

Per tornare **A CREDERE**

Mentre in tutto il (meta)mondo impazza, anche commercialmente, il gioco per una vita (totalmente) virtuale attraverso il sito *Second Life* e i suoi derivati tra guide turistiche e manuali d'uso, il cinema italiano, ma non solo, torna a porsi alcune domande. Sono quelle più radicali sul senso della vita e sui problemi cruciali del nostro tempo. Un giovane in crisi esistenziale, Andrea, proprio perché è alla ricerca di valori stabili, si rinchiude in una comunità di gesuiti nella laguna veneziana, mentre un altro giovane, attraente professore di filosofia delle religioni, ma stanco della cultura solo libresca, molla tutto isolandosi in un rudere sulla riva del Po. Sono queste le due biografie atipiche che, apparentemente distanti ma molto simili, hanno vivificato il cinema italiano di quest'anno intorno al tema semplice/complesso della spiritualità. Il primo, *In memoria di me*, è l'audace opera seconda del giovane regista Saverio Costanzo che, con *Private* (2005), aveva dimostrato di voler oltrepassare la complessità del presente (il conflitto duraturo israelo-palestinese) con la scelta «eretica» di un singolo e della sua famiglia. Ora è la separatezza dal mondo, che un indivi-

duo sperimenta per dedicarsi definitivamente a Dio e al prossimo, la nuova sfida drammaturgica ed estetica di un autore laico. Regole severe, consuetudini reiterate, rapporti anche crudeli di disciplina, silenzi: tutto è improntato a una sorta di depravazione affettiva, di tabula rasa, che costringe i novizi alla delazione, oltreché alla solitudine. C'è chi raggiunge la serenità (Andrea), chi si dà alla fuga (Zanna), in questo *thriller* dell'anima, scarno, inespresso come il volto del protagonista, quanto ambiguo. «Dalla prigione come edificio pensato per controllare, a un progetto educativo in cui si cerca di controllare la coscienza rinchiudendola in una prigione in cui è l'adesione assoluta al preccetto che regola la fede. Per render immagine questo concetto, per non utilizzarlo in maniera ideologica giudicando a spada tratta e con l'irrevocabilità del moralista la profondità di una scelta, che richiede comunque coraggio, Saverio Costanzo si affida in primo luogo a una proposta estetica. La sua macchina da presa si muove quasi esclusivamente in uno spazio chiuso la cui ampiezza tenta di comunicare un senso opposto, o almeno contrastante, con l'angustia in cui sono costretti i futuri

sacerdoti. L'esterno, e con esso i ritmi di una quotidianità normale, entra in maniera indiretta attraverso le grandi vetrate con l'immagine delle navi e dei motoscafi che passano, del movimento di una città tanto particolare come Venezia» (Coco, 2007).

Il secondo film è del maestro Ermanno Olmi che ha dichiarato di voler dedicarsi d'ora in poi solo al documentario, causa le fatiche improbe per metter su un film. Così, *Centochiodi*, fin dal simbolismo del suo titolo, si offre al dibattito come opera «scandalosa» e «ultima» o addirittura anti-ecclesiale o antidogmatica, in nome di una lettura che può apparire semplicistica o riduttiva del messaggio evangelico.

Due cuori semplici

Entrambe le opere si raccomandano per la ricchezza del discorso, per la loro «ambiguità» non dicotomica, a conferma della risposta, complessa, che il cinema a tema religioso dallo stile spesso essenziale o minimalista dà a fondamentalismi e integralismi. Chiarisce Costanzo a proposito della sua stessa inquietudine: «Secondo me è anche una ricerca di ideologia, non c'è più un'ideologia che permette di affermare "è questo". Io mi sono anche domandato perché tutti i film dei giovani registi sono sempre più criptici, come se ci fosse paura di affermare delle cose. Trent'anni fa un film come il mio sarebbe stato impossibile, questo significa che fa parte del tempo presente, una ricerca perversa di ideologia per tornare a credere in qualcosa. Nello stesso tempo c'è la negazione dell'affermazione, cioè il padre-maestro che dice: "È giusto" ad Andrea quando chiede "Perché Zanna ha mentito in refettorio?". L'uscita fina-

le di Zanna significa non dover mai dire è giusto. Rifiuta cioè quella regola, quell'impostazione che pretende di affermare ciò che è giusto e ciò che è sbagliato. La perversa necessità di poter affermare qualcosa ma nello stesso tempo negarlo, la lotta per l'uomo con le sue scelte di tutti i giorni» (Costanzo, 2007).

Il tema delle regole o dell'istituzione come risposta salda, certezza assoluta, tocca entrambe le opere. In Costanzo è evidente la lezione del *Grande Inquisitore* di Dostoevskij (l'uomo non vuole essere libero ma schiavo, solo che si ribella quando si rivede schiavo) con l'interesse per l'interrogativo: «Perché siamo ridotti a dover cercare delle regole, e non solo nell'ambito religioso?». Il finale resta aperto perché al regista interessa soprattutto l'umanità del protagonista, come scelta laica di una solitudine interiore, di un percorso di ricerca più che di un approdo.

Per l'autore di *Camminacammina*, invece, la scelta contro le regole è iniziale. A modo di sacrilegio (così appare agli occhi delle istituzioni) il protagonista compie un gesto tra la profanazione e l'arte concettuale: inchioda a terra con foga i preziosi incunaboli di una biblioteca ovvero di quella «sapienza» che ha cessato di vivere tra gli uomini. Perché, egli dice, «c'è più verità in una carezza che in tutte le pagine di questi libri» e perché «tutti i libri del mondo non valgono un caffè con un amico». Così, la sua rivolta e la sua scomparsa si trasformano in conversione radicale: il professorino abbandona il



«suo» mondo e va a vivere sulla riva del Po. Qui egli stringe amicizia con un postino, con una dolcissima panettiera che s'innamora di lui e con una comunità di pescatori pensionati che «condividono» tutto, trascorrendo il tempo giocando a carte e ballando al ritmo di vecchie canzoni. La sua vita diventa più semplice, quasi elementare, ma sostenuta da nuovi amici che lo aiutano a rimettere in sesto il rudere e lo chiamano scherzosamente «Gesù». Poi, quando una nuova minaccia (il progresso per il profitto? La globalizzazione? La speculazione edilizia? Il libero arbitrio? Il Male?) incombe sulla piccola comunità, egli risponde con toni evangelici a ruspe e inquisitori (i carabinieri e un anziano monsignore, emblematicamente quasi cieco), per poi sparire per sempre: Dio non parla con i libri, che sono servitori di qualunque padrone, e l'amore spira dove vuole. E nel giorno del Giudizio saremo noi a chiedere conto a Dio di tutta la sofferenza del mondo.

Mondi complicati

Il convento e la biblioteca dei due film stanno a indicare un tipo di «mondo» dove il sapere filosofico-religioso ambisce a racchiudere, con superbia, tutto l'orizzonte di senso della diversità della vita dei singoli, dei «semplici», di coloro che magari s'affidano all'immediatezza dei gesti e dei sentimenti piuttosto che a una lista di libri. Esattamente come la rinuncia del protagonista di *In memoria di me* assume un significato religioso o spirituale di ricerca continua, «il gesto simbolico che “il professorino” compie in quella biblioteca sottolinea qualcosa che, al termine della sua meditazione personale, egli ritiene un dato di fatto: l'assoluta autoreferenzialità di quel sapere, la sua condizione di patriomonio separato dal mondo che si muove fuori dalle mura che lo proteggono come

una mummia nel sarcofago [...] Si tratta di un gesto di rifiuto, di rigetto. Nulla sappiamo del percorso che vi ha condotto coloro che lo compie. Né ce ne vengono date le ragioni se non in modo mediato, in due momenti distanti fra loro: il breve incontro tra il professore e la giovane indiana, nella parte iniziale, e il concitato scambio che vede contrapposti ancora il professore e l'anziano sacerdote sconvolto dal suo “tradimento”. In entrambi i casi, fulcro della mediazione è il discorso religioso: considerazioni intese a ribaltare senza se e senza ma alcune convinzioni relative alla funzione del divino nel suo rapporto con l'umano, ora e nel momento del “giudizio finale”, il cui accoglimento sancirebbe invece (e, di fatto, sancisce in chi continua a farsene scudo) l'adesione indiscussa al mantenimento di ciò che una reiterata assenza di inter-

rogazione critica ha depositato e trasformato in malinteso oggetto di fede» (Piccardi, 2007). Non a caso il protagonista olmiano si congeda dai suoi studenti leggendo un passo proprio da un libro, una sorta di «elogio della follia» scritto da Karl Jaspers che non ha nulla di «anti-sapienziale». Anzi, il suo è proprio il frutto di un esercizio critico della cultura e della conoscenza.

Ecco perché il cuore olmiano si colloca nel finale. Qui è la «sapienza» separata degli scribi e dei farisei che è truffa del potere. Per cui l'unica verità è quella di

IL TEMA DELLE
REGOLE O
DELL'ISTITUZIONE
COME RISPOSTA
SALDA, CERTEZZA
ASSOLUTA,
TOCCA
ENTRAMBE LE
OPERE

stare dalla parte degli umili, degli esclusi, dei «puri di cuore», con il Verbo che si fa continuamente carne. Certo è che il film non è «contro la cultura» quanto anti-intellettualistico, se è vera la frase *in exergo* di Kilibanski che «I libri, pur necessari... non parlano da soli». Olmi sceglie piuttosto una via non superba, essenziale o semplice, per dichiarare il suo credo più profondo, anche rinunciando alle ricerche stilistiche. Il suo è una sorta di azzeramento del frastuono, anche culturale, del presente. Critiche e commenti al film compresi.

Nota un esegeta di Olmi contro certi (farisei) cinefili: «Ora, chi pensa che inchiodare i libri sia un gesto vagamente talebano, chi ha ironizzato sulla portata fin troppo modesta (due amici e una chitarra, anzi una fisarmonica...) di questa utopia rousseauiana di felicità, o ha stigmatizzato l'«opera a tesi», con il messaggio incorporato, non ha capito una cosa fondamentale: che *Centochiodi* non è un film serioso, trombonesco, *ex cathedra*, ma un'opera profondamente, soavemente ironica (a partire dalla scelta di Raz Degan, il modello, il fidanzato



della Barale!), sorridente, scherzosa, che dispone alla perfetta letizia. È un film semplice, semplicissimo, dove Olmi, con la superba libertà dei vecchi, condensa il senso di una visione del mondo. Lontano dalla grazia corrusca de *Il mestiere delle armi* (uno dei film italiani più belli degli ultimi vent'anni), più vicino a *E venne un uomo...* e *Camminacammina*, *Centochiodi* è un film che cala il suo senso nella concretezza dei volti, dei suoni, dei paesaggi: il fiume, gli alberi, le visioni notturne – felliniane – del pirosecafo, i vecchietti con il loro sapido parlato dialettale. Un film, infine, girato con supremo sprezzo della “forma”, alla Buñuel, tanto perché si sappia, alla fine, che anche il cinema – come i libri – non è la cosa che conta di più, nella vita» (Buccheri, 2007).

La chiave dell'essenzialità

La semplicità dello stile e la linearità del racconto, molto più evidenti in Olmi che in Costanzo, sono comunque nel segno dell'essenzialità come frutto di un pensiero preciso, esatto, determinato, che riaffermi la giustezza della mediazione culturale e il valore testimoniale della fede. In *Centochiodi*, da un certo momento in poi, si segue lo scorrere lento del Po negli eventi come nelle immagini. Olmi osserva dall'interno la sobrietà degli abitanti che vivono lungo gli argini del fiume, la loro immediata accoglienza verso il professore, la capacità culturale di comunicare e giocare con tutti, l'intriseca compresenza di sacro e profano o di spirituale e concreto, in una visione apparentemente contrapposta o manichea del rapporto città/campagna, mai enunciata. La stessa simbologia critica in cui s'inscrive il giovane protagonista (un Cristo di strada) è dimessa o suggerita, peraltro stimolata dagli stessi suoi «discepoli», dalla gente senza potere che lo attornia spontanea-

mente. In tal senso possono apparire facili alcuni simbolismi evangelici, quasi al limite del didascalico (la processione delle Palme sull'argine), che sono da collegarsi invece a quella semplicità arcaica evocata dalla comunità e dal dialetto de *L'albero degli zoccoli*. Oltreché da un documentario, *Lungo il fiume* (1991), dove, attingendo a brani del Vangelo di Giovanni, Olmi allarga l'orizzonte simbolico fino al mistero della Creazione. Ora quelle acque ci appaiono inquinate, frutto di una «caduta» che sembra irreversibile ma ancora in grado di evocare una sorta di «religione naturale» che mette al centro l'uomo e le sue necessità. Del resto, anche il Male, rappresentato dal profitto, qui non è mai «apocalittico» o «infernale», quanto appunto «pacificato», come l'espressione serena di Andrea nel finale del film di Costanzo, come punto di partenza o d'origine da cui ricostruire nuove assunzioni di responsabilità e la nuova umanità. Dichiara Olmi: «Il Po costituisce il luogo dove tornare, dopo aver “inchiodato” tutto ciò che impediva al mio protagonista di vivere realmente, varcandone il confine e lasciandosi alle spalle ciò che non lo riguarda più». E ancora: «Ho sempre avuto la consapevolezza che l'ultimo atto riassume il senso di tutta una esistenza. La domanda fondamentale che mi sono posto è stata: che cosa raccontare, di chi parlare, perché in ogni storia il protagonista è un modello ideale, che sia un uomo o una donna, nelle passioni amorose come nei grovigli dell'odio, nel bene o nel male, nel dramma o nella commedia...».

Le due opere risultano diverse e con esiti divergenti. Eppure, in entrambe, le domande e le risposte poste agli spettatori riguardano innanzitutto gli autori, chiamati a fare scelte di mediazione e interpretazione. Conferma il critico Piccardi: «Se *Centochiodi* si presenta come una provocazione etica, nondimeno è anche

il prodotto di una coscienza artistica sostenuta da una consapevolezza e da una cultura che non dimenticano l'importanza della mediazione intellettuale come strumento di conoscenza, analisi e azione nel rapporto tra individuo e mondo. Sottovalutare o, peggio, non considerare questo aspetto durante la visione del film non solo non sarebbe lusinghiero nei confronti dell'intelligenza del suo autore, ma

condurrebbe inevitabilmente a fraintenderne la complessità del discorso». Entrambi i registi, appunto nell'estetica che si fa etica, optano per la «semplicità» metodologica e non per il semplicismo, per il pudore o la «povertà» come limitazione dei mezzi spettacolari che per alcuni grandi autori, da Bresson e Dreyer a Ozu analizzati da Paul Schrader, è segno di un vero «cinema del trascendente».

Filmografia

In memoria di me (Italia/Francia 2007) di Saverio Costanzo, col., 115 min., distribuzione Medusa.
Centochiodi (Italia 2007) di Ermanno Olmi, col., 92 minuti, distribuzione Mikado.

Bibliografia

BUCCHERI V., in «Segnoscinema», 145(maggio-giugno 2007).
COCO A., in «Segnoscinema», 145(maggio-giugno 2007).
COSTANZO S., in «Alias», 26 maggio 2007.
PICCARDI A., in «Cineforum», 464(maggio 2007).