre la trasposizione della passione di Gesù, che pure, come abbiamo

⁷⁷ Precisiamo, a questo proposito, che gli archivi di un festival di questo genere sono composti da tutti i lavori inviati alla manifestazione, indipendentemente dall'ammissione o meno in concorso. Nel caso del *Religion Today* le prime cinque edizioni, cui ci riferiamo, hanno visto l'iscrizione di 451 film, di cui solo 208 sono stati ammessi. I criteri di selezione sono misti e tengono conto della qualità artistica, dell'attinenza al tema, dell'assenza di proselitismo esplicito e di espressioni di intolleranza religiosa.

visto, aveva rappresentato un soggetto privilegiato fin dalle origini della storia del cinema. Tale discrezione è segno di una coscienza accresciuta dei limiti del linguaggio filmico in ambito religioso, e anche delle enormi esigenze legate ad una produzione storica in costume, che impone un lavoro considerevole di ricerca, studio, adattamento. Esistono però alcuni documentari che trattano della Passione, proponendo una significativa diversità di approcci. Vediamo dettagliatamente di cosa si tratta.

Il primo di questi lavori, opera di A. Castellani e G. Cappellaro,⁷⁸ ripercorre i luoghi (presunti) delle ultime ore di vita di Gesù, dalla casa del sommo sacerdote Caifa al Pretorio, fino alla caserma dove alloggiavano i soldati romani, con una particolare attenzione all'aspetto storico-archeologico. La narrazione della vicenda ben conosciuta si accompagna con le immagini dei luoghi fisici che ne sarebbero stati il teatro, così come appaiono oggi. E l'intervento di esperti in archeologia assicura il legame necessario tra la narrazione e le immagini.

Un altro documentario⁷⁹ è girato a Sordevolo, un paese situato tra le colline del biellese. Qui ogni dieci anni viene rappresentata la Passione, attraverso la mobilitazione e l'impegno generoso di tutti gli abitanti. Il film si sofferma sui preparativi dell'evento: installazione delle strutture necessarie, allestimento delle coreografie, ripetizioni per gli attori e i musicisti ...

Infine segnaliamo un documentario complesso, tra lo psicologico e l'autobiografico, in cui l'autore, ebreo, mette in immagini alcuni ricordi d'infanzia legati a un profondo e irrazionale timore suscitato dalla figura di Gesù e dalla sua croce.⁸⁰ Tale impressione, nutrita da una cultura straziata e umiliata da secoli di antisemitismo, è espressa da una voce narrante mentre scorrono alcune scene delle grandi produzioni hollywoodiane su Gesù.

I tre documentari esprimono ovviamente punti di vista, preoccupazioni e finalità diverse. Tutti utilizzano il mezzo filmico per raggiungere l'evento storico della Passione a partire da una situazione presente (la ricerca storico-archeologica, la rappresentazione sacra, il deposito della memoria individuale) la quale è l'oggetto indagato della camera. Attraverso questa analisi del presente, poi, ogni film intende comunicare qualcosa a riguardo dell'evento originario, la passione di Cristo, che pure sfugge all'obiettivo. Nel primo caso si vuole certificare la sua verità storica, nel secondo la sua persistenza nella tradizione popolare italiana, nel terzo la sua equivocità nel sentimento e nella ricezione di un ebreo contemporaneo.

Ci sembra che l'esempio avanzato mostri a sufficienza le ampie possibilità del cinema documentario, a prescindere dai risultati ottenuti nel caso specifico. In effetti i tre film appena citati lamentano alcune carenze fondamentali, che ne hanno giustificato la non ammissione in concorso. Il primo è

⁷⁸ *La croce e poi* (1998), prodotto da Assicurazioni Generali in collaborazione con la Conferenza Episcopale Italiana. Si tratta dell'episodio conclusivo di una serie in dieci puntate, dal titolo *Sulle orme di Cristo*.

⁷⁹ *I custodi della Passione* (1999) di Franco Vecchiato.

⁸⁰ *King of the Jews* (1996) di Jay Rosenblatt.

un prodotto televisivo di qualità media, che sopporta a fatica la proiezione su grande schermo, manca di attrattiva e risulta pedante. Il secondo combina in modo maldestro il contenuto documentario ad un tema di *fiction*: un angelo, nei panni di una giovane donna, si reca a Sordevolo per vegliare e custodire il buon andamento dei preparativi della sacra rappresentazione, mentre l'attore che interpreta Gesù è scosso da un'inquietudine tanto vaga quanto malamente espressa. I due fili narrativi sono totalmente scollegati, cosicché il lavoro perde unità e consistenza. Il terzo film, infine, dopo aver sollevato una problematica estremamente seria legata all'antisemitismo, rovina tutto nella seconda parte, che si rivela un film a tesi unilaterale e privo di approfondimento: il cristianesimo si erigerebbe sulle invenzioni degli autori del Nuovo Testamento, i quali avrebbero sottratto il Gesù storico al suo naturale contesto giudaico. In questo modo l'autore esce dai limiti della testimonianza personale (un disagio relativo alla persona di Cristo o perlomeno a una certa sua immagine), e avanza una lettura storica che non è in alcun modo legittimata. Il passaggio surrettizio dal genere testimoniale/biografico all'interpretazione storica revoca credibilità e coerenza all'opera.

In ciascuno dei tre casi, dunque, la fragilità dei film è dovuta ad alcune inopportune scelte di regia, mentre la validità del progetto documentaristico non ne viene intaccata. Il documentario anzi si mostra capace di garantire il legame tra la vicenda religiosa fondatrice, situata in un passato irraggiungibile, e la sua eco presente e operante nelle vicende degli uomini.

Se la *fiction* a carattere biblico rimane un'operazione estremamente rischiosa – dal punto di vista concettuale, filmico, etico ed esegetico – è sempre possibile documentare attraverso la cinepresa i mille modi attraverso cui la stessa vicenda biblica è assimilata dagli uomini di ogni tempo. Ora, il caso della Passione, che abbiamo proposto, è esemplificativo di un procedimento valido anche rispetto ad altri temi o esperienze religiose.

Da notare, infine, che una *fiction* può operare secondo la medesima logica di rievocazione che abbiamo visto sfruttata dai documentari appena citati: attraverso un richiamo indiretto alle vicende della storia sacra, per esempio trasponendole allegoricamente. È il caso di un film olandese, *14+1 staties, Ecce Homo*,⁸¹ che fa riferimento alle stazioni della *Via Crucis*. Si tratta di quattordici cortometraggi sviluppati attorno a situazioni di particolare sofferenza, dove regnano l'incertezza, l'impotenza, il dubbio. La Croce è assunta a simbolo del dramma della sofferenza umana. L'impianto dell'opera è pertinente, ma si coglie la difficoltà di connettere tra loro l'evento sacro e la vicenda narrata. Il primo sembra offrire un quadro di riferimento che resta esterno alla seconda, denunciando nuovamente la difficoltà, già segnalata, di porre in connessione il passato e il presente, il trascendente e l'umano, il sacro e il quotidiano. Il legame non può essere solo intenzionale o estrinseco; perché l'opera esprima in se stessa una certa religiosità, è necessario che il linguaggio filmico sia finalizzato a sostenere tale legame, attraverso

⁸¹ Realizzato da M. Mulder e M. Nevejan nel 2000 per DocWorkers Int.

le proprie molteplici risorse. Quando questo accade, l'opera guadagna in coerenza, unità e intensità. È il caso di alcuni documentari di sicuro valore, sui quali vale la pena soffermarsi.

Satya – A Prayer for the Enemy (E. Bruno, 1994) è una produzione americana che ha vinto il primo premio della seconda edizione di *Religion Today*. Il film, stilisticamente privo di incertezze e ben realizzato, si basa sulla vicenda di alcune monache buddiste, le quali hanno pagato di persona per la resistenza non violenta opposta all'occupazione cinese del Tibet. Arrestate e torturate per aver sostenuto l'indipendenza del loro paese, esposto la bandiera tibetana o criticato l'intervento della Cina, esse testimoniano degli eventi che le videro dolorosamente protagoniste. Lo spettatore viene a conoscenza degli episodi di repressione attraverso la rievocazione ferma ma pacificata delle religiose: la loro voce narrante attesta che la condanna dell'ingiustizia e il grido per la libertà possono convivere con la dolcezza e il perdono. Nello stesso tempo la loro consacrazione religiosa perde ogni connotazione di remissività e appare come un gesto di resistenza e di fede.

Il valore del film è quello di mostrare gli eventi politici attraverso gli occhi delle monache, di filtrare la violenza attraverso la loro fede, di denunciare l'ingiustizia tramite la loro speranza, che fa corpo con la loro dedizione vocazionale. In questo modo il genere documentario, pienamente rispettato dalla grammatica del film, garantisce omogeneità tra le varie questioni sociali e politiche sollevate (tra cui anche quella del ruolo della donna) e il contesto religioso, che lascia emergere in special modo il valore sacro del perdono e la preghiera per il nemico. Anche le scelte relative alla composizione dell'immagine, al colore e alla colonna sonora manifestano la volontà della regista (un'americana che ha trascorso lunghi anni nell'Asia sud-orientale) di incontrare i valori profondi della religiosità buddista.

Ofrenda de Primavera (J. van Vugt e G. Meerman, 1998) racconta della processione della Settimana Santa a Malaga, in Spagna. Ogni anno, dal 1759, un'antica confraternita gode del privilegio di rendere la libertà a un carcerato. La direzione del carcere e la confraternita, di comune accordo, presentano una lista di otto nomi al Ministero della Giustizia. Tra questi, in un primo tempo, ne vengono prescelti tre. I selezionati sono informati all'inizio della Settimana Santa, ma uno solo di essi otterrà effettivamente la grazia, il giorno di Pasqua. Il documentario è realizzato con accuratezza. I dettagli della vicenda sono esposti esaurientemente, senza che gli autori interpongano il loro commento. Lo spettatore attende così l'evento solenne assieme ai tre candidati alla scarcerazione, che in cella parlano dei loro crimini, dell'esistenza in prigione, della speranza che li anima. Anche in questo caso, il rigore documentario permette di amalgamare con naturalezza i vari aspetti trattati: la tradizione e il folklore, la valenza sociale del gesto, lo sfondo propriamente religioso, cioè la Resurrezione di Cristo vista come liberazione per l'uomo, attraverso una riattualizzazione della vicenda evangelica di Barabba. L'articolazione tra giustizia umana e giustizia divina, tra libertà civile e libertà dal peccato, tra penitenza e grazia, segna così il ritmo della vicenda.

L'évangile selon les Papous (T. Balmes, 1999) è un film girato secondo i canoni classici del documentario etnografico: si percepisce il lungo lavoro di preparazione svolto dall'autore, nonché la sua permanenza prolungata nel villaggio dove si svolge l'azione. Il risultato è un'opera autentica, che può essere utilizzata con profitto anche per lo studio comparato della religione. Ecco in breve la vicenda trattata: nella zona montuosa e inaccessibile che si trova al cuore di Papua Nuova Guinea, alcuni anziani guerrieri del villaggio di Mandugya sono confrontati alla solerzia missionaria di diverse confessioni cristiane, soprattutto della Chiesa Battista. Ghini, uno degli abitanti del villaggio, si interroga sull'essenza del messaggio tramandato dai vari missionari, soffermandosi in particolare sul mistero della salvezza così come traspare dalla loro predicazione apocalittica. Dopo aver resistito a molteplici tentativi di conversione, gli anziani decidono di costruire una chiesa sulla loro terra, mescolando i riti ancestrali alle credenze popolari e ad alcuni elementi del cristianesimo. Le tematiche suscitate dal film sono di estremo interesse: il rapporto tra culti tradizionali e religione rivelata, il problema dell'inculturazione della fede, la differenza tra proposta missionaria e proselitismo. Tra questi temi, emerge il nodo problematico di un annuncio cristiano che non tiene sufficientemente conto del tessuto autoctono e della confusione generata dalla presenza concomitante di diverse forme di cristianesimo. Ma il valore specificamente documentario dell'opera sta nel far percepire tali problematiche attraverso gli interrogativi, i dubbi e i timori del gruppo degli anziani del villaggio, caricati della responsabilità di indicare la strada da seguire, scegliendo tra le diverse (e contraddittorie) proposte religiose. L'autore lascia trapelare nondimeno una questione che egli offre esplicitamente quale chiave di lettura del film: le antiche guerre tribali, ormai superate, non rischiano oggi di trasformarsi in guerre di religione, per l'incoscienza di missionari troppo zelanti? Tale interpretazione, pur legittima, nuoce in parte al rigore documentaristico. L'opera, in ogni caso, sorretta anche da una produzione di alto livello, si è aggiudicata con merito vari premi internazionali.

Anche in *Jerusalem Syndrome* (E. Sax, 1997) l'interpretazione dell'autrice israeliana si lascia percepire con chiarezza. Basato su una ricerca scientifica, il film intende indagare un fenomeno particolare – i cui contorni sono indubbiamente religiosi – dal punto di vista della patologia. Tra la folla variegata di turisti e pellegrini che visitano Gerusalemme, alcuni si mostrano affetti da strani disturbi psichiatrici. Sono a decine, ogni anno, e il riproporsi in loro di una precisa gamma di comportamenti, pur con gradazioni diverse, ha attirato l'attenzione della comunità medica. I pellegrini in questione, immersi nell'atmosfera satura di tradizione della città Santa, sono scossi da emozioni violente e pensano di vivere esperienze di tipo mistico, che determinano cambiamenti radicali nella personalità e nei comportamenti. Alcuni acquistano poteri superiori, cominciano a parlare in lingue sconosciute o camminano nudi per le strade. Comportamenti anormali e segni di squilibrio sviluppano un'ampia casistica. Alcuni si convincono

di essere il Messia, altri la Vergine Maria o il re Davide, e finiscono ricoverati negli ospedali psichiatrici. Diagnosticato nel 1980, questo fenomeno è stato riconosciuto come la «sindrome di Gerusalemme». Il film esamina il fenomeno attraverso la testimonianza di sei persone.

Accuratamente realizzato, il documentario ha vinto la prima edizione del Festival di Trento. Tale affermazione accerta i meriti stilistici dell'opera, oltre che l'impegnativa ricerca che ne è all'origine. Eppure essa ha posto degli interrogativi metodologici agli organizzatori della manifestazione: in che misura un film consacrato ad una patologia religiosa (accertata come tale) è un film sulla religione? La questione è delicata e non può essere questo il luogo per affrontarla.⁸²

My journey, my Islam (K. Rasool, 2002) documenta in modo semplice e diretto l'esplorazione di una donna – l'autrice – attraverso il passato personale e familiare, alla ricerca di una nuova relazione con la fede nella quale è stata cresciuta, e che sente di dover assimilare in modo nuovo e più cosciente, a partire dalla propria condizione di donna alle soglie del terzo millennio. La scelta di un tema specifico (l'atteggiamento di diverse donne islamiche nei confronti del velo, il *hijab*) e la volontà di confrontarsi con situazioni molto diverse (il film spazia dall'India all'Australia e dal Pakistan all'Inghilterra, acquisendo la forma di un diario di viaggio) rendono all'opera unità e pertinenza. Il film è correttamente girato e, se pur non possiede un particolare valore stilistico, attesta con fedeltà gli interrogativi dell'autrice, che si mette sinceramente all'ascolto dei diversi approcci e sensibilità che incontra. In questo caso (a differenza di quello precedentemente citato, *King of the Jews*) il punto di vista autobiografico è correttamente assunto nella prospettiva documentaristica, offrendo una testimonianza valida e stimolante.

Anche *To the Land of the Bliss* (W.-J. Qin, 2002) nasce da una intuizione biografica. La giovane regista, formata negli Stati Uniti, torna in Cina, nella provincia di Sichuan, sui luoghi della sua infanzia. Qui entra in contatto con la locale comunità buddista, composta ormai solo di monaci e monache d'età avanzata. Quando muore l'anziano e venerato capo del gruppo religioso, la sua scomparsa pone il problema della continuità, della trasmissione ai giovani del deposito della tradizione. Nello stesso tempo i

⁸² Un altro delicato problema metodologico si è presentato agli organizzatori con il documentario *Fishers of Men* (R. Kamath e P. Pao, 1997). I due registi indiani hanno svolto un'indagine meticolosa nel distretto Raigarh, nello stato di Madhya Pradesh, per analizzare il particolare metodo di «riconversione» promosso da Dilip Singh Judev, membro del Parlamento indiano. L'operazione ha nome *Ghar Vapasi* e il suo scopo esplicito è quello di ricondurre all'induismo i cristiani delle zone tribali. Il film documenta esempi di retorica anticristiana e analizza metodi di riconversione e risvolti politici, oltre ad interrogarsi sugli atteggiamenti promossi da alcuni gruppi fondamentalisti indù, tra cui il *World Hindu Council*, causa di numerosi e violenti attacchi ai missionari cristiani che operano nel paese, e che sono accusati di operare conversioni forzate. Il problema in questo caso è posto da un giudizio radicalmente critico portato da una religione verso un'altra. Nel contesto di una manifestazione il cui scopo riconosciuto è dare spazio al dialogo interreligioso, tale impostazione non è stata accolta, sebbene il contenuto documentario dell'opera sia valido e di reale interesse. La scelta è legittima ma problematica: si può costruire il dialogo occultando determinate situazioni conflittuali? Anche in questo caso, la questione resta aperta.

riti funebri manifestano il contenuto profondo della concezione buddista della morte, intrisa di una serenità fiduciosa. Il film è costruito abilmente sull'equilibrio tra l'incertezza del futuro, per una comunità verso la quale le giovani generazioni non sembrano nutrire più un grande interesse, e la forza della fede, che permette di vivere l'evento della morte come un passaggio misterioso ma pacificante.

Quest'ultimo film, vincitore della quinta edizione di *Religion Today*, non solo si serve a dovere come gli altri precedentemente citati delle modalità del cinema documentario, ma mostra anche un utilizzo del linguaggio cinematografico in profonda sintonia con i valori religiosi enunciati. L'immagine, il colore, il montaggio e il ritmo sono messi a profitto per esprimere la serenità, la dignità e la letizia che i monaci traggono dalla loro fede religiosa. Abbiamo qui, dunque, non solo un film sulla religione, ma un film propriamente religioso, nel senso che la sostanza del fatto religioso non è affidata esclusivamente alla vicenda documentata, ma informa l'utilizzo delle tecniche espressive.

Pensiamo che la breve carrellata riguardo al cinema documentario sia servita a rendere l'idea delle potenzialità di questo genere particolare. In sintesi, il distacco con il quale la camera si pone in rapporto alla realtà permette al fatto religioso, o alle problematiche religiose, di manifestarsi in modo conforme alla loro natura. Non parleremo tanto di «oggettività», perché la cinepresa è sempre guidata da un'intenzione precisa e determinata, quanto di discrezione, di applicazione ai dettagli e di assoluta dedizione al reale. A queste condizioni anche un'implicazione autobiografica del regista non inficia il valore documentario, anzi può ulteriormente sottolinearlo.

Ricordiamo la lezione di Bazin e di Schrader: la rugosità, l'ambiguità del reale rappresentano in definitiva l'unico elemento per mezzo del quale il trascendente può comunicarsi agli uomini, e perciò anche l'unico elemento attraverso cui il sacro possa essere filmato. Può essere utile terminare questa sezione con una citazione di A. Ayfre che riguarda il cinema neorealista. Essa calza perfettamente, a quanto ci sembra, alle esigenze di un cinema documentario che si accosta al mondo delle religioni:

«Per l'autore neorealista... niente è insignificante. Tutto appartiene alla realtà, tutto appartiene all'essere, tutto appartiene all'esistenza, e quindi tutto ha un significato possibile per una coscienza. Non si può trascurare nulla. Il minimo gesto, il minimo atteggiamento concreto assunto da uomini, tutto ciò che è umano, tutto ciò che vuol dire qualcosa. Basta saperlo descrivere. È necessario soprattutto, essere fedeli alla globalità del reale. Non sacrificare, coscientemente o inconsciamente, sotto l'influenza di pregiudizi qualsiasi, certi aspetti della realtà, non trascurare certe dimensioni. Il tempo in modo particolare riveste qui un'importanza considerevole. Bisogna cercare di essere fedeli alla temporalità concreta, evitando di costruire un tempo artificiale: un tempo scenico come quello del teatro oppure un tempo psicologico puramente interiore».⁸³

⁸³ A. AYFRE, *Realismo umano, realismo cristiano*, in *I cattolici e il neorealismo. Quaderni della Rivista del Cinematografo*, Roma 1989, p. 117.

2. *Le scorciatoie: film d'animazione e film d'arte*

Presentando la sezione dei film documentari, abbiamo detto che tra i film analizzati non abbiamo trovato nessuna *fiction* sulla figura di Gesù. Occorre precisare che in realtà ce n'è almeno una. Si tratta di *The First Christmas* (L. van Blerk, 1998), un delizioso corto d'animazione che si serve della tecnica dell'argilla animata per raccontare la vicenda evangelica della nascita di Cristo. La storia sacra prende così la forma di una favola e la narrazione può svolgersi in tutta fedeltà ai testi canonici senza preoccuparsi del realismo cinematografico, che si trova a priori rigettato dall'immagine animata. Segnaliamo parallelamente una serie di nove episodi, *The Testament* (1997), dedicati ad alcuni personaggi chiave dell'Antico Testamento. Si tratta di una coproduzione internazionale di alcune importanti reti televisive, affidata ad una *équipe* di artisti russi e gallesi e acquistata dalle televisioni di oltre trenta paesi. I filmati utilizzano diverse tecniche di animazione (il *cartoon*, il disegno, i pupazzi, la pittura a olio e perfino la pittura su vetro) e sono realizzati con raffinatezza e maestria. Le vicende non sono edulcorate né sembrano indirizzarsi specificamente ai più giovani; si nota invece la preoccupazione di mantenere, pur nel necessario lavoro esegetico richiesto dalla trasposizione animata, il nucleo del messaggio biblico. Si tratta senz'altro di un'opera notevole nel suo genere. Ma che ne è dello specifico filmico, nelle opere di animazione?

Il cinema di animazione è costituito da immagini statiche, realizzate isolatamente, le quali solo in fase di proiezione acquistano la fluidità del movimento, a differenza della riproduzione fotografica, che permette di duplicare il movimento 'reale'. Questa diversità sostanziale è sufficiente per capire come il linguaggio dell'animazione non sia commensurabile con quello del cinema tradizionale. La sua indubbia propensione a rappresentare tutto quanto attiene al mondo del fantastico e della magia, rende l'animazione uno strumento utile per dar visibilità anche alle realtà religiose. L'operazione è stata tentata molto spesso, soprattutto in chiave catechetica e per la verità con risultati sostanzialmente mediocri. Ma bisogna capire che un tale tentativo esula dallo specifico cinematografico, in quanto l'animazione non impiega l'immagine fotografica. Dal punto di vista che ci compete – quello del rapporto tra linguaggio cinematografico ed esperienze religiose – il ricorso all'animazione appare dunque una sorta di scorciatoia. Non in quanto non possieda una propria legittimità (la quale andrebbe approfondita a parte), ma in quanto risolve il problema aggirandolo, ossia utilizzando un altro linguaggio.

Si può forse affermare qualcosa di simile, pur con le debite distinzioni, per il cinema sperimentale. Pure in questo campo non mancano gli esempi di opere che intendono esprimere un contenuto o un'ispirazione religiosa, e gli archivi di *Religion Today* lo attestano. Ma quali mezzi offrono allo spettatore i cosiddetti film d'arte, per essere letti? Esclusivamente quelli dell'intuizione personale dell'autore, dal momento che l'opera sfugge intenzionalmente ai canoni linguistici tradizionali. Di norma, nessun «contenuto» preciso potrà

dunque essere rilevato in tali opere, anche quand'esse siano espressione di un lavoro rigoroso e interessante. In alcuni casi, esse possono comunicare una tensione spirituale, una ricerca religiosa. Ma non potranno essere film sulla religione, nella misura in cui ogni religione è il frutto di una tradizione e di una storia collettiva e non è riconducibile esclusivamente al sentimento e all'intuizione personale di un autore.

Di questo problema si è occupato anche Schrader. Secondo lui il film d'arte, che si esprime secondo vari codici sperimentali, si pone di fronte al trascendente in modo antitetico rispetto al tradizionale film religioso spettacolare o didascalico. Questo pretendeva mostrare troppo, quello quasi nulla. Al florilegio degli effetti speciali, alla eccedenza espressiva delle trasposizioni bibliche hollywoodiane, risponde la stasi assoluta, l'indeterminatezza strutturale e linguistica delle elaborazioni sperimentali. Nel primo caso lo spettatore non prende parte allo spettacolo che si consuma davanti ai suoi occhi ma che non lo coinvolge se non in maniera epidermica, nel secondo caso lo spettatore non possiede gli strumenti necessari per dialogare con l'opera, refrattaria ad offrire elementi specifici di linguaggio che ne dischiudano il senso. Anche quando propongono un contenuto spirituale, dunque, i film d'arte «richiedono allo spettatore delle conoscenze e un impegno speciali. Se infatti egli non conosce la storia del cinema e dell'arte e non gli interessa esplorare lo spirituale attraverso l'arte, non potrà apprezzare la loro novità e le intenzioni dei loro autori»; tali opere in conclusione «non possono avere effetto su un pubblico 'indifferente' e impreparato, né condurlo a un altro livello di consapevolezza».⁸⁴

3. *Finzione filmica e procedimenti narrativi*

Dopo aver detto delle ampie opportunità del cinema documentario e degli espedienti del film d'animazione e del cinema sperimentale, soffermiamoci infine sui film a soggetto. Abbiamo già ricordato che gli archivi di *Religion Today* comprendono un numero relativamente limitato di *fiction*: 75 tra corti, medimetraggi e lungometraggi, appena più del quindici per cento delle opere in catalogo. Nonostante questo, la varietà e l'assortimento di tali opere rendono difficile qualunque discorso d'insieme. Limitiamoci ad alcune considerazioni.

Anzitutto il cinema di finzione esige una progettazione, un impianto produttivo e dunque un impegno economico che lo rendono maggiormente accessibile a due generi di persone: coloro che possiedono dei mezzi proporzionati oppure coloro che sono provvisti di una buona dose di incoscienza. Anche se il digitale ha democratizzato l'attività cinematografica, mettendolo alla portata di tutti, i costi restano elevati e in un buon film di finzione non si improvvisa nulla. Ovviamente lo stesso vale per il documentario, ma in questo caso l'aver a disposizione una vicenda interessante offre già un pre-

⁸⁴ P. SCHRADER, *Il trascendente nel cinema*, p. 143.

zioso punto di partenza, che può essere abilmente sfruttato. Nel campo della finzione invece tutto deve essere costruito. Di conseguenza, non solo il divario tra il livello professionale e l'amatoriale risulta impietoso, ma qualunque differenza nei mezzi tecnici a disposizione si traduce in un *gap* significativo. Tra i film a soggetto analizzati ci sono film che hanno goduto di una buona distribuzione nelle sale cinematografiche, produzioni televisive concepite per lo più come episodi di una serie, cortometraggi eseguiti da studenti delle scuole di cinema, opere realizzate con notevole sforzo da piccole case di produzione, generalmente votate al cinema documentario, e infine lavori amatoriali sprovvisti di reale valore. Si tratta di un insieme estremamente variegato di prodotti che spesso non hanno nulla in comune – ma proprio in questo sta il fascino e l'interesse dell'archivio di un festival. Anche in questo caso, una serie di esemplificazioni puntualizzerà la nostra analisi.

Tra i lungometraggi giunti al festival dalle sale cinematografiche, citiamo anzitutto *Gostanza da Libbiano* (2000) di Paolo Benvenuti. Si tratta di una vicenda storica ricostruita con rigore a partire dagli atti processuali, esaminati dal regista con estrema cura. L'episodio ebbe luogo a San Miniato al Tedesco, nel Granducato di Toscana, nel novembre 1594. Gostanza da Libbiano, contadina sessantenne che da sempre esercita il mestiere di levatrice e di filatrice, mette in allarme le autorità ecclesiastiche locali a causa di certe voci, che parlano della sua capacità di «misurare i panni ai malati per conoscerne i mali». In seguito ad alcune denunce anonime, e per ordine del vescovo di Lucca, la donna viene arrestata con l'accusa di stregoneria. Gli interrogatori sono affidati a due vicari ecclesiastici, che sottopongono l'anziana imputata a una sequenza di domande incalzanti e circostanziate. Ogni volta che Gostanza si proclama innocente, le accuse sono ripetute con maggiore insistenza, accompagnate da violenze psicologiche e fisiche. Di fronte alla volontà degli inquirenti di ottenere una confessione ad ogni costo, Gostanza cambia strategia: comincia a inventare storie che dice di avere vissuto, persone che afferma di avere incontrato, il tutto in un succedersi di impressionanti fantasie. Confessa di aver parlato col demonio, viaggiato nella città del diavolo, praticato vampirismo e malie. Ma quando la condanna a morte appare ormai inevitabile, arriva da Firenze P. Dionigi Costacciaro, che vuole ascoltare di persona l'inquietante confessione della donna. Inizia allora un confronto serrato tra la guaritrice e l'esperto inquisitore, il quale non sembra lasciarsi stornare dalle allucinanti e disperate fantasie di lei. Quindi viene emessa la sentenza. Gostanza è condannata a restare per un limitato numero di anni in esilio fuori dal perimetro della città.

Il valore religioso del film si manifesta in questo caso attraverso una dedizione paziente e amorevole alla vicenda storica, scandagliata in modo meticoloso e ricostruita con straordinaria cura. Le problematiche sono così restituite nella loro complessità, senza ricorrere a espedienti ideologici o condanne affrettate. La verità storica non può essere avvicinata se non attraverso un gioco sottile di accenti, di contrasti, di cadenze giustapposte. Così alla cieca furia inquisitoria dei vicari locali risponde la sagacia pon-

derata dell'autentico inquisitore, che diffida dalle arrendevoli confessioni. E Gostanza, che protestando la propria innocenza si vedeva destinata senza scampo alla pena capitale, riesce a salvarsi accusandosi proditoriamente delle pratiche più scandalose. Ambiguità, incongruenza, paradosso: la storia può essere ripercorsa soltanto da chi accetta di entrare umilmente nell'intreccio di motivi che sfuggono ad ogni teorema preordinato. Il regista accetta la sfida con grande perizia. L'alternanza di luci e ombre, vuoti e pieni, grida e silenzi che costituisce la sintassi dell'opera, ratifica attraverso lo specifico filmico questa prospettiva.⁸⁵ L'opera di Benvenuti attesta quanto l'approccio al fenomeno religioso non possa prescindere dalla realtà storica, e mostra la credibilità del film di finzione in questo ambito.

Lakh Mazar (M. Abdolvaheb, 1998) è un mediometraggio prodotto dalla televisione iraniana. La vicenda è estremamente semplice e quasi priva di sviluppo narrativo: la visita di un gruppo di archeologi suscita agitazione e turbamento tra gli abitanti di un villaggio iraniano. Gli studiosi sono venuti infatti per esaminare una grande pietra, venerata fin dai tempi antichi dalla popolazione, legata alla tradizione del parsismo. I gesti e i ritmi della fede di un'anziana donna, che presso la pietra celebra un antico rituale, sono confrontati alla movenze misurate e impersonali degli studiosi, indicando una dialettica sostanziale nell'approccio all'elemento sacro. Da che parte sta il regista? Il suo punto di vista è quello di un osservatore discreto e attento, che ravvisa una problematica e la mette in evidenza, senza eccessi. Egli evita sapientemente di sfruttare il linguaggio filmico (specialmente il montaggio, che si presterebbe facilmente a tale uso) per enfatizzare il contrasto tra la fede popolare e la scienza dei tecnici – contrasto che ha un'evidenza propria e non ha bisogno di essere artificiosamente gonfiato, ma piuttosto interrogato, osservato e capito. Il film è un invito a una riflessione pacata attorno a temi delicati, quali la contrapposizione tra tradizione e modernità, in una terra, culla di civiltà e religioni, dove normalmente tali contrasti sono congelati e annullati per volontà politica.

La danse des esprits (M. Poutte, 1998) gioca invece sul contrasto tra miracolo e illusione. Sette personaggi eterogenei, accomunati dall'aver smarrito il senso della vita nel turbine dell'esistenza cittadina, si ritrovano al seguito di un sacerdote in una cappella sperduta tra le colline, dove ogni anno si rinnova un miracolo. Di fronte al trittico di sant'Alba, discepolo leggendario di San Francesco e uomo di intensa preghiera, essi attendono un raggio di luce che illumini le loro esistenze ... Ma durante i preparativi per l'evento, l'ecclesiastico scopre con sorpresa un banale meccanismo, anticamente occultato dietro una pala d'altare, che è all'origine del (supposto) intervento soprannaturale. Lo scoramento attanaglia l'uomo di Dio, che dopo qualche istante di indecisione sceglie di tenere per sé il segreto, e dar luogo come se niente fosse alla celebrazione anniversaria. Durante la cerimonia, il «miracolo» si ripete puntuale, e le poche persone convenute

⁸⁵ Impossibile non menzionare l'interpretazione di Lucia Poli (nei panni di Gostanza), commovente per intensità e lucidità, che dona profondità interiore al gioco di contrasti su cui il film si regge.

vi trovano conforto e speranza. L'essenza del miracolo è tutta nel desiderio sincero che esso accada veramente.

Il regista belga non si interroga tanto sulla religione, quanto sui meccanismi che, a suo modo di vedere, ne sarebbero all'origine, e sulla crisi del sacro nella società urbana. I personaggi ritratti sono attanagliati dal dubbio, e cercano più consolazioni che risposte. La loro fede si nutre di incertezza e di una marginalità sociale percepita e descritta come un fenomeno prevalente. La Chiesa stessa, nella figura del vicario della chiesetta ove si rinnova il prodigio, è più impotente spettatrice che responsabile dell'inganno: non è per interesse che il prete si presta al ripetersi del miraggio, ma per offrire agli altri (e a se stesso) un puntello, di fronte al crollo rovinoso di valori e certezze. L'economia della messa in scena non fa nulla per dissimulare il punto di vista dell'autore, e vi è in questo una sostanziale sincerità. Nello stesso tempo il film evita di travolgere emotivamente lo spettatore, lasciando a lui la scelta se assumere o meno la tesi della regia.⁸⁶ E pur tuttavia si tratta di una tesi a priori, che comanda tutta la costruzione del film. Ogni personaggio rientra perfettamente nello schema congetturato dall'autore, e nessun'altra modalità di approccio al fenomeno religioso è presa in considerazione. In questo risiede la debolezza fondamentale del film.

Cohen's Wife (N. Heifetz-Nussan, 2000) è un corto realizzato da una studente di un'importante scuola di cinema di Gerusalemme, la *Ma'ale School*, legata agli ambienti dell'ebraismo ortodosso. In seno alla comunità ebraica ultra-ortodossa, la giovane bella sposa di un *cohen*, un discendente dei sacerdoti del tempio, subisce violenza da un estraneo mentre si trova sola in casa. La Corte Rabbinica si riunisce per stabilire se il marito della sventurata debba o no divorziare da lei. La legge levitica afferma infatti che la moglie di un *cohen*, in caso di stupro, sia proibita al marito. Nell'attesa della fatidica sentenza, il *cohen* si sente smarrito: l'amore sincero per la moglie è messo in scacco dall'osservanza della Legge. Egli spera in cuor suo che il verdetto della Corte gli consenta di restare a fianco della sposa, ma è disposto a rinunciare a lei in caso di sentenza contraria. E nell'attesa, incapace di mentire a se stesso e a lei, si astiene dall'offrire alcun conforto alla giovane, che si trova murata nella solitudine. Alla violenza subita, si aggiunge per lei l'isolamento della vergogna. Scrupolosamente sottomesso alla Legge sacra, l'universo degli uomini sembra incapace di vedere nella donna una vittima innocente. Ella non rappresenta per loro che un caso giuridico da decifrare. Così la Legge, che dovrebbe spiegare il senso della realtà, diventa uno schermo che impedisce loro di vedere. Giunge infine il responso dei rabbini, che concedono allo sposo di tenere con sé la moglie. L'uomo torna da lei pieno di gioia e trepidazione, ma si trova davanti ad un muro di dolore. Il finale resta aperto: l'amore sincero degli sposi è chiamato a ricucire lo strappo doloroso della violenza subita, che le prescrizioni legali hanno aspramente accentuato, isolando la donna e costringendo lo sposo

⁸⁶ Resta il dubbio: questo accade per una scelta precisa o per imperizia tecnica?

ad una insopportabile impotenza. Pur risultando a tratti un po' calligrafico, il film accompagna lo sviluppo drammatico della vicenda con un utilizzo del linguaggio filmico che ne esalta i contrasti morali e rivela gli interrogativi che scuotono le coscienze. Sofferamoci soltanto sulla scena finale: il *cohen* torna titubante dalla moglie, la raggiunge su un'ampia terrazza, dove la donna è intenta a stendere le lenzuola. Il biancore dei panni sotto il sole protesta l'innocenza della donna, il cui statuto di vittima non è stato riconosciuto se non tardivamente. Nello stesso tempo i drappi stesi formano una serie di barriere che separano la coppia, e impediscono simbolicamente la loro riconciliazione. Mentre lui la cerca, lei fugge dolorosamente il suo sguardo facendosi schermo delle lenzuola, quei lembi di stoffa che dopo aver avvolto e protetto l'unione del loro amore, sono ora testimoni muti della distanza che li separa. Tutto è detto nel silenzio di questa scena, interrotto solo dalla voce timorosa e impacciata dello sposo, che chiama la donna per nome, ripetutamente, speranzosamente...

Casomai (A. D'Alatri, 2002) si distacca dalle altre *fiction* evocate in quanto l'ambito del religioso coincide, in questo caso, con il non-detto, con quanto il regista si limita a suggerire pudicamente, senza peraltro affermare. La trama è nota, poiché il film ha goduto in Italia di una buona distribuzione. I protagonisti della vicenda, Stefania e Tommaso, formano una coppia fortunata: giovani e belli, simpatici e innamorati, con un profilo professionale di successo (art director lui, truccatrice lei). Il film passa in rassegna le tappe canoniche di una storia d'amore: innamoramento, fidanzamento, matrimonio e nascita del figlio. Sembrerebbe una commedia di costume, placidamente destinata al lieto fine, se non fosse che le ordinarie difficoltà della vita fanno sorgere le prime crisi, tra malumori difficili da decifrare, stress professionale in agguato e litigi quotidiani dei quali sfugge sempre la causa profonda. Tommaso e Stefania diventano così una coppia come tante, progressivamente sfiduciata, inerme, incapace di opporsi ad una estraneità ogni giorno più palpabile. Il coro circostante di amici e parenti, sempre pronti a prodursi in consigli non richiesti, non è di nessun aiuto, incrementando invece la comune sensazione di fallimento, come se la fine di un amore fosse un evento inevitabile, ordinario e per certi versi perfino rassicurante: capita proprio a tutti ... Come appare lontana l'atmosfera sognante del giorno del matrimonio, celebrato da don Livio in una piccola chiesetta di campagna! Ma se da quella chiesa Stefania e Tommaso non fossero mai usciti? Se tutto fosse ancora da giocare? La magia del cinema interviene a dare forma al sogno, e gli sposi si ritrovano improvvisamente seduti sul banchetto in prima fila, in abito da cerimonia, tra i fiori e gli invitati. Lo spettatore scopre allora che la degradazione progressiva del rapporto di coppia, la crisi e la separazione, erano solo un'evocazione paventata dal celebrante, l'improbabile don Livio, nel corso di un'omelia poco ortodossa ma di grande efficacia. L'inevitabile sentimento di sollievo si accompagna a una domanda: che fare per evitare che tutto accada veramente? A cosa ancorare le attese e i sentimenti? Don Livio non propone soluzioni di con-

forto, chiede invece di restare solo con gli sposi, esortando tutti gli invitati (e lo spettatore con loro) ad abbandonare la cappella. Nello spazio sobrio e inaccessibile così ricreato tra il sacerdote e gli sposi, il contenuto propriamente religioso della loro unione sarà evocato e trasmesso. La celebrazione si compie in uno spazio precluso ad ogni sguardo curioso, e il suono festoso delle campane ne sancisce il compimento. Anche lo spettatore resta escluso: gli basti sapere che questo spazio esiste e che ciascuno può provare a cercarlo. È lo spazio di un avvenimento propriamente sacro, liturgico, che sfida le statistiche avviliti sulle separazioni e il cinismo soddisfatto di una società allergica a ogni forma di definitività.

In che misura *Casomai* è un film sulla religione? Nella misura in cui solleva interrogativi ai quali si rifiuta di rispondere direttamente. Denunciando il modo corrente di accostarsi al sacramento cristiano del matrimonio, esso suggerisce la possibilità che il rito abbia un significato che normalmente sfugge, in quanto è propriamente «sacro». La conclusione della vicenda, con gli invitati a nozze allontanati dalla chiesa, esprime visivamente la distanza tra spazio sacro e profano, richiamando una distinzione basilare dell'esperienza religiosa, in un contesto che sembra averla abolita. Per questo, nonostante le apparenze, anche l'opera di D'Alatri ci pare a pieno titolo un film sulla religione. Gli esempi proposti mostrano il perno attorno al quale è costruito il cinema di finzione. Esso soggiace alle leggi basilari della narrazione, che si sviluppa necessariamente a partire da una situazione di contrasto, portata al suo punto culminante e poi risolta. Un buon film, insomma, «è meno uno spettacolo che un racconto». ⁸⁷ I film sulla religione non fanno eccezione a tale procedimento, che Aristotele aveva già luminosamente dettagliato nella *Poetica*. Più precisamente, essi tendono a individuare proprio nella dinamica religiosa l'elemento di contrasto che permette alla vicenda di funzionare, di attrarre lo spettatore e di stimolare così la sua riflessione.

Nel film di Benvenuti, il 'motore' della vicenda è la tensione tra verità e menzogna: verità storica ricostruita attraverso i documenti dell'epoca; menzogna «salvifica» adottata da Gostanza davanti al tribunale ecclesiastico. Ma anche: verità ricercata coscienziosamente e implacabilmente dall'inquisitore; menzogna di un'accusa che nasconde grettezza e timore. Nel film iraniano, si nota il contrasto dominante tra fede (tradizione) e scienza (modernità); in quello belga tra l'impossibile miracolo della fede e il troppo facile *escamotage* consolatorio; in quello israeliano tra l'amore alla Legge e l'amore più forte di ogni legalismo. Nel film di D'Alatri, infine, la narrazione è sorretta dalla tensione tra il desiderio del cuore, che aspira ad un amore compiuto e senza fine, e la constatazione sociologica del suo sistematico fallimento. Ma tale sconcertante riscontro rimanda a un'altra tensione, più profonda anche se meno evidente: quella tra spazio sacro e spazio profano, che nel loro intrecciarsi disegnano le coordinate della vita umana.

⁸⁷ A. BAZIN, *Orson Welles*, Paris 1998², p. 90.

IV. CONCLUSIONE

Gli esempi evocati non rappresentano che una parte trascurabile degli archivi esaminati nella nostra ricerca. Si tratta di alcuni dei tentativi più originali e rappresentativi – a fianco dei quali bisogna rilevare anche la presenza di opere fuori tema, inattendibili sul piano della realtà religiosa, qualitativamente mediocri o ancora prive di particolare interesse. In definitiva, dalla nostra indagine si deduce anzitutto la complessità del rapporto tra linguaggio cinematografico ed esperienze religiose. In questo, l'analisi dei film conferma quanto avevamo precedentemente appreso dai critici e teorici della settima arte. Tale complessità pone agli operatori del cinema una duplice sfida: saper cogliere con attenzione la specificità del fatto religioso e saperlo esprimere coerentemente attraverso il linguaggio cinematografico. Quando la sfida è vinta – e questo, ripetiamolo, non accade che di rado – i film che ne sono il prodotto si rivelano di estremo interesse.

Dal punto di vista cinematografico, essi offrono infatti l'occasione per approfondire il discorso che riguarda la grammatica, lo stile e le possibilità stesse del cinema. Sospeso tra realismo e finzione, tra rappresentazione e trasfigurazione, il mezzo cinematografico è condotto a riflettere più arditamente sul suo proprio statuto, ogni qualvolta si imbatte nel fenomeno religioso.

Dal punto di vista religioso, il cinema si rivela come uno strumento per comunicare la fede, o per esprimere una nostalgia, un'inquietudine, una domanda religiosa. Perché questo accada, come abbiamo visto, occorre però che il linguaggio e lo stile dell'opera entrino in sintonia con i valori religiosi che si intendono comunicare. La tecnica e lo stile sono costitutivi del senso religioso che l'autore affida alla sua opera, consciamente o inconsciamente. La tensione verso il trascendente non può essere affidata esclusivamente alle vicende trasmesse su pellicola; essa attiene precisamente al modo in cui tale trasmissione è concepita, dunque al linguaggio che la esprime.

Infine, da un punto di vista più generale, un cinema sulla religione di buona qualità rappresenta uno strumento prezioso ai fini del dialogo inter-religioso. In un contesto geopolitico dove la religione è considerata sempre più come un moltiplicatore di tensioni, appare che spesso tali tensioni potrebbero essere disinnescate, attraverso una conoscenza più approfondita, onesta e simpatetica delle altrui tradizioni religiose. E laddove le tensioni rimangono, questo permetterebbe di formulare opportuni distinguo, di moderare e precisare i giudizi, di astenersi dalle generalizzazioni ingiuste e offensive. Se la conoscenza reciproca non è garanzia di pace, l'ignoranza, per contro, conduce fatalmente allo scontro violento e alla guerra. Pur senza voler enfatizzare l'utilità di uno strumento specifico e certo secondario, ci pare che il cinema, in quanto veicolo di comunicazione planetario, possa giocare un ruolo significativo in questo impegno verso una maggior conoscenza delle religioni, cui sono legate inestricabilmente culture, mentalità e concezioni del mondo.