

(/)

Anticipazione. Educare lo spettatore alla teologia del cinema

Gianfranco Ravasi venerdì 13 novembre 2020

Perché anche un film a esplicito soggetto religioso può risultare spiritualmente insignificante, e un film di tema e taglio profano può essere di di altissima impronta religiosa. La collana della FEdS




L'attore Enrique Irazoqui, "Il Vangelo secondo Matteo" (1964) di Pier Paolo Pasolini

La collana “Lo Spirito del cinema”, che la Fondazione Ente dello Spettacolo inaugura con il testo del cardinale Gianfranco Ravasi *Come in uno specchio. Per una teologia del film* (pagine 48, euro 8,00), di cui pubblichiamo una parte, si propone di indagare la testimonianza cinematografica nel suo rapporto con l’esperienza del Sacro. Ogni pubblicazione si interrogherà sullo statuto teologico del cinema proponendo due vie per avvicinare questa alta vetta: il sentiero dell’analisi filmica e quello delle diverse discipline della riflessione credente. Rendono prestigiosa la nuova collana i testimoni che la alimenteranno, capaci di offrire la descrizione delle intersezioni di questi due originali cammini.

Era l’anno 1895 e per la prima volta i fratelli Louis–Jean e Auguste Lumière facevano scorrere alcune immagini in movimento, dando origine a quella che sarebbe stata pomposamente chiamata “la settima arte”, la cinematografia. Pochi sanno, però, che alcuni mesi dopo, il 26 febbraio 1896, un operatore, Vittorio Calcina, per conto dei fratelli Lumière, aveva ottenuto il permesso di varcare le soglie del Palazzo Apostolico con le sue apparecchiature destinate a filmare Papa Leone XIII nell’atto di benedire. Da lì a poco un collaboratore di Edison aveva potuto riprendere lo stesso vecchio pontefice mentre passeggiava nei Giardini Vaticani, a beneficio dei fedeli americani desiderosi di vedere il Papa “di persona”. Nel 1897, sul candido lenzuolo che allora fungeva da schermo passava la prima trascrizione in immagini mobili de *La passione* di Albert K. Léhar, un’esperienza che nel 1899 ripeterà un più noto regista, Georges Méliès, col film cristologico *Le Christ marchant sur les eaux*, cui seguirà *Jeanne d’Arc*. Da quei momenti iniziali si snoderà un itinerario che attraverserà tutto il Novecento e tutte le nazioni del mondo e approderà alle incessanti produzioni filmiche, alle variazioni di genere introdotte dalla televisione, alle voragini abissali nel nadir delle perversioni, delle violenze, della pornografia, ma anche allo zenit dei capolavori di umanità e spiritualità, alle esaltazioni dei colossal fino alle inedite creazioni digitali attuali, alla valanga della retorica di certi film “biblici” e agiografici, al moltiplicarsi dei festival e così via. Non è possibile né è nostro compito ora ricostruire questa storia, sia pure soffermandoci solo sulla filmografia che coinvolge la fede. Ci accontenteremo,

perciò, di presentare una trilogia schematica, simile a un trittico mobile e di taglio impressionistico. Nella prima scena abbozzeremo un essenziale cenno teorico e teologico; nel secondo quadro faremo salire sulla ribalta, in una sorta di galleria di ritratti minimi, alcuni protagonisti – anche inattesi – della dialettica tra cinema e fede. Infine ci rivolgeremo ai non molti ma significativi approcci pastorali ufficiali offerti dal Magistero, mentre la Chiesa era coinvolta vivacemente nella trionfale affermazione della “settima arte”.

La matrice del cinema si lega sostanzialmente a due categorie fondamentali anche nella teologia, l'immagine e la parola, colte nella loro dinamicità ed efficacia. Alla giusta reticenza aniconica del Decalogo che proibisce ogni rappresentazione di «ciò che è nel cielo, sulla terra e nelle acque sotto terra» (*Esodo 20,4*) per liberare il Dio persona da ogni forma oggettuale idolatriva, subentra la svolta neotestamentaria. Nelle Scritture cristiane e nella Tradizione la domanda di fondo sulla rappresentabilità del sacro è subito evasa in senso favorevole, non solo perché il linguaggio teologico è per sua stessa natura simbolico e analogico – come per altro aveva già intuito il libro della Sapienza, convinto che «dalla bellezza e magnificenza delle creature analógôs [per analogia] si può ascendere al loro Autore» (13,5) – ma anche perché il cristianesimo ha nel suo cuore l'Incarnazione che vede nel volto umano di Gesù di Nazareth una eikôn, un'icona, un'immagine del Dio invisibile, come scriveva san Paolo ai Colossesi (1,15). In questa linea si illumina anche la scelta iconica della Chiesa che si opporrà con forza all'iconoclasmo nel Secondo Concilio di Nicea (787), generando e sostenendo quello straordinario patrimonio artistico che avrà il suo approdo necessario anche nella stessa cinematografia. Non è secondario, poi, il fatto che i due linguaggi, il filmico e il religioso, sono per loro natura performativi. Pur con tutte le distanze e le differenze del caso, la “sacramentalità” dell'atto liturgico ha un'analogia nell'efficacia dell' “azione” cinematografica che cerca di “attuare” nello spettatore ciò che rappresenta. Ci sono, infatti, nei film di autentica qualità artistica e spirituale alcune suggestioni irrevocabili che, dopo il congedo dallo spettacolo, continuano a vivere nell'interiorità e nella stessa esistenza dello spettatore. 



L'altra componente che intreccia fede e film è la parola. Naturalmente non intendiamo solo il sostegno che il dialogo offre alla rappresentazione, ma il racconto visivo. Ora, si comprende che la Bibbia sia divenuta un soggetto appetibile dal cinema perché è per sua natura "storia della salvezza" e quindi narrazione. È suggestivo un aforisma giudaico che afferma: «Dio ha creato gli uomini perché Egli – benedetto sia – ama i racconti ». Ci sono, così, pagine bibliche che sembrano già un soggetto cinematografico, come nel caso delle 35 principali parabole di Gesù. Altri testi si presentano quasi come una sceneggiatura pronta per le riprese: si provi a leggere, ad esempio, il celebre racconto dell'adulterio di Davide e dell'assassinio di Urìa presente nei cc. 11–12 del Secondo Libro di Samuele. In quest'ottica si sono sviluppati alcuni capolavori come il *Vangelo secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini (1964) ma anche una serie di colossal di grande impegno finanziario e tecnico ma di modesta qualità religiosa. Pensiamo alla *Più grande storia mai raccontata* di George Stevens (1965), a *Il grande pescatore* di Frank Borzage (1959) o al *Re dei re* di Cecil B. DeMille (1927)

remake di Nicholas Ray nel (1961); quest'ultimo ebbe anche il merito di aver diretto un più significativo film divenuto un "classico" della cinematografia biblica, *I dieci comandamenti* (1956). Non si badava a spese e a effetti, ma alla fine si otteneva un'iconografia enfatica e solo esteriormente religiosa, anzi, in alcuni casi destinata a rasentare il sadismo, come nell'esagitato, *La Passione di Cristo* (2004) di Mel Gibson (90 minuti di torture su 126 di film!). Né si devono escludere le non rare provocazioni blasfeme che attingevano la loro capacità di scandalo proprio nell'uso improprio del testo sacro (*L'ultima tentazione di Cristo* di Martin Scorsese del 1988, in verità meno negativa di quanto sembrasse, divenne al riguardo un emblema. Anche per il cinema si può, comunque, riproporre l'antica querelle che ha tormentato critici e teologi riguardo alla definizione dell'arte sacra o dell'arte religiosa (che non sono necessariamente sinonimi). In realtà, bisognerebbe superare le classificazioni troppo rigide perché anche un film a esplicito soggetto religioso può risultare spiritualmente insignificante, e un film di tema e taglio profano può essere di altissima impronta religiosa.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

