

Cinema e sacro: alla ricerca del Dio nascosto

DI PETER CIACCIO

Fin dalle origini, il cinema rivela una particolare attenzione ai temi biblici e sacri. Ma c'è anche un cinema dove si cela un "Dio nascosto" o uno "stile trascendentale" che conduce lo spettatore, più o meno consapevolmente, a fare esperienza del sacro. L'autore ci suggerisce un'interessante chiave di lettura di film noti e meno noti, che possono condurre lo spettatore alla ricerca del Deus absconditus di cui parlava Lutero.

In una sera di fine 1895 trentacinque frequentatori del Gran Café, al numero 14 di Boulevard des Capucines a Parigi, furono invitati a scendere nel sotterraneo Salon Indien del locale per vedere una nuova invenzione. Una volta che gli ospiti si accomodarono nelle sedie (orientate stranamente tutte verso la parete), i due industriali Louis e August Lumière spensero tutte le luci. Nel buio della sala si accese un fascio di luce e, per appena 50 secondi, gli ospiti videro apparire di fronte a loro operai ed impiegati uscire dal cancello di ferro di una fabbrica di Lione. Era *La sortie des Usines Lumière*. Era la nascita del cinema.

I fratelli Lumière non avrebbero mai immaginato l'impatto del loro cinematografo ("scrittura del movimento") nella storia del mondo intero. Infatti, essi credevano che riprendere delle immagini in movimento per poi rivederle potesse essere utile agli studiosi delle macchine e della natura, cui non potevano certo bastare delle fotografie. Con i Lumière nacque anche il primo genere cinematografico, il documentario, che paradossalmen-

te, almeno fino al 2002¹ è stato generalmente considerato un genere minore. Più fortunato in quanto a influenza sui generi del cinema fu il loro connazionale e contemporaneo Georges Méliès, prestigiatore, inventore degli effetti speciali, che realizzò i primi film di fantasia².

Quando nasce il legame tra cinema, Bibbia e cristianesimo? Presto, anzi prestissimo, i Lumière riprendono una *Via crucis* in un paesino tedesco e Méliès usa i suoi effetti speciali per far vedere Gesù che cammina sulle acque. Dunque, sin dall'inizio della sua storia, il cinema ha trovato nella Bibbia una vera miniera d'oro: un infinito succedersi di storie ben conosciute dal popolo, che non richiedono neanche il versamento dei diritti d'autore³. Nasce dunque un filone che arriva alla recente *La passione di Cristo*, passando per *I dieci comandamenti*, il musical *Jesus Christ Superstar*, *Gesù di Nazareth* e la parodia *Brian di Nazareth*⁴.

Ma non sono tanto i film che traggono la propria trama direttamente dalla Bibbia ad interessare gli studi attuali del rappor-

to tra cinema e teologia, quanto piuttosto quelli che un testo recente⁵ ha definito del "Dio nascosto". Si tratta di film che non raccontano direttamente storie bibliche o a tema dichiaratamente sacro, ma che trattano questioni teologiche in maniera più o meno evidente.

lo "stile trascendentale"

Gli studi sul Dio nascosto nel cinema iniziano nel 1972 con la tesi di dottorato⁶ dell'allora studente presbiteriano in teologia Paul Schrader, che analizzando tre grandi registi – il giapponese Yazuhiro Ozu, il francese Robert Bresson e il danese Carl Theodor Dreyer – individua un *fil rouge* che lega le loro opere: lo "stile trascendentale". È uno studio profondamente umanista e universalista che trova nei tre registi, rappresentanti di culture religiose diverse (orientale, cattolica e protestante), un pari anelito al trascendentale che li spingerebbe alla missione impossibile di rappresentare il non rappresentabile. Proprio qui sembra essere il limite del testo di Schrader. Ciò che è trascendentale è per



definizione non rappresentabile, altrimenti perde la sua trascendentalità e diventa immanente.

Eppure, leggendo il suo libro, ci si rende conto che l'intuizione è geniale, anche se formulata in maniera forse fuorviante. In effetti, per stile trascendentale Schrader intende la tecnica usata da alcuni registi affinché lo spettatore faccia esperienza non solo del sacro, ma più in generale della sfera trascendente. I film girati in stile trascendentale si distinguono da quelli che rappresentano storie "sacre" e che possono rientrare nel novero dei film di genere religioso.

Per capire cosa intende Schrader, facciamo un esempio al di fuori del cinema. Gli esseri umani, anche se credono che Dio non li abbandoni mai, deputano determinati luoghi all'incontro con Dio. Il culto protestante inizia con l'invocazione del Dio trinitario e rispecchia la consapevolezza che andiamo in chiesa perché è Dio che ci convoca lì. Dunque, pur non credendo che Dio sia confinato in un luogo specifico, ogni domenica andiamo proprio in un luogo confinato per rispondere alla vocazione che Dio ci rivolge. In alcune chiese più che in altre, il culto a

Dio è organizzato in maniera da andare oltre la concezione della chiesa quale luogo assembleare. Ad esempio, nelle chiese ortodosse, le icone, la nebbiolina e l'odore emanati dall'incenso, il canto dei testi liturgici e la preghiera ripetuta ossessivamente fino a diventare un tutt'uno con il respiro, non sono tradizioni casuali e fini a se stesse, ma servono a creare ciò che la ragione non può concepire e che suona come un ossimoro: l'esperienza trascendentale. Ciò che dunque sembrava impossibile, in realtà è una prassi consolidata⁷.

Per Schrader lo stile trascendentale è una tecnica e come tale egli cerca di sviscerarla. La parte dedicata dalla sua tesi a Robert Bresson è forse quella da cui è più semplice spiegare l'idea di Schrader. Bresson usava soprattutto attori non professionisti e, al contrario della quasi totalità dei registi, lavorava duro per togliere qualunque espressività all'interprete e per eliminare ogni impressione di tridimensionalità dall'immagine. Come risultato, i film di Bresson sembrano presentare non una sequenza di immagini, quanto piuttosto una sequenza di icone⁸.

Schrader è molto interessato

alla staticità delle riprese e alla fissità delle immagini. Per quanto riguarda Yasuhiro Ozu, egli sostiene che l'altezza fissa della cinepresa rispetto ai personaggi rappresenti la *stasi*, ovvero la visione cristallizzata della vita (*quotidianità*) che non risolve la *scissione* (separazione dell'essere umano rispetto al proprio ambiente) ma la trascende⁹. La stasi è un elemento che lega Ozu, Bresson e Dreyer. Per quanto riguarda il regista danese, la scena della risurrezione nel suo *Ordet*¹⁰ rivela chi è il vero protagonista della storia: non il profeta Johannes, ma la Parola, di cui i personaggi e gli spettatori fanno esperienza. E sappiamo che per noi cristiani, la Parola è Cristo.

il Dio nascosto

Dove potrebbe nascondersi Dio? Usiamo il condizionale, anche perché diverse sono le interpretazioni a riguardo. Si potrebbe affermare che il cinema di per sé si presterebbe alla ricerca di Dio, almeno per l'analogia tra il fascio di luce che dà inizio alla proiezione e il "Sia la luce" con cui Dio inizia la creazione secondo il primo capitolo della Genesi. Ma si potrebbe anche affermare che è problematico attribuire alcun valore sacro a film distribuiti per profitto e inseriti in un mercato.

Una via d'uscita rispetto a questo dilemma può essere lo spostamento dell'attenzione dal film in sé all'evento-proiezione, che coinvolge tanto la pellicola quanto lo spettatore. In altre parole, l'opera non esiste se non in quanto vista da qualcuno, così come lo spettatore non esiste senza spettacolo.

Si potrebbero fare vari esempi. Steven Spielberg, in un'intervista recente alla televisione britannica Itv, ha raccontato che la scena della persecuzione, morte e risurrezione di E.T.¹¹ fece esclamare "Gesù Gesù" ai suoi bam-

bini, mentre lo vedevano in anteprima: il regista rimase stupito e cominciò a spiegare loro che non era Gesù quello cui pensava, mentre scriveva e girava il film. Un altro esempio riguarda le polemiche rispetto ai film su Gesù: queste non riguardano tutti gli spettatori, ma solo gli spettatori cristiani e neanche tutti. Chi può comprendere le battute di *Brian di Nazareth* se non chi già conosce la storia di Gesù? Lo stesso vale per *La passione di Cristo*: la frase “Il suo sangue ricada su di noi e sui nostri figli” pronunciata dai giudei, non è sottotitolata¹² nella versione italiana probabilmente per non urtare gli spettatori con questa frase che per secoli è servita a giustificare le persecuzioni contro gli ebrei da parte dei cristiani.

Se il film è sostanzialmente l'esperienza cinematografica, è difficile rispondere alla domanda su dove potrebbe nascondersi Dio. Ci sono dei registi che pensiamo possano nascondere Dio nei propri film e allora dobbiamo esaminare i loro film per verificare l'ipotesi. Pensiamo ad Andrej Tarkovskij, che ha nascosto talmente bene le tematiche spirituali nei suoi film da riuscire a farseli produrre dall'ente sovietico di stato Mosfilm, salvo poi dover scappare in Occidente proprio perché i suoi film venivano proiettati nelle chiese e alcuni critici ne avevano scoperto il carattere teologico. Anche Ingmar Bergman, con la sua sottolineatura del silenzio di Dio, si inserisce a pieno titolo nel filone del Dio nascosto.

Paul Schrader, di cui abbiamo parlato ampiamente, nonostante il suo dottorato in teologia, non divenne pastore né professore, ma regista e sceneggiatore cinematografico. E non basta: Schrader è lo sceneggiatore di quasi tutti i film di Martin Scorsese, ex seminarista cattolico. La coppia Schrader-Scorsese, un “quasi-pastore” e un “quasi-prete”, ha

creato i film americani forse più interessanti rispetto alle tematiche teologiche ed ha approfondito il tema della redenzione nei film di gangster, quale evoluzione urbana del western.

ma Dio si nasconde?

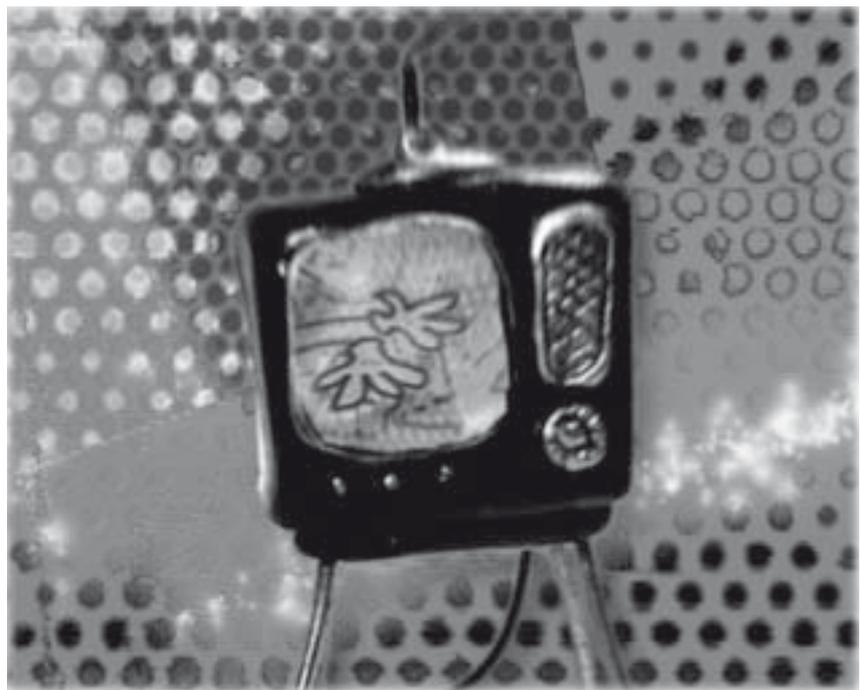
Che Dio si nasconda non è un'invenzione dei critici cinematografici, né tanto meno degli autori di film, ma è un'idea molto più antica del cinema.

“Ogni nostro bene è [nascosto], e lo è così profondamente da essere ascondito sotto il contrario (*sub contrario abscondito*). Così la vita nostra sotto la morte, il nostro amore sotto il nostro odio, la gloria sotto l'ignominia, la salvezza sotto la perdizione, il regno sotto l'esilio, il cielo sotto l'inferno, la saggezza sotto la stoltezza, la giustizia sotto il peccato, la forza sotto la debolezza. E universalmente ogni nostra affermazione, di un qualsiasi bene [è nascosta] sotto la sua negazione, affinché la fede sia collocata in Dio, che è essenza negativa (*negativa essentia*) e bontà e sapienza, né può venire

posseduto o attinto se non negata ogni affermativa nostra (*ni-si negatis omnibus affirmativis nostris*)”¹³.

Dunque, già Lutero affermava che il Dio dei cristiani è un *Deus absconditus*, un Dio nascosto. Ecco perché di fronte al Gesù sofferente e morente alcuni hanno visto Dio, altri un miserabile. Ecco perché di fronte ai martiri del cristianesimo, alcuni hanno visto la potenza di Dio, altri dei matti pericolosi per l'ordine pubblico.

Lo stesso possiamo vederlo nei film. Dio non appare in tutta la sua maestà nei film e quando succede è abbastanza ridicolo e poco credibile. Il Cristo risorto alla fine della *Passione* di Gibson, scrisse Umberto Eco in un suo articolo su *L'Espresso* che cito a memoria, ricordava più *L'alba dei morti viventi* di Romero che il *Cristo risorto* del Mantegna. La risurrezione di E.T., la morte di Balthasar, il sacrificio di Babette¹⁴, la morte di Stracci nell'indifferenza generale¹⁵, il pianto consapevole del vedovo che vive all'ombra delle Torri gemelle¹⁶, il suono della campana e il pianto del giovane costruttore di campane consolato da Rublev¹⁷, sono



dei momenti che escono dal proprio contesto filmico per entrare a far parte dell'esperienza di vita dello spettatore. E questa è un'esperienza simile a quella della fede, che entra a far parte della vita del cristiano e della cristiana, trasformandola per sempre.

Note

1 Anno di uscita di tre film documentari: *Bowling a Columbine* di Michael Moore (USA), *Carlo Giuliani, ragazzo* di Francesca Comencini (Italia), *Essere e avere* di Nicolas Philibert (Francia).

2 Il più famoso è *Il viaggio nella luna* (Francia 1902), con la celeberrima immagine della luna disegnata con occhi, naso e bocca e un proiettile che le si pianta proprio in un occhio.

3 "Il cinema [...] ha capito che la gente voleva dei volti da amare [...] che non affaticassero troppo, che non costringessero ad una cultura specifica [...]". Il ricorso alla Bibbia racchiude almeno due possibilità: la domesticità autentica con quello che accade, perché la gente più o meno sa che c'è stato Mosè, sa che ci sono i dieci comandamenti, sa che il Mar Rosso si è spalancato, eccetera. Allo stesso tempo, la possibilità di trovarsi di fronte a storie [...] con la consapevolezza che [...] si è anche beneficiati", Claudio G. Fava, "La storia del cinema e il «Libro dei Libri»", in AA.VV., *Il cinema e la Bibbia*, Morcelliana, Brescia, 2001, pp.26-27.

4 Rispettivamente di Mel Gibson (USA 2004), di Cecil B. DeMille (USA 1923 e, *remake*, 1956), di Norman Jewison (USA 1973), di Franco Zeffirelli (Italia-GB 1977), di Terry Jones (GB 1979, scandalosamente distribuito in Italia solo nel 1991).

5 Mary Lea Bandy e Antonio Monda (a cura di), *The Hidden God*, The Museum of Modern Art, New York, 2003, pp.299. Ne è uscita recentemente una strana edizione italiana con il titolo *Cinema e Spiritualità*, che in italiano ha solo l'introduzione e la copertina, mentre il resto del volume è in inglese.

6 Pubblicata in Italia (con trent'anni di ritardo!) con il titolo *Il trascendente nel cinema: Ozu, Bresson, Dreyer, Donzelli*, Roma, 2002, pp.144.

7 Di queste tecniche "trascendentali" si sono serviti anche i grandi regimi dittatoriali del XX secolo: basti pensare alle grandi parate, ai canti etc. Cfr.

George L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1815-1933)*, Il Mulino, Bologna, 1975.

8 L'immagine finale del morente asino Balthasar, in *Au hasard Balthasar* (Francia 1966) è particolarmente iconica: dopo una passione lunga tutto il film, il cristico Balthasar viene colpito a morte mentre viene usato da due contrabbandieri (due ladroni?), che scappano; mentre l'asino muore, un gregge di pecore si riunisce intorno a lui, vero *Agnus Dei*.

9 Schrader, p.41.

10 Danimarca, 1954. In Italia è stato distribuito senza tradurre il titolo ("La parola").

11 *E.T. - L'Extra-Terrestre*, di Steven Spielberg (USA 1982).

12 Il film è recitato nelle lingue del tem-

po della narrazione: aramaico, greco e latino. All'inizio Gibson non voleva fosse sottotitolato, ma alla fine i produttori e distributori si sono imposti.

13 Martin Lutero, *Commento alla Lettera ai Romani*, Rb II, p.219, così citato e tradotto in Enrico De Negri, *La teologia di Lutero*, La Nuova Italia, Firenze, 1967, pp.97-98.

14 *Il pranzo di Babette*, di Gabriel Axel, Danimarca 1987.

15 "La ricotta" di Pier Paolo Pasolini, episodio di *Ro.Go.Pa.G.*, di Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard, Pasolini e Ugo Gregoretti, Italia-Francia 1962.

16 Episodio americano, diretto da Sean Penn, tratto da *11 settembre 2001*, Autori e paesi vari, 2002.

17 *Andrej Rublev*, di Andrej Tarkovskij, URSS 1969.

