

FANTASMI TEOLOGICO-DIGITALI NEL CINEMA DI FINE MILLENNIO

Enrico Livraghi

□ Nelle forme della narrazione cinematografica, come, del resto, nelle altre forme della ricerca estetica (a tacere di quella filosofica), c'è un lungo percorso di riflessione intorno ai rapporti tra l'**umano** e il **divino** (meglio: tra l'umano e l'oltreumano), che si pone inevitabilmente in una zona dove si incrociano, e spesso si contaminano, bisogno di trascendenza, eresia e ateismo. Cineasti come Ingmar Bergman, Carl Theodor Dreyer e Robert Bresson si impongono immediatamente: sono - come è noto - figure esemplari di un cinema che ha indirizzato il proprio occhio a scrutare storie umane che si dibattono tra spiritualità e temporalità. Tuttavia, in qualche modo è il cinema in quanto tale che tende a lanciare lo sguardo verso un "altrove" sempre ai confini tra la concreta sensibilità della percezione e la fervida incorporeità dell'immaginazione, tanto che sono non pochi gli autori che hanno frequentato e frequentano tali confini, come ad esempio - per differenti versi - Stanley Kubrik e Luis Buñuel, oppure, per restare al presente, i più recenti Abel Ferrara (soprattutto con il suo **Fratelli**) e Lars von Trier (con **Le onde del destino**). Un tale sguardo, d'altra parte, non risulta affatto "obsoleto" nelle tendenze più tecnologicamente avanzate, quelle intrise di effetti speciali e di visioni che spiazzano e delegittimano la matrice di "realtà" che ha costituito fino ad oggi il fondamento dell'immaginario cinematografico.

Di più: è la qualità altamente e quasi totalmente **artefattuale** delle immagini elettronico-digitali che mette in scena, in tanto cinema d'oggi (per lo più hollywoodiano), i territori di un universo (sedicente) immateriale e sovrasensibile. Nel mentre l'epoca ha appena doppiato il capo del millennio, l'irruzione invasiva della galassia tecnologica nella sfera soggettiva dell'individuo, non meno che in quella oggettiva (si fa per dire) della società mondializzata, disegna i tratti di una nuova e, per certi versi, iperbolica **trascendenza**, una sorta di paradossale teologia macchinale in cui l'umano e l'artificiale sembrano smarrire le loro distanze ontologiche. Un'invasione totalizzante e assolutistica, densa di orizzonti inquietanti non meno che affascinanti, in cui un mondo virtuale-artificiale si pone ormai come alternativo al vivente, per non dire sostitutivo. Questo processo - va da sé - non può non coinvolgere il cinema, in quanto mezzo generato dalla tecnica stessa (secondo Walter Benjamin, dalla **forma** tecnologica stessa di sviluppo del capitalismo moderno), e in quanto strumento di una forma estetico-visiva della "percezione" del mondo. Basti pensare a due opere-chiave recenti: *The Truman Show* e *Matrix*.

□ In un film come **Fratelli** di Abel Ferrara, eresia e ateismo sembrano incrociarsi, quasi contaminarsi, in una potente dimensione tragica. Sembra strano, ma in questo film l'unico a pronunciare la parola "**trascendenza**", mentre scaglia un'invettiva infuocata contro il capitalismo americano della Grande Depressione, è un attivista

comunista nel corso di un'assemblea. Strano, ma non poi tanto, poichè tutta la profusione di immagini sacre, rosari, croci e crocefissi, madonne e varie statuette votive - cioè tutto l'armamentario del cattolicesimo d'esportazione italo-broccolino - non riesce a nascondere l'**ateismo reale** di questa famiglia di criminali mafiosi, come risalta chiaramente nelle parole del prete venuto a benedire la salma di Johnny, il più giovane dei tre fratelli Tempio, morto ammazzato a colpi di pistola. E' ben singolare, peraltro, che Johnny - in *flash-back* - si mostri indisponibile a intruparsi nei rituali di mafia praticati dai fratelli, e bazzichi piuttosto le sezioni del Partito Comunista Americano e gli operai in lotta, vittime della Grande Crisi.

Di trascendenza certo se ne intende lo sceneggiatore Nicholas Saint Jones: non a caso ha studiato teologia in Germania. Sa bene di cosa parla, quando mette in bocca a Ray, il capofamiglia, un vertiginoso discorso sulla grazia e il libero arbitrio, che sfocia - nientemeno - in una sorta di anatema contro l'**empietà** del divino: «Non l'ho fatto io questo mondo. La colpa è di Dio». Se Abel Ferrara è cresciuto in un ambiente ibrido di cattolicesimo ed ebraismo, Nicholas Saint Jones ha assorbito nel suo codice culturale l'"atmosfera" del protestantesimo, luterano e calvinista, respirata nei suoi luoghi d'origine, Germania e dintorni, dove ha compiuto gli studi universitari. E' incredibile come l'incontro tra i due - con i relativi retroterra di una formazione religiosa evidentemente sofferta - abbia generato, all'interno dello scenario newyorkese, quella miscela di asprezza esistenziale e di laceranti iperboli realistiche e, soprattutto, quella visione **eretica** della percezione del divino, che invadono questo e altri loro film. D'altra parte il cinema è da sempre abitato da tensioni e da **conflitti** verso l'idea di trascendenza, specie, ma non esclusivamente, quel cinema prodotto nelle civiltà e nelle culture nordiche, dove quest'idea appare invasiva, spesso ossessiva e incumbente in tutte le forme della vita. Anzi, a queste latitudini, appunto, la settima arte ha trovato maestri.

Un maestro lo è stato certamente Robert Bresson. L'autore di **Diario di un curato di campagna**, **Un condannato a morte è fuggito**, **Mouchette**, ecc., ha lasciato una traccia indelebile con quelle sue opere secche e rigorose, dense di segni brucianti, tanto essenziali e assortite da apparire quasi astratte. Bresson non piaceva alla cultura cattolica per il suo giansenismo irriducibile, cioè incapace di fariseismo e pietosa rassegnazione; non piaceva alla cultura "*engagée*" per quel suo lasciare sullo sfondo il "sociale", sempre sovrastato dalla presenza di una spiritualità scomoda e di una istanza esistenziale marchiata dalla "predestinazione" e, spesso, dall'**assenza** della "Grazia", oltre che dalla messa in gioco personale. A proposito di **Au Hazard Balthazar**, Adelio Ferrero ha scritto: «[...] quello che Balthazar contempla è un mondo senza Grazia, abbandonato da un dio impietoso e distante» ("**Il Castoro Cinema**"). E in effetti i film di Bresson, intensi e graffianti, sono attraversati da "verità" indigeste, in cui la trascendenza appare continuamente e inflessibilmente messa alla prova, e perciò sferzanti per ogni forma di ortodossia religiosa.

Il grande Ingmar Bergman non è meno percorso dal dubbio quando mette in bocca al Cavaliere di **Il settimo sigillo**, questa angosciata invocazione: «Perchè non è possibile cogliere Dio con i propri sensi?». Figlio di un pastore luterano, educato nell'estremo rigore dell'etica protestante, in costante rapporto conflittuale con la figura paterna, Bergman ha sperimentato l'opprimente presenza di una religiosità strenua, dai connotati rigidamente mistici, risolta (o forse irrisolta) in una tensione profondamente laica verso la ricognizione del divino, che si addensa in quella sorta di cattedrale onto-teologica che sono molte delle sue opere degli anni Cinquanta e Sessanta (per non dire di **Fanny e Alexander**, del 1982), sempre situate a metà strada tra ateismo e spiritualismo.

E che dire di Carl Theodor Dreyer, e del suo giocare tra il sacro e il profano, anzi, del suo consegnare alle immagini - spesso - un rendiconto eretico e quasi dissacrante della religione. Si pensi a **Ordet**, in cui il maestro danese arriva a **osare** il miracolo della

resurrezione, avocando al suo personaggio una impudente, folle incarnazione del messia. Oppure si pensi a **Gertrud**, in cui il grande cineasta rovescia una sorprendente vena satirica sulla setta religiosa dei suoi genitori adottivi. In questi grandi autori il tema della trascendenza assume contorni ambivalenti, è sottoposto a una scepri permanente, viene costantemente interrogato, vacilla, si pone come controvertibile.

□ Una problematicità che invece non traspare in **Le onde del destino** di Lars Von Trier, la cui straordinaria densità estetica, scientemente condensata in uno stile ostentamente povero ma in realtà estremamente sofisticato (macchina a mano e pellicola sgranata, che spesso producono, quasi a tradimento, grandi folgorazioni figurative), assume, anzi, incorpora un dogma religioso (cattolico) che appare ormai del tutto quietamente metabolizzato. Un procedere solipsistico e un po' troppo squadernato verso la fede (il miracolo finale, ingenuamente rosselliniano), che semina tracce non proprio illuministiche (una visione della donna non esattamente liberatoria). Nel mentre si dà l'aria di cercare a tutti costi la trasgressione, finisce invece con l'esaltare inconsapevolmente il residuo cupo e minaccioso di una religiosità intollerante e troneggiante praticata dalla setta calvinista scozzese, inumanamente austera e crudele, che imperversa per tutto il film e risulta, in ultima istanza, l'autentico centro del *plot*, incontrollato e indigerito.

□ Proprio la **crudeltà** e l'**impostura** di un divino totalizzante - come aveva detto John Huston al tempo del suo **Moby Dyck** - appaiono invece aggrappate alle figure di Abel Ferrara e di Nicholas Saint Jones. Nella loro feroce e inappellabile pratica del codice mafioso, i personaggi di **Fratelli** sembrano convocare le facoltà di dio. Dice Chezz, il folle, alla prostituta adolescente che sta per violentare: «Ti sei venduta l'anima. Ti avevo dato una scelta, ora non hai più attenuanti». Ingiunge Ray, all'assassino di Johnny, prima di sparargli a bruciapelo: «Dimmi la verità, come davanti a Dio». Poco prima aveva ordinato ai suoi di uccidere l'assassino presunto, anche se lo sapeva innocente. E' una sorta di belluina volontà di potenza quella che si materializza nella sequenza finale, di sapore intensamente tragico, quando Chezz stermina la famiglia, prima di spararsi in bocca, in una specie di parossistico delirio di espiazione. Quasi l'incarnazione di un angelo steminatore, efferato e sanguinario, al di là del bene e del male, che evoca, piuttosto, la morte di Dio. E' un percorso di affrancamento da una religiosità opprimente, e di ricerca di un'**altra** spiritualità, che sembra attraversare nel profondo l'intenzionalità di questo straordinario film. Ci si stupisce meno, alla fine, che sia proprio il militante comunista, l'anticristo per definizione, a pronunciare per l'unica volta la parola "trascendenza".

□ Invece, in un film come **The Truman Show** di Peter Weir, le facoltà divine appaiono ormai del tutto espropriate dal mezzo catodico. Qui, vita vissuta e vita catodica sembrano annientare le differenze tra l'esistenza reale concreta e il suo riflesso virtualizzato, vitreo e spettrale. Del resto, già il mezzo catodico stesso, nella sua forma più peculiare, quella della "diretta televisiva", produce in sé un'assoluta **indifferenza** tra il **qui** e l'**altrove**. Con quella sua "messa in onda" di qualcosa che "accade non accadendoci", la diretta televisiva si dà a vedere, nella sua essenza, come una surrettizia "messa in scena" in cui l'esperienza soggettiva della percezione viene relegata in un micromondo solipsistico e dislocata in un "al di là" dell'esperienza stessa. Ma in **The Truman Show** avviene molto di più. Non solo la vita vissuta di un singolo viene dominata dall'**artefattualità** della "diretta", ma bensì un intero spaccato di mondo si presenta come formattato, artificializzato e **virtualizzato (attu-virtualizzato)**, per dirla con Jacques Derrida). Qui, non solo il regista dello *show* (Ed Harris) si trova a possedere un potere (tecnologico) di governare la vita e la morte che evoca la potenza del divino, ma è il mezzo televisivo stesso che genera in sé la

propria essenza, che si presenta come *causa sui*, e che esibisce la fantasmatica consistenza di una sostanza assoluta.

□ Si può dire, insomma, che il cinema d'oggi, non solo non ha cancellato dalla propria pratica estetico-narrativa l'“ombra del dubbio” ontologico-esistenziale che avvolgeva gli antichi maestri, ma è **costretto** continuamente a collocarsi in un tale cono opaco proprio dalla tecnica sofisticata che ormai lo abita. Il cinema d'oggi fa affiorare dall'inconscio gli incubi della specie umana, alla fine di questo secolo delle guerre e della minaccia nucleare, e accoglie le sue angosce alle soglie di un universo tecnologico che si pone sempre più come essenza artificiale alternativa al vivente, e che vede - in un vertiginoso rovesciamento - il vivente stesso come illusione e simulacro.

Matrix, l'ultimo *cyber*-film di grande produzione, appare in proposito estremamente simbolico: annullata ogni distinzione percepibile tra l'essenza “organica” degli umani e quella “digitale” degli androidi, la visione non coglie più la loro differenza somatica, in qualche modo fisiognomica, ma neppure la loro dissonanza ontologica. E' la tirannia Totalizzante e Globalizzante della Matrice numerico-digitale, che genera oggetti artificiali perfettamente antropomorfizzati e globalmente innestati da una strapotente Intelligenza Artificiale. L'universo immateriale-virtuale è ormai venuto completamente alla luce. L'identità di tecnologia e teologia (cioè di forma e valore) è ormai giunta alla sua compiutezza. E' giunto alla sua attua(lizza)zione l'assoluto ribaltamento della gerarchia di governo: l'essere digitale domina l'essere umano, fino al punto da renderlo “sotterraneo”, “invisibile”, “estraneo”. Il vivente, inteso come materia organica e pensante, è ricacciato negli anfratti del mondo fisico, ormai del tutto nientificato, ridotto a mero non-essere. Agli “eletti” guerriglieri anti-Matrice non resta che lo spirito, o meglio, la **fede** in un altissimo sapere tecnologico capace di **antagonismo**, cioè di riscatto dell'umano.

Che, poi, in nessun luogo della sceneggiatura si affacci il sospetto che un **medesimo** sapere tecnologico possa generare nient'altro che un antagonismo tra due **medesime** trascendenze - una trascendenza dello **spirituale** e una trascendenza dell'**inorganico** - è un'“aporia” di cui sarebbe ingeneroso far carico agli autori, poichè **Matrix** è “soltanto” un film. E tuttavia - più o meno consapevolmente - perviene a sfiorare la vertigine dell'astrazione, cioè dell'inversione del reale, che fonda la cosiddetta modernità (capitalistica) occidentale. In fin dei conti, qui il mondo, distrutto dalla catastrofe (nucleare?, ecologica?) è ormai pura illusione; “reale” è solo la ciclopica Matrice. Come direbbe Baudrillard, il mondo dell'era telematico-digitale sembra esibire una sottile e paradossale strategia, «che consiste nello spacciarsi per quello che è, mentre invece non c'è» (**Il delitto perfetto**). E' come se la Matrice avesse sviluppato una sorta di astuzia divina: «non scoraggiare la specie umana con la constatazione della sua esistenza reale e della sua **finitezza**».