



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale

Storia delle Arti e Conservazione Beni Artistici

Ordinamento LM-89 (Storia dell'arte)

Tesi di Laurea

Il Sacro in immagine: fede, peccato e sofferenza nel cinema di Pier Paolo Pasolini, Lars von Trier e Andrej Tarkovskij

Relatrici

Prof.ssa Miriam Stefania De Rosa

Prof.ssa Maria Roberta Novielli

Correlatore

Prof. Andrea Tagliapietra

Laureando

Girolamo Marcello

Matricola 899129

Anno Accademico 2025/2026

Indice

Introduzione	3
Capitolo 1 - Pier Paolo Pasolini	8
1.1 Il sacro: antropologia, mito e immagine.....	9
1.2 Le origini de Sacro: Il rapporto tra comunità e fede nell’opera “I Turcs tal Friùl”	14
1.3 Fede e figura di Cristo: <i>Il Vangelo secondo Matteo</i>	23
1.4 Mito, arcaicità e religioni del corpo	27
1.5 Peccato e colpa	30
1.6 Sofferenza, sacrificio e corpo	34
Capitolo 2 – Andrej Tarkovskij	37
2.1 La ricerca del sacro nel cinema di Tarkovskij	37
2.2 Il pensiero di Tarkovskij nelle interviste: arte, fede e responsabilità dell'artista	39
2.3 Il rifiuto del simbolismo e la ricerca del sacro nell'immagine cinematografica	42
2.4 La tradizione ortodossa e le icone russe	45
<i>Andrej Rublev</i>	47
<i>Stalker</i> : il sacro come esperienza del mistero	51
<i>Nostalghia</i> : la dimensione religiosa e il sacro come chiave di lettura.....	54
<i>Sacrificio</i> : il voto, la preghiera e l'ambiguità della fede	56
Capitolo 3 – Lars von Trier	62
3.1 La fede: il paradosso tra sacrificio e grazia	66
3.2 Il peccato tra colpa, desiderio e potere	76
3.3 Il corpo sofferente e il problema della rappresentazione.....	86
CONCLUSIONE	91
Bibliografia	93
Sitografia	97
Filmografia	99
Ringraziamenti	101

Introduzione

Il rapporto tra cinema e religione costituisce uno dei campi di indagine più fecondi della riflessione sul linguaggio cinematografico. Fin dalle sue origini, la settima arte si è confrontata con l'esperienza religiosa non solo attraverso la più classica rappresentazione di episodi biblici, vite di santi e parabole, ma anche elaborando forme capaci di evocare e reinterpretare il sacro. Inquadratura, montaggio, tempi e fisicità degli attori diventano così strumenti attraverso i quali il cinema può interrogare la dimensione religiosa. Studiare la religione nel cinema significa quindi andare oltre il semplice riconoscimento di temi o contenuti religiosi e chiedersi in che modo il linguaggio cinematografico possa mettere lo spettatore di fronte all'esperienza del trascendente.

Da questo punto di vista, il cinema non si limita a rappresentare il sacro: può diventare lo strumento in cui esso viene interrogato, messo in tensione e reinterpretato. L'attenzione si sposta quindi dal soggetto religioso dell'opera alle forme attraverso cui il film coinvolge lo spettatore e rende possibile una riflessione sulla dimensione spirituale.

Le prime riflessioni sistematiche sul tema risalgono agli anni '70 del Novecento, ma è soprattutto dagli anni '90 che il campo conosce una significativa espansione, testimoniata dalla crescente diffusione di pubblicazioni scientifiche, corsi universitari e convegni internazionali dedicati al rapporto tra cinema e religione. Come sottolinea John Lyden,¹ questa disciplina si caratterizza per una marcata natura interdisciplinare, nella quale convergono gli strumenti della teologia, degli studi biblici, della storia delle religioni, della filosofia, della psicologia, della sociologia e della teoria cinematografica. Proprio questa pluralità metodologica costituisce uno degli aspetti più significativi del settore: Non esiste infatti un'unica prospettiva attraverso cui leggere la presenza del religioso nel cinema, ma diversi approcci che, pur distinguendosi tra loro, contribuiscono a comprenderne la complessità.

¹ Lyden, John C. *The Routledge Companion to Religion and Film*. London: Routledge, 2009..

Nel quadro teorico delineato da John Lyden assumono particolare rilievo, ai fini della presente ricerca, i contributi raccolti nella terza e nella quarta sezione del volume, dedicate rispettivamente ai principali approcci metodologici che costituiscono oggi gli strumenti fondamentali per lo studio del rapporto tra religione e cinema. Tali strumenti costituiscono il riferimento teorico sul quale si fonda l'analisi delle opere di Pier Paolo Pasolini, Andrej Tarkovskij e Lars von Trier, autori che, pur appartenendo a contesti culturali e confessionali profondamente differenti, hanno posto il problema del sacro al centro della propria riflessione cinematografica.

Sul piano metodologico, troviamo il forte contributo di Robert K. Johnston (Johnston, in Lyden, 2009, cap. 17). Egli ricostruisce le diverse modalità attraverso cui il pensiero religioso si è confrontato con il mezzo cinematografico, delineando un percorso che va dalla sua condanna come forma di spettacolo moralmente sospetta fino al riconoscimento del cinema quale possibile luogo di rivelazione e di esperienza del divino. Tale prospettiva risulta particolarmente utile per comprendere il percorso dei tre registi presi in esame. Pasolini, pur muovendosi all'interno di una prospettiva marxista ed eterodossa (anticonformista), sviluppa un rapporto profondamente personale con il sacro. Pur rifiutando la religione come istituzione e come sistema dogmatico, riconosce nella figura di Cristo e nel messaggio evangelico un modello di purezza, di autenticità e di radicale opposizione a ogni forma di potere e di conformismo.; Tarkovskij costruisce una poetica nella quale il tempo, la memoria e l'immagine diventano strumenti privilegiati di una ricerca spirituale; von Trier, infine, elabora un cinema costantemente attraversato dalla tensione tra blasfemia, colpa, sacrificio e ricerca del trascendente. Come osserva Douglas E. Cowan, il cinema possiede la capacità di «suggerire la realtà di questo "ordine invisibile"». ² L'espressione "ordine invisibile", che Cowan riprende dalla celebre definizione di religione proposta da William James in *The Varieties of Religious Experience* (1902), indica quella dimensione trascendente che sfugge alla percezione immediata e con la quale l'esperienza religiosa cerca costantemente di entrare in relazione. Applicata al cinema, questa nozione suggerisce che un

² Lyden, John C. *The Routledge Companion to Religion and Film*. London: Routledge, 2009, p.8

film non debba limitarsi a rappresentare il sacro come tema narrativo, ma possa evocarlo attraverso il proprio linguaggio, lasciando intuire una realtà che va oltre ciò che è direttamente visibile. Sebbene Cowan sviluppi questa riflessione con riferimento al genere horror, dove si parla continuamente di demoni, spiriti, forze del male, l'aldilà e quindi viene evocato quel "ordine invisibile", essa risulta particolarmente utile anche per interpretare il cinema d'autore preso in esame in questa ricerca, nel quale la dimensione spirituale emerge soprattutto attraverso la forma cinematografica e non soltanto attraverso i contenuti.

Viene sviluppato anche il concetto di *Christ figure*, elaborato da Adele Reinhartz (Lyden, 2009, cap. 23), la quale individua quei personaggi che, pur non identificandosi direttamente con Gesù Cristo, ne condividono la funzione salvifica, il carisma e il destino di sofferenza redentrice. Tale categoria offre uno strumento interpretativo particolarmente efficace per analizzare numerosi protagonisti del cinema dei tre autori, dal Cristo rappresentato ne *Il Vangelo secondo Matteo*³ di Pasolini fino alle figure sacrificali create da von Trier in opere quali *Le onde del destino* e *Dogville*.

Il volume offre inoltre indicazioni preziose sulla posizione specifica di ciascun regista lungo questo spettro. Craig Detweiler, nel capitolo dedicato al cristianesimo, osserva che fu proprio la posizione di Pasolini ai margini dell'ortodossia religiosa — omosessuale e di formazione marxista — a permettergli di restituire un Cristo solidale con gli ultimi e lontano dai poteri costituiti, in un ritratto giudicato tra i più autentici e potenti dell'intera storia del cinema su Gesù.

Anche Tarkovskij viene più volte richiamato nel volume di Lyden come autore emblematico di un cinema capace di trasformare la forma cinematografica in autentica esperienza spirituale. Nel capitolo dedicato agli approcci teologici, Robert K. Johnston interpreta film come *Andrej Rublëv* (1966) e *Lo specchio* (1975) non come semplici rappresentazioni del sacro o metafore della trascendenza, bensì come vere e proprie icone cinematografiche, immagini che, secondo le sue parole, consentono di «*allow the invisible to be glimpsed in*

³ *Il Vangelo secondo Matteo*, regia di Pier Paolo Pasolini, Italia e Francia, 1964.

the visible». La spiritualità non risiede quindi esclusivamente nei contenuti delle opere, ma si manifesta attraverso la costruzione stessa dell'immagine, il ritmo del tempo filmico e la relazione contemplativa instaurata con lo spettatore.

La scelta di concentrare l'analisi sulle opere di Pier Paolo Pasolini, Andrej Tarkovskij e Lars von Trier nasce dalla volontà di mettere a confronto tre autori che, pur appartenendo a contesti storici, culturali e confessionali profondamente differenti: l'Italia cattolica attraversata dal marxismo, l'Unione Sovietica ufficialmente atea e la Danimarca luterana e fortemente secolarizzata.

Se il cinema, come si è detto, non si limita a rappresentare il sacro ma può farsi esso stesso spazio della sua manifestazione, occorre allora interrogarsi più da vicino sullo statuto dell'immagine di cui l'immagine cinematografica costituisce un'espressione particolare e concreta. Il sacro in immagine, infatti, non è un tema come gli altri: è un'immagine che mette continuamente alla prova i limiti di ciò che si può vedere, perché cerca di rendere presente qualcosa che, per sua natura, non può mai esserlo del tutto. Come ha osservato Andrea Tagliapietra a proposito delle icone della fine, l'immagine non si limita a sostituire un pensiero concettualmente impossibile: essa consente di sfiorare e di vedere ciò che, pur restando invisibile e inaccessibile, chiede comunque di essere in qualche modo mostrato.⁴

Questa tensione tra visibile e invisibile assume però forme diverse a seconda del contesto religioso e culturale in cui si sviluppa. Proprio queste differenze costituiscono il filo conduttore dei tre capitoli che seguono.

Nel cattolicesimo di Pasolini, erede della teologia economica e della teologia politica che governano il rapporto tra potere, storia e salvezza, l'immagine del sacro tende a farsi rappresentativa e narrativa: racconta, incarna, mette in scena una vicenda di redenzione che si misura costantemente con la storia e con il potere. Nell'ortodossia di Tarkovskij, che eredita la teologia dell'icona, l'immagine si fa invece epifanica e manifestativa: non racconta

⁴ Andrea Tagliapietra, *Icônes de la fin. Images apocalyptiques, filmographie, mythes*, trad. fr. Robert Kremer, Toulouse, Presses universitaires de l'Institut catholique de Toulouse, 2025, p. 13

il sacro dall'esterno, ma lo lascia apparire nella propria superficie, come luogo di contemplazione in cui l'invisibile si rende visibile senza esaurirsi in essa. Nel luteranesimo, più precisamente nel Calvinismo, e nell'ambiente protestante di von Trier, infine, l'immagine è attraversata da una vocazione aniconica e chenotica: la rappresentazione del divino è per statuto interdetta, e il sacro può affiorare solo per via negativa, per svuotamento, secondo i moduli di una teologia apofatica che rifiuta ogni raffigurazione diretta della grazia. Non è un caso che von Trier ambienta *Le onde del destino* in una comunità presbiteriana di matrice calvinista, nella quale perfino le campane sono bandite. Non si tratta di tre fedi contrapposte, ma di tre ambienti simbolici entro cui l'immaginario religioso di ciascun autore prende forma.

Alla luce di tali presupposti teorici, la presente tesi si propone di analizzare le modalità attraverso cui Pasolini, Tarkovskij e von Trier costruiscono, problematizzano e reinventano l'immaginario religioso all'interno delle rispettive poetiche cinematografiche. Attraverso il confronto tra le loro opere sarà possibile mettere in luce non soltanto le specificità di ciascun autore, ma anche alcune costanti che attraversano il rapporto tra cinema e sacro nel secondo Novecento, mostrando come la riflessione religiosa continui a rappresentare uno dei nuclei più significativi del cinema d'autore europeo contemporaneo.

Capitolo 1 - Pier Paolo Pasolini

Il cinema di Pier Paolo Pasolini occupa una posizione singolare nella storia della rappresentazione del sacro. Pur provenendo da una cultura dichiaratamente laica e marxista, Pasolini non ha mai cessato di interrogare la religione, il mito, il sacrificio e la morte. Pasolini non fa un cinema “di fede”, ma un cinema che cerca continuamente il sacro dentro la realtà umana e materiale. La religiosità del suo cinema è quindi soprattutto uno sguardo sulla realtà, capace di attribuire dignità e profondità spirituale ai corpi, alla natura, ai poveri e alle forme di vita più semplici. Il mondo, le persone, i corpi e i paesaggi conservano una dimensione simbolica e misteriosa che la modernità, dominata dalla razionalizzazione, dal consumismo e dall'omologazione culturale, tende progressivamente a cancellare o a rendere invisibile.⁵

Questa tesi colloca come punto di partenza l'idea che Pasolini realizzi non tanto un cinema della religione, quanto un cinema del sacro. La religione, infatti, rinvia a un sistema di credenze, riti, istituzioni e norme; il sacro, invece, nasce quando la realtà più comune viene guardata con tale intensità da rivelare qualcosa di misterioso, profondo e difficile da spiegare, anche quando si tratta di una realtà scomoda o scandalosa. Pasolini indaga il sacro nei volti dei sottoproletari, nella frontalità delle inquadrature, nella potenza arcaica dei paesaggi, nella vicinanza fra innocenza e colpa e, soprattutto, nella presenza costante della morte.

La riflessione sarà articolata intorno a tre nuclei: fede, peccato e sofferenza. La fede non verrà intesa come certezza dogmatica, ma come apertura a una dimensione che interrompe l'ordine ordinario dell'esistenza. Il peccato sarà analizzato non soltanto come trasgressione morale, ma come condizione storica di alienazione, perdita e complicità con il potere. La sofferenza, infine, apparirà come luogo ambiguo: può rendere visibile la dignità della persona, ma non garantisce automaticamente redenzione. In questo senso Pasolini si distingue tanto da una teologia consolatoria quanto da una visione puramente nichilistica.

⁵Pasolini Pier Paolo, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1972, p.167

1.1 Il sacro: antropologia, mito e immagine

Affrontare il tema della religiosità in Pasolini significa considerare il rapporto complesso e contraddittorio che l'autore ha con la religione. Pasolini non considera la fede come una fonte di consolazione, però, non è indifferente alla dimensione religiosa. Il sacro rimane profondamente legato alla sua esperienza personale. Il cristianesimo continua a essere una componente importante della sua vita, anche quando critica la Chiesa sul piano politico e istituzionale.

Per comprendere questa apparente contraddizione è utile il concetto di sacro. Secondo Mircea Eliade, il sacro si distingue dal profano perché interrompe la normalità della vita quotidiana e attribuisce a determinati luoghi, gesti o momenti un significato particolare e più profondo. Anche Pasolini considera l'esistenza umana come qualcosa che non può essere ridotto soltanto alla dimensione pratica, materiale e produttiva tipica della società moderna.

Questa dimensione del sacro emerge soprattutto nel suo interesse per il mondo contadino e sottoproletario, nel quale Pasolini riconosce modi di vivere, tradizioni e valori non ancora completamente trasformati dalla società dei consumi. Tuttavia, egli non idealizza questo mondo e non lo considera un paradiso perduto: è consapevole della presenza della povertà, della violenza, della sofferenza e della morte. La sua sacralità deriva piuttosto dalla capacità di conservare una propria identità e diversità. Per Pasolini, infatti, queste culture rappresentano una forma di resistenza all'omologazione culturale, cioè al processo attraverso il quale la società dei consumi tende a rendere gli individui sempre più simili nei comportamenti, nei desideri e nei modi di vivere. La società dei consumi per Pasolini è uguale allo spazio profano per Eliade; tutto è omologato. Le culture arcaiche, invece, rispecchiano lo spazio sacro di Eliade; mantengono una loro identità che le distingue dal resto.⁶

Il contributo di Ernesto de Martino è particolarmente utile. per lui i rituali e le forme simboliche servono a fronteggiare le crisi che minacciano la presenza dell'individuo nel

⁶ Mircea Eliade, *Il sacro e il profano*, E. Fadini, Bollati Boringhieri, p. 19-20.

mondo. Il sacro non rappresenta quindi una realtà soprannaturale o metafisica, ma nasce dalla cultura e dall'esperienza degli uomini come risposta alla perdita di valori e identità condivisi. In Pasolini la morte costituisce la crisi fondamentale. Essa interrompe il flusso della vita e, nello stesso tempo, ne rende possibile la comprensione.⁷ Pasolini, in *Osservazioni sul piano-sequenza*, paragona questo meccanismo al montaggio cinematografico, che dà senso alle inquadrature solo ritagliandole e chiudendole, così come la morte, chiudendo l'esistenza, la interpreta.⁸

Questa concezione spiega perché il cinema occupi un ruolo privilegiato. La macchina da presa registra corpi, volti e ambienti nella loro irripetibile presenza. Ciò che è filmato appartiene al passato e tuttavia continua ad apparire. Il cinema così da un lato testimonia la mortalità e il trascorrere del tempo, dall'altro conserva ciò che è destinato a scomparire, trattenendo attraverso l'immagine una traccia della vita. La sua sacralità non dipende dalla nobiltà del soggetto rappresentato, ma dalla capacità dell'immagine di riconoscere un valore assoluto al particolare.

In *Empirismo eretico* Pasolini definisce il cinema una lingua della realtà. Essa è già composta di segni: gesti, corpi, oggetti, distanze, architetture. Il regista li seleziona e li dispone attraverso l'inquadratura e il montaggio. In tal modo il cinema non riproduce semplicemente il mondo, ma ne rivela la struttura espressiva. La forma filmica può restituire alla realtà quella densità simbolica che la società industriale tende a neutralizzare.⁹

Le scelte stilistiche di Pasolini rispondono a questo progetto. La frontalità dei volti, i campi lunghi sui paesaggi, i movimenti di macchina volutamente non levigati, l'uso di attori non professionisti, la commistione fra musica colta e corpi popolari producono un effetto di straniamento. Il quotidiano appare simultaneamente concreto e iconico. I personaggi non

⁷ De Martino Ernesto, *Il mondo magico*, Einaudi, Torino, 1948, vedi in particolare cap. II, sulla crisi e sul riscatto della presenza;

⁸ Pier Paolo Pasolini, «Osservazioni sul piano-sequenza», in *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1972, p. 216.

⁹ Pasolini Pier Paolo, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, p.183

sono soltanto individui psicologicamente definiti; diventano figure, quasi immagini votive, senza perdere la loro materialità sociale.

“concepire il cinema come un infinito e continuo piano-sequenza non ha niente di naturalistico. Anzi! Invece il piano-sequenza in concreto, nei singoli films, è un procedimento naturalistico (di per sé: non certo se corretto dall’opposizione di altri procedimenti). Ecco perché io evito il piano-sequenza: perché esso è naturalistico, e quindi... naturale. Il mio amore feticistico per le «cose» del mondo, mi impedisce di considerarle naturali. O le consacra o le dissacra con violenza, una per una: non le lega in un giusto fluire, non accetta questo fluire. Ma le isola e le idolatra, più o meno intensamente, una per una. Nel mio cinema perciò il piano-sequenza è completamente sostituito dal montaggio. La continuità e l’infinità lineare di quel piano-sequenza ideale che è il cinema come lingua scritta dell’azione, si fa continuità e infinità lineare «sintetica», per l’intervento del montaggio.”¹⁰

La relazione fra sacro e profano può essere approfondita attraverso Giorgio Agamben. In *Profanazioni*, il sacro è ciò che viene separato dall’uso comune, mentre profanare significa restituire all’uso ciò che era stato sottratto. Questa definizione illumina la pratica di Pasolini. Il regista porta il sacro nei luoghi marginali e nei corpi esclusi, sottraendolo al monopolio delle istituzioni. Nello stesso tempo denuncia una modernità che non profana realmente, perché trasforma ogni cosa in merce e spettacolo. Il corpo liberato dai divieti tradizionali diviene un corpo disponibile al consumo.¹¹

In *Scritti corsari* la società dei consumi viene descritta come una profonda trasformazione della società e degli individui. Il nuovo capitalismo non si limita a sostituire alcuni valori; modifica desideri, linguaggi, corpi e comportamenti. La televisione, la pubblicità e l’edonismo di massa producono un’omologazione più profonda di quella realizzata dai poteri

¹⁰ Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, p. 211

¹¹ Agamben Giorgio, *Profanazioni*, Nottetempo, Roma, 200, p. 53.

tradizionali. La religione istituzionale perde centralità, mentre il consumo assume funzioni quasi religiose: promette felicità e definisce ciò che deve essere desiderato.¹²

L'episodio dello slogan dei jeans Jesus è emblematico¹³. La campagna pubblicitaria ruotava essenzialmente attorno a due immagini, costruite sull'accostamento deliberatamente provocatorio tra sessualità e linguaggio religioso. La prima mostrava un corpo dall'aspetto androgino, fotografato frontalmente, con i jeans molto aderenti e sbottonati, fino a lasciare intravedere il pube. Lo slogan «*Non avrai altro jeans all'infuori di me*» era una parodia evidente del primo comandamento, trasformato in un'affermazione assoluta di fedeltà alla marca. La seconda, diventata probabilmente ancora più famosa, era un'inquadratura ravvicinata delle natiche femminili, coperte solo in parte da shorts estremamente corti. Sopra l'immagine compariva «*Chi mi ama, mi segua*». Anche qui il linguaggio evangelico veniva trasferito nella pubblicità e contemporaneamente acquisiva un doppio senso: seguire Cristo, seguire il marchio, ma anche letteralmente seguire la ragazza vista di spalle.

Non si tratta soltanto di una provocazione blasfema: per Pasolini è il segno che il linguaggio religioso è ormai disponibile come materiale di mercato. La nuova classe industriale non percepisce più il confine fra sacro e profano; può usare il nome divino perché lo ha svuotato di autorità simbolica.¹⁴

¹²Pasolini Pier Paolo, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano, 1975, saggi «Acculturazione e acculturazione», p. 21

¹³ Campagna pubblicitaria dei Jesus Jeans del 1973. La campagna fu realizzata dall'agenzia di Armando Testa per Jesus Jeans, marchio del Maglificio Calzificio Torinese (MCT), azienda legata anche a Robe di Kappa. La parte fotografica fu affidata al giovane Oliviero Toscani, mentre i testi furono elaborati dai copywriter Emanuele Pirella e Michael Goettsche dell'Agenzia Italia.

¹⁴Pasolini, Pier Paolo. Il folle slogan dei jeans Jesus. *Corriere della Sera* del 17 Maggio 1973. Pasolini Pier Paolo, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano, 1975. Analisi linguistica di uno slogan. p. 14



Fig. 1 Campagna pubblicitaria Jesus Jeans (1973), fotografie di Oliviero Toscani: «Non avrai altro jeans all'infuori di me» e «Chi mi ama mi segua».

Per inciso, la fotografia della campagna pubblicitaria è stata realizzata da Oliviero Toscani, che ha poi spesso utilizzato in pubblicità immagini e temi, anche religiosi, che non appartengono al mondo commerciale.

La critica di Pasolini alla Chiesa è inseparabile da questa diagnosi. Egli rimprovera all'istituzione ecclesiastica il compromesso con i poteri politici e sociali e l'incapacità di riconoscere la natura del nuovo capitalismo. La Chiesa ha spesso difeso l'ordine, ma il nuovo ordine non ha più bisogno della sua legittimazione. Da qui l'appello, provocatorio ma non ironico, a scegliere i poveri e a opporsi alla civiltà dei consumi. Il cristianesimo potrebbe sopravvivere soltanto recuperando la propria forza scandalosa e profetica.

Per Pasolini, il sacro è quindi inseparabile dalla profanazione. Esso non vive in una sfera incontaminata, ma nel conflitto con i dispositivi che separano, mercificano e rendono indisponibile la vita. Il cinema diventa un gesto di restituzione: rende nuovamente visibili volti e culture che il progresso condanna alla scomparsa. Tuttavia, questa restituzione non è consolatoria. Ogni immagine porta con sé il lutto per ciò che non può essere salvato.

1.2 Le origini de Sacro: Il rapporto tra comunità e fede nell'opera "I Turcs tal Friùl"

Ho voluto inserire I Turcs tal Friùl nella mia tesi, pur essendo un'opera teatrale, perché rappresenta il punto d'origine del sacro pasoliniano. Il dramma si colloca a metà tra la tragedia e la sacra rappresentazione e contiene già, molti dei nuclei che il cinema di Pasolini svilupperà in seguito. Il testo, inoltre, non fu mai pubblicato dall'autore in vita, e la critica lo ha letto come un caso di "rimozione", legato anche alla tragica morte del fratello Guido. Proprio per questo è rimasto ai margini degli studi sul cinema pasoliniano, ma è un testo che anticipa molto del suo cinema, come il mondo contadino visto come un custode del mondo arcaico, la figura materna come presenza protettiva e addolorata, la morte del giovane come martirio, la tensione tra la rivolta e la rassegnazione religiosa.

Composta da Pasolini nel 1944, pubblicata postuma e rappresentata per la prima volta soltanto nel 1976, per la regia di Rodolfo Castiglione. Il testo è interamente scritto in lingua friulana, che l'autore conosceva e utilizzava grazie alla madre, originaria di un paese in provincia di Pordenone. Pasolini stesso considerava I Turcs tal Friùl il suo scritto in friulano più riuscito.

L'opera si ispira alla tragedia greca I Persiani di Eschilo e si sviluppa in un unico atto, nel quale Pasolini rielabora l'incursione ottomana del 1499 nella pianura friulana. Al centro della rappresentazione si trova la piccola comunità di Casarsa, osservata nel momento immediatamente precedente all'invasione e raccolta attorno alla *glesiate*, la piccola chiesa del paese. È all'interno di questo spazio che si manifesta il conflitto tra atteggiamenti differenti di fronte alla minaccia: da una parte la rassegnazione e l'affidamento alla fede, dall'altra la rabbia e l'impulso alla rivolta. L'episodio storico si trasfigura così in una situazione drammatica di più ampia portata, in cui la comunità è chiamata a misurarsi con la paura, con l'imminenza della violenza e con la questione della propria capacità di resistere.

La scelta di ambientare la vicenda nel 1499 appare particolarmente significativa se si considera il contesto storico nel quale l'opera viene composta. I Turcs tal Friùl nasce infatti nel maggio del 1944, durante l'occupazione nazista del Friuli. La distanza temporale delle due invasioni consente a Pasolini di costruire una metafora attraverso la quale interrogare, indirettamente, il presente. La scelta della lingua friulana diventa quindi non solo un' questione identitaria, ma un diretto collegamento spaziotemporale che permette a Pasolini di collocare la vicenda all'interno di un universo circoscritto, comunitario, accessibile a pochi (seppur universale nei contenuti), nel quale la storia contemporanea può essere trasposta e osservata attraverso una forma indiretta. Questa sembra essere per Pasolini l'occasione di chiarire la sua posizione ai suoi compaesani e manifestare il suo dissenso in una lingua che lo scherma e lo protegge dai rischi e dall'esposizione che questo scritto, qualora fosse stato composto in italiano, avrebbe potuto comportargli.

L'azione drammaturgica e l'apparente polarità dei due personaggi principali, le cui fattezze psicologiche sembrano aderire fedelmente a quelle dei due fratelli Pasolini, hanno costituito un nodo irrisolto della genesi dell'opera, coralmemente testimoniata dagli autografi di entrambi i fratelli in un primo manoscritto del maggio 1944 e successivamente firmata solamente da Pier Paolo nel 1945. Questo fu l'anno della strage fraticida di Porzûs, in cui fu ucciso Guido, fratello minore del Pasolini. L'eccidio consistette nell'uccisione diciassette partigiani delle Brigate Osoppo, formazioni di orientamento cattolico e laico-socialista, da parte di un gruppo di partigiani – in prevalenza gappisti – appartenenti al Partito Comunista Italiano. L'evento è considerato uno dei più tragici e controversi della Resistenza italiana.

Il trauma della perdita costituisce un elemento imprescindibile per comprendere la particolare tensione emotiva che attraversa la produzione del Pasolini di quegli anni. La morte di Guido (che in una lettera alla madre Pasolini descrive come "un'immensa, spaventosa montagna") si inserisce infatti in una fase già caratterizzata da profonde lacerazioni politiche e personali e contribuisce a rendere ancora più complesso il rapporto tra conflitto, violenza e dimensione fraterna che emerge nell'opera in questione.

La dimensione autobiografica de *I Turcs tal Friül* non deve tuttavia essere intesa come una semplice trasposizione della vicenda familiare all'interno del testo teatrale. Piuttosto, la memoria personale, la storia locale e il trauma collettivo della guerra confluiscono in una stratificazione drammatica nella quale il conflitto individuale si sovrappone a quello della comunità. La minaccia dell'invasione diventa così anche una metafora della frattura che attraversa l'esperienza storica e artistica di Pasolini e che, negli anni della guerra, investe tanto la dimensione politica quanto quella familiare.

Le diverse reazioni alla minaccia: Meni e Pauli tra preghiera e ribellione

La struttura drammatica de *I Turcs tal Friül* si fonda in larga misura sulla diversa reazione dei personaggi di fronte alla minaccia dell'invasione. Il paese di Casarsa si trova infatti sospeso tra l'attesa dell'evento e la necessità di assumere una posizione nei suoi confronti. La comunità reagisce prevalentemente attraverso la preghiera, cercando nella fede una forma di protezione di fronte a una violenza percepita come imminente e inevitabile. A questa disposizione si contrappone l'atteggiamento di Meni Colus, che rifiuta la passività e considera la resistenza come l'unica risposta possibile.

La contrapposizione tra i due fratelli Pauli e Meni costituisce il principale dispositivo attraverso il quale Pasolini mette in scena le diverse modalità di rapportarsi alla paura della morte. Pauli rappresenta inizialmente l'accettazione di una condizione esistenziale fondata sulla continuità tra lavoro, preghiera e morte. Rivolgendosi al fratello, afferma infatti:

«Vado a governare; e a mungere. E tu vieni ad aiutarmi, e subito. Pregare e lavorare; questo ci resta. E tu, povero ragazzo, fa' come faccio io: morire come siamo sempre vissuti.»¹⁵

Nelle parole di Pauli la preghiera non appare tanto come uno strumento attraverso il quale modificare il corso degli eventi, quanto come una pratica capace di conservare l'ordine consueto dell'esistenza. Pregare e lavorare costituiscono le due attività

¹⁵ Pier Paolo Pasolini, *I Turcs tal Friül*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano, 2001 p. 43, le traduzioni dal friulano all'italiano sono di Adriana Tortul, che ringrazio.

che ancora possono essere compiute di fronte a una minaccia sulla quale l'individuo non sembra avere alcun controllo. La fede assume pertanto una funzione di contenimento della paura: di fronte alla possibilità della morte, l'unica risposta sembra consistere nel mantenere intatti i gesti che hanno scandito fino a quel momento la vita della comunità.

Meni, al contrario, rifiuta questa forma di rassegnazione. La sua reazione alla minaccia è caratterizzata da una consapevolezza più immediata e drammatica della morte, percepita non come un destino astratto, ma come una possibilità concreta e imminente. Egli afferma:

«Ah, per Dio, se io muoio, muore tutto il mondo [...] la morte! Ma di me che resta? Questo paese resta, se io muoio. [...] Ma la morte adesso, non è solo per me, Pauli; ma per te, per nostra madre, e nostro padre, e il nostro paese, e i nostri campi e la nostra Chiesetta!»¹⁶

La morte individuale assume così una dimensione collettiva. Meni comprende che l'invasione non minaccia soltanto la sua esistenza, ma l'intero universo di relazioni, luoghi e affetti che definisce la sua identità. Il paese, i campi, la famiglia e la chiesetta costituiscono infatti un sistema unitario, nel quale la dimensione individuale e quella comunitaria risultano inseparabili. È proprio questa consapevolezza a trasformare la paura in rabbia e la rabbia in desiderio di resistenza.

La preghiera degli abitanti di Casarsa si sviluppa invece all'interno di una condizione di progressiva impotenza. Zuan Gambili mette in discussione il significato stesso del pregare, osservando come gli abitanti non sembrano realmente comprendere la gravità della situazione:

«Pregare cosa? Ma la gente non sa nemmeno lei perché prega. Ma chi, qua, di tutti questi matti, immagina che domani, proprio domani [...] la sua casa potrebbe essere bruciata e lui morto? Siamo tutti ciechi.»¹⁷

¹⁶ Ivi, p. 44

¹⁷ Ivi, p. 47

La preghiera appare qui come un gesto che rischia di eclissare il sentire individuale, perdendo la propria capacità di confrontarsi con l'evento della morte. È precisamente questa incapacità di pensare la morte a essere evidenziata da Scefin Cuarnus quando afferma: «*Morire: è una cosa troppo grande per poterla pensare*».¹⁸

La minaccia dell'invasione diventa quindi anche una crisi della capacità di immaginare la propria fine.

In questo senso, la contrapposizione tra Meni e Pauli non coincide semplicemente con quella tra fede e ateismo, tra sacro e profano. La differenza tra i due fratelli riguarda soprattutto il modo in cui ciascuno interpreta il rapporto tra l'uomo e il proprio destino.

I presagi di morte e la sacralità della natura

La minaccia non viene rappresentata soltanto attraverso l'evento militare, ma anche attraverso una serie di immagini, presagi e segni che sembrano modificare la percezione dello spazio circostante. La natura stessa partecipa alla condizione di attesa nella quale si trova la comunità, assumendo progressivamente una dimensione simbolica.

Questa particolare percezione del paesaggio è strettamente connessa alla concezione pasoliniana del sacro. Il mondo naturale non costituisce infatti un semplice sfondo dell'azione, ma appare come uno spazio nel quale può manifestarsi una presenza che eccede la dimensione ordinaria dell'esperienza. A questo proposito è significativo il modo in cui Pauli descrive il proprio rapporto con Dio:

«Il Signore è qui, con noi. Tu no, forse, ma io sì, che Lo vedo ogni giorno, qua intorno. Di sera, quando torno dal campo, sulla cima del carro pieno di fieno, mi pare di toccarlo con la mano il Signore, nel cielo, tra le nuvole infinite.»¹⁹

¹⁸ Ivi, p. 47

¹⁹ Ivi, p. 45

Dio non viene cercato in un luogo separato dal mondo, ma riconosciuto nella natura, nei campi, nel cielo e nei gesti che appartengono alla vita ordinaria.

Questa concezione entra tuttavia in crisi nel momento in cui la minaccia diventa reale. Meni, infatti, non riesce più a riconoscere nella realtà circostante la presenza di un Dio e la sua domanda assume una forma radicale:

«Non è giusto. Dio non ci guarda; chissà a cosa pensa Lui lassù, nel Cielo! [...] Ma qui, nel fondo dei campi, sperduti in quattro case grigie di fumo, in un buco del Friuli, come fa il Signore a preoccuparsi di noi? Si nasce, si vive, si muore. E Lui non sa niente. Ci ammazzano, e Lui non sa niente.»²⁰

Il Dio che Pauli percepisce nella natura non è più riconoscibile da Meni, che sperimenta invece l'assenza del divino proprio nel momento in cui la sua presenza sarebbe maggiormente necessaria. Lo spazio periferico nel quale vive la comunità diventa, in questa prospettiva, anche uno spazio di abbandono. La religione non viene semplicemente rifiutata, ma sottoposta a una verifica estrema. Finché la vita procede secondo il proprio ordine abituale, la fede può essere vissuta come una presenza naturale, quasi incorporata nella quotidianità; quando però la morte irrompe concretamente nell'esperienza individuale e collettiva, essa viene costretta a confrontarsi con il problema del silenzio di Dio.

La morte di Meni e la crisi della fede

La tensione tra i due fratelli raggiunge il suo punto culminante con la decisione di Meni di prendere le armi e affrontare il nemico. La sua scelta rappresenta il rifiuto definitivo di una posizione puramente passiva: Meni non vuole attendere la morte pregando, ma tenta di opporsi concretamente alla violenza. Pauli lo segue, tuttavia, non perché abbia realmente

²⁰ Ivi, p. 45

abbandonato la propria posizione iniziale, ma nel tentativo di riportare il fratello alla ragione e di ricondurlo alla comunità.

La morte di Meni modifica radicalmente l'equilibrio iniziale dell'opera. Pauli, che all'inizio aveva invitato il fratello ad accettare la propria condizione e a non ribellarsi a Dio, si trova improvvisamente di fronte al corpo morto di colui che aveva cercato di proteggere. È proprio questo incontro con la morte concreta a determinare la sua trasformazione. La morte rende visibile ciò che la vita aveva reso familiare e dunque quasi invisibile: la giovinezza del fratello, la sua individualità, la sua irriducibile presenza. Pauli afferma:

«Eri tutto giovane dai capelli ai piedi: tutto giovane e infiore; e avevi paura di morire. Adesso, mi accorgo della tua giovinezza, adesso che vedo il tuo corpo di morto.»²¹

La morte non appare più come una semplice conclusione, ma come una frattura che interrompe brutalmente il senso di continuità sul quale si fondava la fede del personaggio.

La conseguenza di questa presa di coscienza è una vera e propria crisi religiosa. Pauli, che in precedenza aveva difeso la presenza di Dio, arriva ora a condividere la bestemmia del fratello:

«Avevi ragione, fratello, di bestemmiare il Signore, di sacramentare la Vergine! Chissà dove sono Loro, in alto, lontani, beati! E noi qui a morire e pregarli anche. Non è giusto che io debba morire proprio oggi che nel corpo di mio fratello morto mi sono ricordato della mia gioventù.»

Pauli bestemmia proprio perché aveva creduto, pregato e riconosciuto la presenza di Dio nel mondo. Il silenzio divino di fronte alla morte del fratello rende però impossibile conservare intatta quella fede. La bestemmia assume quindi un significato più complesso e diventa una forma paradossale di dialogo con Dio: anche nel momento in cui Lo accusa, Pauli continua a rivolgersi a Lui.

²¹ Ivi, p. 79

È proprio in questa trasformazione che sembra concentrarsi il significato più profondo dell'opera. Di fronte alla minaccia della morte, ciascun personaggio è costretto a confrontarsi non soltanto con il valore della propria vita, ma anche con quello dei legami che la definiscono e con la possibilità concreta della loro perdita.

La conclusione dell'opera radicalizza ulteriormente questa crisi. Pauli afferma:

«Io non so niente di tutti i morti del mondo: che siano morti a mille a mille a mille, io non so niente. In tutto il tempo del mondo solo questo giovane, Meni Colùs, mio fratello, è morto. Io piango solo per lui, e solo per lui io bestemmio il nostro santo Signore. E di tutti i paesi bruciati del mondo, solo il nostro è stato bruciato, e abbandonato da quella Santa e Beata Vergine, che noi abbiamo tanto pregato, e invocato, e che adesso non ci guarda, e che adesso, in punto di morte, io bestemmio con l'ultimo fiato del mio povero petto cristiano.»²²

La bestemmia di Pauli costituisce uno dei momenti di religiosità più intensi dell'opera. Il particolare assume qui una dimensione universale. La morte di Meni è la morte di un fratello, di un individuo irripetibile. Allo stesso modo, tra tutti i paesi distrutti dalla guerra, per Pauli esiste soltanto il proprio. Qui si manifesta il carattere profondamente umano della religiosità rappresentata da Pasolini. Il problema non è tanto stabilire se Dio esista o non esista, quanto interrogare la possibilità di credere in un piano divino anche di fronte alle atrocità di una morte violenta, ingiusta e al dolore di un lutto. La fede viene quindi condotta fino al proprio limite estremo, là dove la presenza del sacro sembra coincidere con la sua stessa negazione.

Il paese riunito nella piazzetta alla vigilia dell'invasione rappresenta, da questo punto di vista, una comunità sospesa tra due possibilità: affidarsi alla preghiera oppure reagire attraverso la resistenza. La preghiera non riguarda beni materiali o interessi individuali: gli abitanti non chiedono ricchezza, un raccolto più abbondante o condizioni meteorologiche favorevoli, ma chiedono semplicemente di poter conservare la propria vita e il

²² Ivi, p. 80

proprio mondo. È proprio la semplicità di ciò che desiderano a rendere più drammatica la loro condizione. Essi pregano per poter continuare a vivere come hanno sempre vissuto, per conservare la propria casa, i propri campi, i propri affetti e la propria comunità.

La violenza dell'invasione interrompe tuttavia questa continuità e rende evidente la fragilità dell'ordine sul quale si fondava la loro esistenza. *La glesiute* (la piccola chiesa), che all'inizio dell'opera rappresenta il luogo della preghiera e della protezione, diventa il luogo simbolico della crisi della fede.

I *Turcs* tal Friùl costituisce un passaggio fondamentale per comprendere la successiva riflessione pasoliniana sul sacro, che viene rappresentato come uno spazio di conflitto, attraversato dalla paura, dalla speranza, dalla bestemmia e dal desiderio di comprendere il senso della morte. La fede e la sua negazione non sono dunque due posizioni rigidamente contrapposte: entrambe nascono dalla medesima esigenza di dare un significato all'esperienza della sofferenza, quella individuale e quella collettiva. È precisamente questa tensione, mai definitivamente risolta, a conferire all'opera la sua particolare forza religiosa e, al tempo stesso, la sua tragicità.

1.3 Fede e figura di Cristo: Il Vangelo secondo Matteo

Il Vangelo secondo Matteo costituisce il punto più evidente del confronto pasoliniano con il cristianesimo. Realizzato nel 1964 e dedicato alla memoria di Papa Giovanni XXIII, il film nasce da un incontro inatteso con il testo evangelico. Durante un soggiorno ad Assisi, Pasolini legge integralmente il Vangelo di Matteo e ne riceve, secondo la sua testimonianza, un impulso immediato. L'episodio è significativo: il progetto non deriva da una conversione, ma dal forte stimolo poetico e morale prodotto dalla parola evangelica.

Pasolini sceglie di seguire il testo di Matteo senza aggiungere modernizzare il dialogo. Questa fedeltà non elimina l'interpretazione; al contrario, la concentra nelle immagini, nel montaggio, nei volti e nella musica. Il Vangelo viene sottratto tanto al kolossal biblico quanto alla devozione illustrativa. Non compaiono scenografie monumentali né effetti spettacolari. La Palestina è ricreata nei paesaggi del Mezzogiorno italiano, soprattutto in Basilicata, dove l'arcaicità delle pietre e dei volti produce una continuità fra il racconto evangelico e la storia dei poveri.²³

La scelta del bianco e nero rafforza questa impostazione. Le immagini possiedono una rudezza documentaria e, nello stesso tempo, una composizione iconica. Il sacro non viene separato dalla polvere, dalla fame o dalla fatica. Maria è una giovane contadina silenziosa; gli apostoli hanno i volti del sottoproletariato e degli amici intellettuali del regista; i farisei assumono tratti più borghesi e irrigiditi. La tipizzazione sociale non riduce il racconto a un'allegoria politica, ma rende visibile la dimensione storica della parola di Cristo.

Il Gesù interpretato da Enrique Irazoqui è lontano dall'immagine dolce e conciliatrice della tradizione cinematografica. È giovane, severo, ascetico e impaziente. Parla camminando, spesso senza arrestarsi, come se la parola dovesse attraversare lo spazio e mobilitare chi ascolta. Le beatitudini non vengono presentate come messaggio consolatorio, ma come

²³Pasolini Pier Paolo, *Saggi sulla politica e la società*, a cura di Siti Walter e De Laude Silvia, Mondadori, Milano, 1999, p. 1329.

rovesciamento radicale dei valori dominanti. La misericordia convive con il giudizio; l'amore con la durezza della richiesta.



Fig. 2 Pier Paolo Pasolini e Enrique Irazoqui, in un momento di pausa, dinanzi allo struggente paesaggio dei Sassi. Sullo sfondo a destra seduto, Maurizio Lucidi, aiuto regista.

In questa figura Pasolini riconosce un Cristo rivoluzionario, ma non lo riduce a un agitatore politico. Il suo Cristo è una figura dotata di un'autorità che supera le regole e le convenzioni della società. La sua parola rompe la normalità e costringe chi la ascolta a prendere posizione. Cristo non lascia indifferenti: chiama gli uomini a una scelta, mette in discussione il loro modo di vivere e porta alla luce le contraddizioni e le ingiustizie della società. Per questo, nel film, la fede non è rappresentata come una semplice adesione a una dottrina religiosa, ma come la risposta a una chiamata capace di interrompere la vita quotidiana e di trasformarla.²⁴

La presenza del mondo popolare è fondamentale nel Vangelo secondo Matteo. Pasolini non considera i poveri come persone necessariamente più buone o moralmente superiori, ma riconosce nel loro modo di vivere una maggiore vicinanza alla dimensione del sacro. Questo dipende dal fatto che essi sono ancora relativamente lontani dai valori e dai comportamenti della società borghese e consumistica. Nei loro volti, nei loro corpi e nei loro gesti Pasolini riconosce la sopravvivenza di tradizioni e modi di vivere più antichi, che rendono credibile la rappresentazione del mondo evangelico. Per questo il regista non cerca di ricostruire in modo preciso la Palestina dell'epoca di Cristo, ma utilizza anche i paesaggi e i volti dell'Italia meridionale. In questo modo crea un legame tra due realtà di esclusione e povertà: quella raccontata nel Vangelo e quella presente nell'Italia del suo tempo.

Anche la colonna sonora contribuisce a dare al film un significato universale. Pasolini accosta musiche provenienti da epoche e culture differenti, come Bach, gli spiritual, le musiche africane e le tradizioni popolari. In questo modo, la Passione di Cristo non viene presentata come un'esperienza appartenente soltanto alla cultura cristiana e occidentale, ma viene collegata alle diverse esperienze di sofferenza vissute dall'umanità. La musica rafforza inoltre le emozioni e i contrasti presenti nelle immagini. Il sacro assume così una dimensione universale: può essere riconosciuto in popoli, epoche e culture differenti, senza però cancellare le loro diversità.

²⁴Pasolini Pier Paolo, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1972, saggio «Il cinema di poesia»

Il rapporto fra madre e figlio assume un'intensità particolare. Nelle scene della crocifissione, Maria anziana è interpretata da Susanna Pasolini, madre del regista. La scelta introduce una dimensione autobiografica che non si riduce alla confessione privata. Il dolore materno diventa il punto in cui il racconto evangelico incontra l'esperienza universale della perdita. La croce è insieme evento teologico e morte concreta di un figlio.

Il film non insiste sugli effetti miracolosi. I miracoli sono mostrati con semplicità, quasi senza preparazione spettacolare. Questa sobrietà impedisce di trasformare il sacro in meraviglia visiva. La potenza del Vangelo risiede nella parola e nella presenza, non nella dimostrazione. Anche la resurrezione viene rappresentata rapidamente, senza sciogliere retroattivamente la violenza della Passione. La speranza non cancella il corpo ferito.

Per comprendere *Il Vangelo secondo Matteo* è importante considerare anche il clima di rinnovamento religioso creato dal Concilio Vaticano II²⁵. Nei primi anni Sessanta la Chiesa cattolica cercava infatti un maggiore dialogo con la società contemporanea e mostrava una nuova attenzione verso il messaggio evangelico e i problemi sociali. Questo clima di apertura contribuì a creare un contesto nel quale anche un intellettuale non credente e critico verso la Chiesa, come Pasolini, poteva confrontarsi con la figura di Cristo e con il Vangelo in modo serio e personale. La dedica a Giovanni XXIII non è dunque ornamentale: segnala l'ammirazione per una Chiesa capace, almeno per un momento, di ritrovare il linguaggio della povertà e della trasformazione.

Il Vangelo secondo Matteo mette in scena una fede senza possesso. Pasolini non afferma di credere, ma si espone alla forza del testo. Il suo film non parla dall'interno dell'ortodossia né dall'esterno di una derisione anticlericale. Occupa una soglia eretica: prende sul serio il

²⁵ Il Concilio Vaticano II è stata una grande assemblea dei Vescovi della Chiesa cattolica provenienti da tutto il mondo, convocata da papa Giovanni XXIII. Si svolse a Roma, in Vaticano, dal 1962 al 1965. Dopo la morte di Giovanni XXIII nel 1963, il Concilio fu continuato e concluso da papa Paolo VI.

L'obiettivo principale era rinnovare il modo in cui la Chiesa si rapportava al mondo contemporaneo, senza modificare semplicemente i principi fondamentali della fede cattolica.

Vangelo proprio perché non lo considera proprietà esclusiva dei credenti. In tal modo il cinema diventa spazio di ascolto e traduzione.

Il confronto con Andrej Rublev di Tarkovskij chiarisce ulteriormente questa posizione. Entrambi i film riflettono sul rapporto fra arte, fede e violenza. Tarkovskij segue un monaco pittore di icone attraverso un mondo devastato, interrogando la possibilità di creare immagini sacre di fronte alla crudeltà della storia. Pasolini, invece, non racconta l'artista religioso ma realizza direttamente un'icona cinematografica laica. In entrambi i casi l'immagine non elimina il male: deve attraversarlo.

In Tarkovskij la fede tende verso la trascendenza e il silenzio. In Pasolini la parola evangelica irrompe nella storia e assume una forza politica. Il Cristo pasoliniano non conduce fuori dal mondo, ma costringe a giudicarlo. Il sacro non è evasione; è una misura radicale che rende visibili l'ingiustizia e la responsabilità.²⁶

²⁶Pasolini Pier Paolo, *Il Vangelo secondo Matteo*, Arco Film-Lux Compagnie Cinématographique de France, Italia-Francia, 1964; Eliade Mircea, *Il sacro e il profano*, Bollati Boringhieri, Torino, 2013, cap. IV

1.4 Mito, arcaicità e religioni del corpo

Accanto al confronto diretto con il cristianesimo, Pasolini esplora il sacro attraverso il mito. Edipo re e Medea non sono semplici adattamenti di testi classici: diventano esperimenti sulla sopravvivenza di forme religiose arcaiche dentro la coscienza moderna. Il mito gli consente di rappresentare ciò che la razionalità storica non riesce a esaurire: il legame fra corpo, destino, colpa, rito e comunità.

In Edipo re il racconto di Sofocle viene incorniciato da un prologo e da un epilogo moderni. L'infanzia del protagonista, ambientata in un paesaggio italiano, introduce elementi autobiografici; la vicenda mitica si svolge invece in uno spazio marocchino astratto e arcaico. Pasolini non cerca di ricostruire il mondo antico in modo perfettamente fedele dal punto di vista storico. Crea invece un tempo sospeso, nel quale passato e presente sembrano incontrarsi. In questo modo il mito non appare come qualcosa di lontano e appartenente soltanto all'antichità, ma come un racconto capace di esprimere esperienze fondamentali dell'uomo, come la sofferenza, la morte, il sacro e il rapporto con il potere, che continuano a ripetersi anche nel presente.²⁷

La colpa di Edipo precede la piena consapevolezza. Egli agisce, fugge e cerca la verità, ma ogni gesto lo conduce verso ciò che vorrebbe evitare. Pasolini insiste sul carattere corporeo della vicenda: polvere, grida, violenza e cecità impediscono di trasformare il mito in una semplice allegoria intellettuale. La conoscenza non libera; arriva quando il delitto è già compiuto e impone di accettare una verità insostenibile. Il sacro coincide qui con la potenza del destino e con l'impossibilità di separare innocenza e responsabilità.

Medea affronta in modo ancora più esplicito il conflitto fra universo sacrale e razionalità moderna. La Colchide è rappresentata come una cultura nella quale riti, natura, violenza e comunità formano un sistema inseparabile. Il sacrificio iniziale non viene spiegato secondo categorie morali contemporanee: è mostrato come atto terribile e, nello stesso tempo, dotato

²⁷Pasolini Pier Paolo, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1972, saggio «La lingua scritta della realtà»; p. 199

di una coerenza religiosa interna. Lo spettatore è costretto a percepire la distanza fra mondi simbolici incompatibili. Giasone appartiene invece a una razionalità pragmatica. Il centauro che lo educa cambia progressivamente aspetto, passando dalla figura mitica a quella umana, come se la crescita coincidesse con una perdita della capacità di vedere il sacro. Il mondo moderno non dimostra che gli dèi non esistono; smette semplicemente di percepirlili. La desacralizzazione appare così come impoverimento dello sguardo.

Quando Medea abbandona la propria terra, perde il contesto rituale che rendeva intelligibili i suoi gesti. A Corinto il suo sapere viene marginalizzato e trasformato in estraneità. La tragedia nasce anche da questa espulsione simbolica. Medea non è soltanto una donna tradita: è il residuo vivente di un mondo che la città razionale non può integrare. La violenza finale conserva così un carattere rituale: è la vendetta di una donna tradita, ma anche il gesto estremo di chi ha perso il mondo che dava senso ai propri gesti.

La scelta di Maria Callas per la parte di Medea accentua la dimensione iconica del personaggio. Il volto e il corpo della cantante possiedono una forza che precede la parola. Pasolini sfrutta la sua presenza senza affidarle il canto, separando l'immagine pubblica dell'artista dalla funzione narrativa. Medea appare come figura muta di una sacralità ferita, incapace di tradursi nel linguaggio del nuovo mondo.

Edipo re e Medea mostrano che il sacro non è necessariamente benevolo. Può essere violento, opaco e incompatibile con la morale moderna. Pasolini evita tanto l'esaltazione romantica dell'arcaico quanto la sua condanna progressista. Ciò che gli interessa è la perdita di un universo nel quale ogni gesto possedeva un significato collettivo. La modernità libera l'individuo da molti vincoli, ma lo espone anche a un mondo privo di orientamento simbolico.²⁸

Letti accanto al Vangelo secondo Matteo, Edipo re e Medea mostrano un altro volto del sacro. Nel Vangelo il sacro si manifesta come parola profetica: interrompe la vita quotidiana e chiede a chi ascolta di prendere posizione. Nel mito, invece, si presenta come destino a cui

²⁸Pasolini Pier Paolo, *Teorema*, Garzanti, Milano, 1968, pp. 190-199.

non si può sottrarre. Le due forme sono diverse, ma hanno un tratto in comune: in entrambe il sacro sfugge al controllo dell'uomo. Per questo Pasolini non sceglie fra cristianesimo e paganesimo, ma li utilizza entrambi contro una stessa visione del mondo, quella borghese e consumistica, che riduce la realtà a ciò che è utile e calcolabile.

1.5 Peccato e colpa

Nel cinema di Pasolini il peccato non coincide semplicemente con la violazione di una legge religiosa. È una condizione più profonda, in cui il soggetto desidera la salvezza ma rimane prigioniero di rapporti sociali, bisogni e forme di violenza che non riesce a superare. La colpa personale esiste, ma non può essere separata dalla storia. Per questo i personaggi delle sue opere sono insieme responsabili e vittime.

Accattone rappresenta in modo esemplare questa ambivalenza. Il protagonista vive di sfruttamento, menzogna e sopraffazione. Pur non essendo idealizzato come innocente, nel film gli si attribuisce una dignità che la società gli nega. La musica di Bach accompagna il sottoproletario romano e produce un cortocircuito fra bassezza sociale ed elevazione sacrale. Non santifica moralmente Accattone, ma afferma che anche quella vita merita una forma tragica.

La morte finale conferisce retrospettivamente significato alla sua esistenza. Poco prima di morire Accattone pronuncia la celebre frase «*Mo' sto bene*». Il finale acquista un ulteriore significato se letto insieme alla citazione che apre il film. Infatti, prima ancora dei titoli di testa, Pasolini colloca un passo dal quinto canto del Purgatorio dantesco, in cui un angelo sottrae al diavolo l'anima di un peccatore morto pentito. La battuta finale di Accattone può essere letta anche in questa prospettiva: non indica una vera e propria redenzione, ma lascia aperta, proprio nel momento della morte, la possibilità, anche se minima, di una forma di grazia.²⁹

²⁹ Virgilio Fantuzzi, «PPP e il Cristo in "Accattone", "La ricotta", il "Vangelo"», Centro Studi Pier Paolo Pasolini Casarsa della Delizia, consultabile online: <https://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/approfondimenti/ppp-e-il-cristo-in-accattone-la-ricotta-il-vangelo-di-virgilio-fantuzzi/>

Tuttavia, questo non equivale a una redenzione cristiana pienamente affermata. È piuttosto l'istante in cui la fuga si interrompe e il personaggio viene sottratto alla ripetizione meccanica del ciclo povertà-espediti-violenza-emarginazione. Il cinema compie ciò che la vita sociale non ha saputo fare: guarda Accattone come un individuo, non come un rifiuto.

Mamma Roma, interpretata da Anna Magnani, riprende il medesimo schema, ma lo concentra nel rapporto fra madre e figlio. La protagonista sogna l'integrazione borghese per Ettore, immaginando che una casa, un lavoro e una rispettabilità apparente possano cancellare il passato. Il desiderio è comprensibile, ma la società in cui cerca di entrare è costruita sull'esclusione. La colpa di Mamma Roma consiste anche nell'aver creduto al mito di una promozione individuale capace di separarla dalla propria storia.

La morte di Ettore, legato al letto in una posizione che richiama il Cristo morto, introduce un'evidente iconografia sacra. L'immagine non trasforma automaticamente il giovane in martire innocente; rende però intollerabile la sua riduzione a corpo abbandonato. Il peccato non è soltanto quello dei personaggi marginali. È inscritto nelle istituzioni, nell'indifferenza, nell'ordine urbano che promette emancipazione e produce nuove forme di solitudine.



Fig. 3 Fotogramma da *Mamma Roma* (Pier Paolo Pasolini, 1962): Ettore legato al letto di contenzione, in una posa che richiama il *Cristo morto* di Andrea Mantegna.

Con il film *Teorema* troviamo una forte riflessione sulla manifestazione del Sacro. Il film è ambientato all'interno di una famiglia borghese, che, in superficie, sembra molto stabile. Ad un certo punto della narrazione arriva un giovane misterioso, chiamato l'Ospite, e romperà

tutti i finti equilibri che si erano instaurati all'interno della famiglia. Lo fa in modo silenzioso, stabilendo con ognuno un rapporto di intimità (anche erotico) e così facendo porta alla luce il vuoto che la normalità borghese copriva. Egli così diventa quasi un segno divino, che non trasmette nessuna dottrina religiosa ma costringe ogni personaggio a interfacciarsi con la verità della propria esistenza. Questo incontro con il sacro provoca quindi una crisi profonda nelle persone e non porta di certo serenità. Infatti, i personaggi non riescono più a tornare alla vita precedente ma non riescono neanche a crearsi una vita nuova da soli. Solo la domestica Emilia, che arriva da un ambiente contadino, ha un linguaggio per accogliere l'esperienza, quello della religiosità popolare. Quindi rimane l'unica che non si perde e trasforma l'incontro in qualcosa di sacro, anche se compirà dei gesti ambigui.

Il vero peccato della famiglia borghese non è il desiderio sessuale, ma la convinzione che il proprio modo di vivere sia completo e autosufficiente. L'Ospite rivela invece il vuoto nascosto dietro questa sicurezza. Il sacro mostra ai personaggi la verità della loro condizione, ma essi non riescono a trasformare questa scoperta in una nuova forma di esistenza.

Questa interpretazione trova conferma anche nella struttura che apre e chiude il romanzo, un elemento che finora è stato preso poco in considerazione. *Teorema* inizia infatti con una citazione tratta dall'Esodo, in cui viene richiamato il viaggio del popolo ebraico attraverso il deserto sotto la guida di Dio. Nel finale questa immagine ritorna in forma concreta: Paolo, dopo aver ceduto la fabbrica agli operai e aver rinunciato ai propri beni, si spoglia davanti alla folla in una stazione e finisce per vagare nudo nel deserto, dove il suo percorso si conclude con un urlo. Il legame fra le due immagini non sembra casuale: se l'Ospite ha sottratto ai personaggi ogni certezza domestica, il deserto finale è il luogo in cui quella sottrazione trova la propria figura più radicale, e in cui il padre avverte un'esperienza che il testo stesso descrive come «pieno di uno spavento sacro»³⁰. Non si tratta però di semplice angoscia: nell'urlo convivono la paura e una sensazione quasi liberatoria. Anche in questo

³⁰ Pier Paolo Pasolini, *Teorema*, Milano, Garzanti, 1999, p. 199.

caso, l'incontro con il sacro non porta né alla salvezza né a una vera conversione. Rimane soltanto un urlo, sospeso tra la disperazione e una debole speranza.

In *Scritti corsari* Pasolini sosterrà che il potere borghese, incapace ormai di fondarsi su una sacralità autentica, ne ha prodotta una sostitutiva, quella del consumo, capace di riempire il vuoto lasciato dalle vecchie religioni. Letto in questa prospettiva, il deserto di Paolo diventa il luogo dell'unica forma di sacro ancora accessibile alla borghesia. Non rappresenta il ritorno alla fede, ma il momento in cui emerge tutto ciò che la società borghese aveva cercato di nascondere o dimenticare.

Porcile radicalizza il rapporto fra colpa e storia. Le due vicende parallele, quella del giovane cannibale in un paesaggio arcaico e quella del figlio di un industriale tedesco attratto dai maiali, mettono in crisi ogni distinzione rassicurante fra barbarie e civiltà. Il cannibalismo non appartiene soltanto a un passato primitivo; la società industriale porta in sé una violenza altrettanto radicale, resa però amministrativa e rispettabile.

La colpa dei padri ritorna nella Germania del dopoguerra, dove il capitalismo incorpora senza difficoltà le biografie compromesse con il nazismo. La borghesia sa trasformare il delitto in continuità economica. Il figlio, incapace di aderire al mondo paterno, sceglie una sessualità indicibile che non diventa liberazione. Il rifiuto di Julian resta però senza sbocco perché non aderisce né al mondo del padre alle contestazioni politiche; quindi, la sua diversità non diventa mai ribellione. Nella nuova società borghese, non esiste più un luogo in cui sottrarsi al potere.

Questa sua diversità testimonia l'impossibilità di trovare un luogo fuori dal sistema. Nel finale viene proprio dimostrato questo: Julian viene divorato dai maiali, e quando i contadini decidono di dirlo al socio del padre Herdhitze, decideranno di insabbiare tutto e continuare le loro vite unendo le due aziende. Quindi il sistema non solo non lascia vie d'uscita, ma cancella anche la morte di chi ha provato a sottrarsi, come se non fosse mai successo.

Troviamo nel film *Porcile* un rovesciamento del personaggio di Emilia in *Teorema*: lei trova un fuori, il mondo contadino, e lì il sacro diventa fecondo. Julian, figlio della borghesia, quel fuori non ce l'ha.

1.6 Sofferenza, sacrificio e corpo

Nell'opera di Pasolini la sofferenza è uno dei luoghi in cui può manifestarsi il sacro, perché mostra l'essere umano nella sua fragilità più profonda. Questo non significa, però, che il dolore sia sempre positivo o che conduca necessariamente alla salvezza. Pasolini evita di trasformare la sofferenza in qualcosa di moralmente nobile o in un semplice spettacolo destinato a emozionare. Il corpo che soffre possiede piuttosto una forza di verità, perché rende visibili la vulnerabilità dell'uomo e le condizioni di povertà, esclusione e violenza che la società tende spesso a nascondere.³¹

Nel Vangelo secondo Matteo la Passione concentra questa tensione. Cristo viene umiliato, esposto, torturato e ucciso. La forma filmica evita però l'enfasi compiaciuta. Il dolore non è un ornamento necessario alla gloria finale; conserva il proprio scandalo. La resurrezione apre una speranza, ma non annulla la responsabilità degli uomini che hanno condannato e abbandonato il corpo.

Anche in *Accattone* e *Mamma Roma* la sofferenza assume un valore quasi liturgico. Bach e le citazioni figurative elevano le morti dei sottoproletari senza sottrarle alla loro causalità sociale. La forma sacra denuncia l'ingiustizia: costringe a vedere come unica e irripetibile una vita che l'ordine considera sostituibile.

³¹Pasolini Pier Paolo, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, PEA-Les Productions Artistes Associés, Italia-Francia, 1975

Questa prospettiva può essere accostata alla riflessione di René Girard sul rapporto fra violenza e sacro. Secondo Girard, le comunità umane contengono la violenza che le minaccia dall'interno scaricandola su una vittima: il sacrificio di un individuo, percepito come colpevole o estraneo, ricompone l'unità del gruppo. Il sacro nasce proprio da questo meccanismo, che però funziona solo finché resta nascosto: la comunità non riconosce l'innocenza della vittima, ma la considera responsabile del disordine che la sua morte ha placato.³² Il cinema di Pasolini mette in scena più volte questo schema. In *Salò* il meccanismo diventa esplicito: l'ordine dei Signori si fonda sulla disponibilità assoluta dei corpi delle vittime. Ma se, nella lettura di Girard, la vittima deve restare anonima perché l'ordine si ricomponga, Pasolini compie il gesto opposto: la isola, la inquadra frontalmente, le restituisce un volto. Il cinema, in questo senso, non partecipa al sacrificio ma lo rende visibile, e rendendolo visibile ne interrompe la funzione.

Salò è anche un'allegoria del potere consumistico, capace di trasformare il corpo in merce disponibile. La sessualità, che nei film precedenti poteva ancora essere energia popolare e resistenza, viene qui completamente separata dal desiderio reciproco. Non esiste incontro, ma uso. Il corpo non è profanato nel senso di Agamben, cioè restituito a una libera pratica comune; è catturato da un dispositivo che ne decide ogni funzione.

L'orrore deriva dalla normalizzazione. I Signori discutono, firmano regolamenti, osservano e giudicano. Le narratrici forniscono modelli che devono essere imitati. La parola, privata di ogni dimensione evangelica, diventa strumento di eccitazione e comando. Alla comunità dei discepoli del Vangelo si sostituisce una comunità di carnefici e spettatori.

La struttura del film coinvolge direttamente chi guarda. Molte torture finali sono osservate da lontano, attraverso un binocolo. Il dispositivo ottico mette in scena la distanza dello spettatore, che vede senza intervenire. Pasolini impedisce una fruizione innocente.

³²Girard René, *La violenza e il sacro*, traduzione di Ottavio Fatica ed Eva Czerkl, Adelphi, Milano, 1980.

L'immagine testimonia la violenza ma rischia sempre di riprodurre la posizione del potere. Salò trasforma questa contraddizione in materia del film.

Non vi è una redenzione visibile. I giovani vengono umiliati e uccisi; i carnefici si alternano nel ruolo di osservatori. Il breve ballo finale dei due ragazzi può essere interpretato come residuo di fragile sopravvivenza dell'umano. Non offre una soluzione. La sua forza deriva proprio dalla sproporzione fra un gesto quasi banale e l'orrore circostante.

Confrontato con Lars von Trier, Salò mostra un rapporto diverso fra sofferenza e grazia. In *Breaking the Waves*, Bess accetta una forma estrema di sacrificio per amore di Jan. Il film lascia apparire, nel miracolo finale delle campane, un segno di grazia. Tale segno non giustifica però la crudeltà della comunità né cancella l'ambiguità del sacrificio. La sofferenza di Bess resta il prodotto di un intreccio fra fede, desiderio, manipolazione e violenza sociale. In *Dancer in the Dark* Selma sacrifica sé stessa per il figlio. Anche qui la purezza della protagonista si scontra con un sistema che trasforma la vulnerabilità in colpa. Von Trier utilizza il melodramma per portare lo spettatore vicino al limite della sopportazione emotiva. Entrambi i registi rifiutano l'idea che il dolore trovi automaticamente una giustificazione superiore.

Il confronto con Tarkovskij mette in luce un'altra possibilità del sacrificio. Alexander, in *Sacrificio*, promette di rinunciare a tutto affinché sia scongiurata una catastrofe nucleare. Il tutto culmina nella distruzione della casa. Il sacrificio può essere follia, fede o atto etico; il film mantiene aperta l'interpretazione.

In Pasolini, Tarkovskij e von Trier la sofferenza non viene giustificata come una parte necessaria di un progetto superiore. Il dolore e il male rimangono problemi aperti, anche se i tre registi li affrontano in modi differenti. Tarkovskij conserva una fiducia nella possibilità di una dimensione spirituale, mentre von Trier lascia emergere, anche nelle situazioni più dolorose, piccoli segni di grazia. Pasolini affida invece al cinema il compito di conservare la memoria e la dignità dei corpi che soffrono. Il cinema non può cancellare le ingiustizie della storia né salvare le vittime, ma può impedire che esse vengano dimenticate o considerate semplicemente come oggetti privi di individualità.

Capitolo 2 – Andrej Tarkovskij

2.1 La ricerca del sacro nel cinema di Tarkovskij

Nel panorama del cinema del Novecento, Andrej Tarkovskij (1932-1986) occupa una posizione singolare poiché concepisce il cinema non semplicemente come forma di intrattenimento o strumento narrativo, ma come mezzo privilegiato di ricerca spirituale. Attraverso le riflessioni raccolte in *Scolpire il tempo*, il regista russo elabora una vera e propria poetica del sacro, fondata sulla convinzione che l'arte debba condurre l'uomo verso una dimensione superiore dell'esistenza. Per Tarkovskij il compito dell'artista non consiste nel fornire risposte definitive, bensì nel mantenere vivo nell'individuo il desiderio di verità, di trascendenza e di assoluto.

«Lo scopo dell'arte consiste nel preparare l'uomo alla morte, nell'arare e nel rendere soffice la sua anima in modo che sia atta a rivolgersi al bene.»³³

Uno dei temi centrali del suo pensiero è il rapporto tra arte e fede. In numerosi passaggi di *Scolpire il tempo* l'autore afferma che ogni autentica creazione artistica nasce da un atto di fede. L'artista, infatti, si muove verso qualcosa che non può essere dimostrato razionalmente, ma soltanto intuito e vissuto interiormente. In questa prospettiva l'arte assume una funzione analoga a quella della religione: entrambe rappresentano tentativi di oltrepassare i limiti dell'esperienza materiale per entrare in contatto con una dimensione spirituale più profonda. Tarkovskij si oppone apertamente alla concezione moderna dell'arte come semplice esercizio estetico o sperimentazione formale, sostenendo invece che essa debba conservare una responsabilità morale nei confronti dell'uomo e del suo destino.

La riflessione sul sacro si collega inoltre alla sua idea del tempo. Lo stesso titolo *Scolpire il tempo* esprime la convinzione che il cinema sia l'unica arte capace di fissare e conservare il tempo nella sua realtà concreta³⁴. Tuttavia il tempo di cui parla Tarkovskij non è soltanto

³³ *Scolpire il tempo*, trad. it. di Luigi Vittorio Nadai, Ubulibri, Milano, 2002, p.66

³⁴ *Ivi*

una categoria cronologica. Esso diviene il luogo in cui l'uomo prende coscienza della propria finitezza e, proprio attraverso questa consapevolezza, si apre alla trascendenza. Il cinema permette dunque di restituire visibilità a quella dimensione spirituale che la società contemporanea tende a rimuovere. L'immagine cinematografica diventa così una forma di contemplazione, invitando lo spettatore a rallentare il proprio sguardo e a confrontarsi con il mistero dell'esistenza.

L'originalità di Tarkovskij consiste nel fatto che il sacro non viene mai rappresentato come dottrina o sistema teologico. Esso si manifesta piuttosto attraverso immagini, simboli e atmosfere: l'acqua, il fuoco, il vento, la pioggia, le rovine, il silenzio e la memoria diventano segni di una realtà invisibile che continua a interpellare l'uomo.

Come ha osservato la critica, questa scelta risponde a una logica precisa: se lo spirituale è per sua natura invisibile, il cinema può renderlo percepibile solo mostrando ciò che esso muove, elementi come l'erba, gli alberi, i vestiti nel vento, l'acqua che scorre. Anche la colonna sonora partecipa a questa strategia, insistendo su fruscii, scrosci e rumori naturali che danno corpo a un mondo mai davvero fermo, nemmeno quando l'inquadratura sembra statica³⁵. In questo modo Tarkovskij non rappresenta il sacro, ma ne rende visibili gli effetti sul mondo materiale, una soluzione che gli permette di restare fedele al proprio rifiuto della dottrina e insieme di dare allo spettatore un'esperienza sensoriale concreta del mistero. Non sta insegnando una dottrina, sta solo rendendo percepibile qualcosa che sfugge alla spiegazione.

Il regista non intende dimostrare l'esistenza di Dio, ma creare le condizioni affinché lo spettatore possa percepire la presenza del mistero. In questo senso il suo cinema si avvicina a quello di Robert Bresson, anch'egli interessato alla dimensione spirituale dell'immagine, ma si distingue per una maggiore attenzione alla materialità del mondo e alla forza simbolica degli elementi naturali. Allo stesso tempo, il suo percorso può essere accostato a quello di

³⁵ *The Spiritual Cinema of Andrei Tarkovsky*, Offscreen, https://offscreen.com/view/spiritual_cinema_tarkovsky (consultato agosto 2026).

Pier Paolo Pasolini, che cercò nel cinema una forma di sacralità capace di sopravvivere alla modernizzazione e alla perdita delle tradizioni.

2.2 Il pensiero di Tarkovskij nelle interviste: arte, fede e responsabilità dell'artista

Se *Scolpire il tempo* rappresenta la più compiuta esposizione teorica del pensiero di Andrej Tarkovskij, le numerose interviste rilasciate dal regista tra il 1962 e il 1986 consentono di comprendere in maniera ancora più diretta la sua concezione dell'arte e della spiritualità. Nel dialogo con giornalisti, critici e studiosi, infatti, Tarkovskij chiarisce molti aspetti della propria poetica, rispondendo alle interpretazioni della critica e precisando il significato della propria ricerca artistica³⁶. Ciò che emerge con maggiore evidenza è la straordinaria coerenza del suo pensiero: dalle prime interviste successive a *L'infanzia di Ivan* fino agli ultimi colloqui realizzati poco prima della morte, il regista continua a sostenere che il cinema debba essere prima di tutto un'esperienza spirituale e non semplicemente un linguaggio narrativo o spettacolare.

Già nell'introduzione al volume *Andrei Tarkovsky: Interviews*, John Gianvito sottolinea come la riflessione del regista non possa essere separata dalla sua ricerca esistenziale. Tarkovskij non considera mai il cinema come un'attività esclusivamente estetica, ma come una forma di responsabilità nei confronti dell'uomo. Secondo Gianvito, nessun altro regista del Novecento utilizza con tanta insistenza termini quali “spiritualità”, “anima” e “fede”. L'obiettivo ultimo della sua opera consiste infatti nel contribuire alla rinascita spirituale dell'essere umano, in un'epoca dominata dal materialismo e dalla perdita di valori trascendenti. Questa convinzione attraversa tutta la produzione cinematografica tarkovskiana. L'artista, nella sua prospettiva, non è un semplice autore di immagini, ma un individuo chiamato a svolgere una missione morale. In diverse interviste il regista afferma

³⁶ John Gianvito, *Andrei Tarkovsky: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson, 2006, Introduzione, p. 9-15

che ogni autentica opera d'arte nasce da una profonda sofferenza interiore e da una continua ricerca della verità. Non è sufficiente possedere talento o tecnica: l'artista deve innanzitutto lavorare su sé stesso, maturando spiritualmente attraverso il dubbio, il sacrificio e la responsabilità personale. Solo chi affronta questo percorso può creare immagini capaci di parlare realmente all'anima dello spettatore.

Questa concezione richiama direttamente quanto Tarkovskij aveva già sostenuto in *Scolpire il tempo*, dove l'arte viene descritta come una forma di ricerca dell'assoluto. Le interviste, tuttavia, permettono di cogliere un elemento ulteriore: il carattere quasi etico della creazione artistica. In più occasioni il regista afferma che il talento non appartiene realmente all'artista, ma costituisce un dono ricevuto, del quale egli deve rendere conto. Di conseguenza, utilizzare il proprio talento esclusivamente per il successo personale significherebbe tradire la funzione stessa dell'arte. L'opera artistica diventa quindi una forma di servizio nei confronti dell'umanità, piuttosto che un semplice atto creativo.

In questo senso appare particolarmente significativo il modo in cui Tarkovskij descrive la figura dell'artista medievale Andrej Rublëv. Il pittore di icone non viene presentato soltanto come un grande creatore, ma come un uomo capace di mantenere viva la speranza del proprio popolo in un periodo segnato dalla violenza e dalla disperazione. L'arte assume così una funzione profondamente religiosa, non tanto perché rappresenta soggetti sacri, quanto perché restituisce all'uomo la possibilità di credere nella bellezza, nella verità e nella dignità della persona. Come emerge dalle interviste dedicate al film, Tarkovskij vede in Rublëv l'esempio dell'artista che, pur vivendo in un mondo dominato dalla sofferenza, continua a cercare "il granello di speranza, di amore e di fede" presente nell'esistenza umana.

È interessante osservare come questa idea dell'arte redentrice non coincida con un atteggiamento ingenuamente ottimistico. Al contrario, Tarkovskij è pienamente consapevole della crisi spirituale della modernità. Le sue interviste testimoniano una costante preoccupazione nei confronti di una società sempre più incapace di interrogarsi sul

significato dell'esistenza³⁷. Secondo il regista, il progresso tecnico e scientifico ha prodotto un enorme sviluppo materiale, ma non è stato accompagnato da una corrispondente crescita morale. Per questa ragione l'uomo contemporaneo rischia di perdere il contatto con la propria interiorità, vivendo esclusivamente nella dimensione dell'efficienza, del consumo e dell'immediato.

Proprio di fronte a questa crisi il cinema è chiamato a svolgere una funzione decisiva. Tarkovskij sostiene che il film non debba fornire spiegazioni o trasmettere messaggi ideologici, ma suscitare nello spettatore un'esperienza interiore. Già nelle prime interviste, realizzate durante il Festival di Venezia del 1962, egli dichiara di non credere al principio teatrale dello sviluppo drammatico tradizionale. A suo giudizio il cinema possiede una natura diversa: esso deve colpire direttamente la sensibilità dello spettatore, risvegliando emozioni che successivamente si trasformano in riflessione. L'immagine cinematografica non comunica attraverso concetti astratti, bensì mediante una partecipazione emotiva che coinvolge profondamente chi guarda.

Questa posizione permette anche di comprendere il particolare rapporto che Tarkovskij instaura con il pubblico. Diversamente da molti autori contemporanei, egli non desidera trasmettere un messaggio preciso né guidare lo spettatore verso un'unica interpretazione dell'opera. Al contrario, ritiene che ogni film debba lasciare aperto uno spazio di libertà nel quale ciascuno possa confrontarsi con la propria esperienza personale. È proprio questa apertura interpretativa che rende possibile l'incontro con il sacro. Il mistero non viene spiegato, ma semplicemente evocato attraverso la forza dell'immagine cinematografica.

In questa prospettiva il cinema di Tarkovskij si distingue profondamente sia dalla produzione commerciale sia da molte forme di cinema ideologico. L'opera non cerca di convincere lo spettatore, ma di trasformare il suo modo di guardare il mondo. Il regista sembra infatti condividere l'idea secondo cui la vera arte non modifica la realtà esterna, bensì la coscienza

³⁷ John Gianvito, *Andrei Tarkovsky: Interviews, cit., Introduzione*, pp. xiv-xv; cfr. anche *"Faith Is the Only Thing That Can Save Man"*, pp. 178-188.

di chi la osserva. È attraverso questo lento processo di trasformazione interiore che il cinema può contribuire alla rinascita spirituale dell'uomo contemporaneo.

Questa convinzione spiega anche perché Tarkovskij abbia sempre rifiutato di considerare il cinema un semplice mezzo di comunicazione. Per lui il film rappresenta piuttosto un luogo d'incontro tra l'esperienza individuale dell'autore e quella dello spettatore. L'immagine cinematografica diventa così uno spazio di contemplazione nel quale ciascuno è chiamato a confrontarsi con le grandi domande dell'esistenza: il senso del tempo, la morte, la memoria, la fede, il sacrificio e la speranza. In questo consiste, probabilmente, la dimensione più autenticamente religiosa del suo cinema.

2.3 Il rifiuto del simbolismo e la ricerca del sacro nell'immagine cinematografica

Un aspetto fondamentale della filmografia di Tarkovskij che emerge molto dalle sue interviste è quello di rifiutarsi di usare un linguaggio prettamente simbolico.

Il regista dovette dar conto a numerosissime domande fatte da critici intenti a interpretare il suo universo simbolico.

Tarkovsky sosteneva che la forma espressiva del suo cinema, ma anche il linguaggio cinematografico in generale, non dovesse essere semplificata in un linguaggio da tradurre in un unico significato. In molte delle sue interviste, quando gli venivano rivolte domande sul presunto simbolismo delle sue opere, Tarkovskij rispondeva sostenendo che l'opera d'arte perde la propria forza nel momento in cui viene ridotta a un sistema di allegorie o di simboli rigidamente interpretabili.

Questo rifiuto trova una chiave di lettura illuminante nel concetto di *ierofania* elaborato da Mircea Eliade. Secondo Eliade, un albero o una pietra sacri non vengono venerati in quanto tali, ma proprio perché sono ierofanie, cioè manifestano qualcosa che non è più

semplicemente albero o pietra, ma il sacro stesso che vi si rende presente³⁸. Applicato a Tarkovskij, questo significa che l'acqua, il fuoco, gli alberi che ricorrono nei suoi film non vanno letti come segni che rimandano a un significato altro da decifrare. È questa la ragione profonda per cui Tarkovskij rifiutava le domande sul "significato" dei suoi elementi ricorrenti: ridurli a simboli avrebbe significato tradirne la natura di ierofanie, trasformando una presenza in un rimando, un'esperienza diretta in un enigma da risolvere.

“La pietra sacra, l'albero sacro non sono adorati in quanto tali;

lo sono, invece, proprio per il fatto che sono ierofanie,

perché "mostrano" qualcosa che non è più né pietra né

albero, ma il sacro, il ganz andere.”³⁹

Le interviste raccolte da Gianvito tornano più volte su questi temi. Tarkovskij vi sostiene che il compito del cinema non è spiegare la realtà o ridurla a un significato univoco, bensì offrire allo spettatore la possibilità di farne un'esperienza interiore.

Egli afferma che il cinema non debba essere eccessivamente complesso sul piano intellettuale o concettuale, ma che debba parlare direttamente alla sensibilità dello spettatore, permettendo a ciascuno di vivere e interpretare l'esperienza cinematografica in modo personale.

³⁸ Prakash Kona, «The Spiritual Cinema of Andreij Tarkovsky», *Offscreen* (2015), https://offscreen.com/view/spiritual_cinema_tarkovsky che riprende

la definizione di Eliade, Mircea. *Il sacro e il profano*. Torino: Bollati Boringhieri, 2013, p.12

³⁹ Mircea Eliade, *Il sacro e il profano*, trad. it. E. Fabietti Vitali, Torino, Bollati Boringhieri (ed. digitale), Introduzione.

Lo spettatore non dovrebbe concentrarsi sulla ricerca di un simbolo, ma lasciarsi trasportare dai sensi e all'esperienza del mistero.

È proprio questa apertura interpretativa che consente al cinema di avvicinarsi alla dimensione del sacro. Il mistero religioso, infatti, non può essere spiegato razionalmente, ma soltanto intuito attraverso l'esperienza.

Tarkovskij si confronterà anche con Pasolini. Guardando l'opera di quest'ultimo *Il Vangelo secondo Matteo*, il regista russo esprime apprezzamento proprio per la scelta di Pasolini di non voler imporre un'interpretazione univoca al testo biblico, rifiutandosi di tradurlo in un sistema di significati predefiniti⁴⁰. Non è la critica a leggere Pasolini attraverso Tarkovskij, ma è Tarkovskij stesso a riconoscere nel collega italiano un'affinità di metodo, la stessa fiducia nell'immagine come esperienza aperta piuttosto che come enigma da decifrare che abbiamo visto a proposito del rifiuto tarkovskiano del simbolismo.

Un esempio emblematico di questa concezione è rappresentato da *Stalker*. Il film, infatti, ha dato origine nel corso degli anni a un numero considerevole di interpretazioni: alcuni vi hanno letto un'allegoria dell'Unione Sovietica, altri una riflessione filosofica sull'inconscio, altri ancora un percorso spirituale dell'uomo contemporaneo.

Tarkovskij, tuttavia, ha sempre preso le distanze da queste letture univoche, sostenendo che alla Zona non fosse possibile attribuire un solo significato definitivo. Al contrario, il suo senso si trasforma in relazione all'esperienza di ciascuno spettatore, rendendo ogni interpretazione personale.

Troviamo queste dinamiche anche nei film *Nostalghia* e *Sacrificio*, realizzati durante gli ultimi anni della vita del regista. In quel periodo Tarkovskij fu costretto all'esilio dall'Unione Sovietica e, poco dopo, gli venne diagnosticato un tumore ai polmoni. Sempre più consapevole della propria condizione, iniziò a riflettere con maggiore intensità sul rapporto tra arte, fede e salvezza. In questi due film propone una profonda riflessione sulla società

⁴⁰ M. Robinson, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, Maidstone, Crescent Moon, 2006, p. 85, dove è riportato il giudizio di Tarkovskij sul film di Pasolini.

contemporanea, dominata dal consumismo, dal materialismo e dal progresso tecnico, sostenendo come la fede rappresenti l'unica autentica possibilità di salvezza per l'uomo. Nelle sue opere la fede è una luce in un mondo sempre più oscurato dal materialismo, una forza interiore che permette all'essere umano di non smarrirsi spiritualmente. Il film in cui questo concetto trova la sua espressione più compiuta è *Sacrificio*, considerato il testamento spirituale del regista, nel quale convergono le riflessioni che hanno accompagnato tutta la sua ricerca artistica.

Questi temi si ritrovano anche nel cinema di Pasolini. Sebbene i due registi appartengano a contesti culturali molto diversi, entrambi utilizzano il cinema come strumento per sviluppare profonde riflessioni sul sacro. Tarkovskij affronta questo tema in una prospettiva più mistica e contemplativa, mentre Pasolini dà voce agli ultimi e agli emarginati, criticando la società contemporanea e il mondo borghese, che, secondo lui, hanno smarrito il vero significato della religione.

2.4 La tradizione ortodossa e le icone russe

Quando si analizza il rapporto tra Tarkovskij, il mondo dell'arte, in particolare quello delle icone russe, e la tradizione ortodossa, non bisogna limitarsi a osservare la semplice presenza di figure o riferimenti religiosi all'interno dei suoi film. Per Tarkovskij, infatti, il talento naturale, inteso come dono, comporta una responsabilità: l'artista è chiamato a mettere la propria capacità creativa al servizio della società.

Il regista accosta frequentemente la propria concezione del cinema alla preghiera ortodossa. Secondo lui, l'artista deve creare ponendosi in una condizione di umiltà, proprio come il fedele durante la preghiera. Nella tradizione ortodossa, infatti, il credente non cerca di comprendere o dominare Dio attraverso la ragione, ma si pone in un atteggiamento di ascolto e di apertura. Allo stesso modo, l'artista non dovrebbe imporre il proprio ego all'opera, bensì lasciare che attraverso di essa emerga una verità più grande di lui.

Questa realtà superiore all'individuo occupa un ruolo centrale nel pensiero di Tarkovskij. Egli ritiene infatti che esistano dimensioni che trascendono l'uomo, come Dio, la verità, il mistero dell'esistenza e la dimensione spirituale. L'arte rappresenta il mezzo privilegiato attraverso cui l'uomo può avvicinarsi a questa realtà superiore. L'artista non crea soltanto per affermare se stesso, ma per rispondere a una responsabilità morale e spirituale.⁴¹

Nel film *Andrej Rublev*, il protagonista incarna pienamente la concezione dell'artista delineata da Tarkovskij. Tuttavia, il pittore entra in una profonda crisi dopo essere entrato in contatto con la sofferenza e la violenza del mondo. Questa esperienza lo porta a interrogarsi sul senso dell'arte e sul ruolo dell'artista, fino a mettere in discussione la scelta stessa di continuare a creare e a dipingere.

Rublev decide infine di tornare alla pittura e comprende che l'arte, di fronte alla barbarie e alla sofferenza, non è in grado di cambiare direttamente il corso della storia o di eliminare il male. Tuttavia, essa può trasformare interiormente l'uomo e mantenere viva la possibilità della speranza e della redenzione. Il compito dell'artista, quindi, non consiste semplicemente nel rappresentare la crudeltà della realtà, bensì nel ricordare all'uomo l'esistenza di una dimensione spirituale che continua a resistere anche quando tutto sembra perduto. L'arte non elimina il male, ma impedisce che esso diventi l'unica verità possibile, custodendo la speranza e la possibilità di un rinnovamento interiore.

La scelta finale di Rublev mostra come il sacro non coincida con il miracolo, bensì con la capacità dell'uomo di continuare a creare il bene anche dopo aver conosciuto il male. In questa prospettiva, l'arte diventa uno strumento privilegiato attraverso il quale l'uomo può riscoprire il proprio legame con il divino e aprirsi a una verità che lo trascende.

Questa prospettiva emerge con particolare chiarezza nella riflessione di Robert Bird, che divide la storia dell'immagine russa in tre fasi successive. Nella cultura medievale l'icona

⁴¹ John Gianvito, *Andrei Tarkovsky: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson, 2006, pp. 170-171. In questa intervista Tarkovskij accosta il proprio lavoro artistico alla preghiera ortodossa e definisce l'arte come una forma di servizio e di relazione con il Creatore.

era intesa come immagine del divino che si manifestava attraverso la materia, capace di santificare sia il supporto sia chi la venerava. Con l'età moderna, a partire da Pietro il Grande, subentra invece l'immagine come proiezione, per trasformare il mondo secondo un modello e divenuta strumento di potere.

Il cinema di Tarkovskij si collocherebbe in un terzo regime: non icona né quadro, ma impronta, in cui ciò che è assente viene reso percepibile proprio attraverso la sua mancanza. In questo senso, osserva Bird, l'immagine del regista riprende una caratteristica dell'icona ortodossa più antica, il Salvatore non fatto da mano d'uomo. Il finale di *Andrej Rublëv* ne offre un esempio concreto. Dopo la fusione della campana di Boriska, Rublëv ritrova la propria vocazione artistica e rompe il lungo silenzio che si era imposto. Solo a questo punto il film passa dal bianco e nero al colore e mostra allo spettatore le icone realmente dipinte da Rublëv. La loro presenza acquista così una forza ancora maggiore proprio perché, fino a quel momento, erano rimaste quasi del tutto assenti dal film.⁴²

Andrej Rublev

Temi: L'arte come servizio, la responsabilità dell'artista, le fede in crisi, la redenzione, il rapporto tra pittura, icona e cinema, il silenzio come percorso spirituale.

Andrej Rublëv è il secondo film del cineasta russo Andrej Tarkovskij, uscito nel 1966, a causa di problemi legati alla censura è stato presentato fuori concorso al Festival di Cannes solo nel 1969 e per volontà del regista l'uscita su ampia scala fu ritardata al 1971.

Un occhio cinematografico che osserva la storia della Russia del XV secolo attraverso le gesta del pittore di icone Andrej Rublëv. La pellicola descrive un'epoca segnata dalle lotte interne e dalle invasioni dei Tartari, una storia cruda che diventa parabola sul senso dell'arte.

⁴² Robert Bird, «Andrei Tarkovsky and Contemporary Art: Medium and Mediation», *Tate Papers*, n. 10, 2008, <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/10/andrei-tarkovsky-and-contemporary-art-medium-and-mediation>

Egli scrive questa sceneggiatura insieme a Andrej Michalkov-koncalovskij, in un periodo storico molto complicato tra fame guerra e pestilenza.

È strutturato in otto capitoli e scritto con una modalità che ricorda gli atti dell'antica Grecia (tragedia greca): prologo, parte centrale ed epilogo finale.

Tarkovskij racconta, all'interno di una società medievale, il percorso di Andrej che lo porta a dubitare della propria fede religiosa in senso stretto e a legarsi ad una sublimazione dell'arte come valore assoluto e pilastro dell'esistenza.⁴³

Il film inizialmente è girato inizialmente in bianco e nero da molta carica espressiva e concentra sui dialoghi.

Gli ultimi minuti del film sono a colori. Questa scelta non è casuale, ha un forte valore simbolico ed estetico. Il bianco e nero accompagna tutta la vicenda umana di Rublev: violenze, povertà, silenzio e crisi spirituale. Tarkovskij elimina il colore per concentrare l'attenzione sui volti, sui paesaggi, sulla materia e sulla luce, conferendo al film un carattere austero e senza tempo.

Il finale a colori mostra le vere icone dipinte da Andrej Rublev. Dopo che il protagonista ha ritrovato la fiducia nell'arte grazie all'episodio di Boriska e della campana, lo spettatore vede finalmente il frutto della sua opera. È come se il colore, assente fino a quel momento, rappresentasse il compimento della ricerca spirituale del protagonista.

Nel finale del film non vediamo più l'uomo, con le sue fragilità, ma la sua arte, che sopravvive al tempo e diventa testimonianza della sua fede. Questo passaggio al colore sottolinea che la vera identità di Rublev non è la sua biografia, ma le sue icone.

Lo stesso Tarkovskij ha spiegato questa scelta come una vera e propria "drammaturgia del colore", pensata per accompagnare lo spettatore, poco alla volta, dai singoli dettagli fino all'insieme, come in un quadro impressionista. Il regista ha inoltre precisato che questa

⁴³ <https://www.cabiriamagazine.it/andrej-rublev-andrej-tarkovskij/>

sezione finale doveva funzionare come una sorta di cuscinetto tra il film e il mondo esterno, per lasciare allo spettatore il tempo di elaborare ciò che aveva visto: senza di essa, ha dichiarato, l'episodio della campana avrebbe lasciato il film incompiuto agli occhi del pubblico⁴⁴. La studiosa Anne Lawton ha definito questo finale a colori una vera "epifania di splendore mistico"⁴⁵, descrizione che coglie bene il modo in cui il film trasforma la sopravvivenza materiale delle icone in un evento quasi liturgico per lo spettatore.

⁴⁴ J. M. Robinson, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, Maidstone, Crescent Moon, 2006, p. 341.

⁴⁵ A. Lawton, 1992 cit. in Robinson, *ibid.*, p. 341.

Fig. 4 Andrej Rublëv, Trinità (Ospitalità di Abramo), 1411 ca. (o 1425–1427), tempera su tavola, 142 × 114 cm, Mosca, Galleria Tret'jakov



***Stalker*: il sacro come esperienza del mistero**

Dopo aver riflettuto sul rapporto tra arte e spiritualità in *Andrej Rublëv*, Tarkovskij approfondisce il tema del sacro attraverso una prospettiva diversa in *Stalker* (1979). Se nel film dedicato al celebre iconografo russo la ricerca spirituale si sviluppava all'interno della tradizione cristiana ortodossa e trovava il proprio compimento nell'arte, in *Stalker* il riferimento religioso diviene meno esplicito, lasciando spazio a una riflessione di carattere universale sulla fede, sul mistero e sulla condizione esistenziale dell'uomo contemporaneo. Il sacro non si manifesta più attraverso immagini religiose o figure appartenenti alla tradizione cristiana, ma prende forma in uno spazio enigmatico, la Zona, che sfugge a qualsiasi spiegazione razionale e costringe chi vi entra a confrontarsi con i propri desideri più profondi.

Liberamente ispirato al romanzo *Picnic sul ciglio della strada* dei fratelli Arkadij e Boris Strugackij, il film racconta il viaggio di tre uomini – lo Stalker, lo Scrittore e il Professore – all'interno della Zona, un territorio proibito nato in seguito a un evento misterioso. Al centro di questo luogo si trova la Stanza, alla quale viene attribuito il potere di realizzare il desiderio più autentico di chi riesce a raggiungerla. Tuttavia, Tarkovskij trasforma il soggetto fantascientifico del romanzo in una profonda meditazione filosofica e spirituale, nella quale gli elementi tipici del genere vengono progressivamente messi in secondo piano per lasciare spazio alla riflessione sull'uomo, sulla fede e sulla ricerca del senso dell'esistenza.

Fin dalle prime sequenze appare evidente come il vero protagonista del film non sia tanto la Zona in sé, quanto il percorso interiore dei personaggi. Il viaggio assume infatti i tratti di un pellegrinaggio spirituale, durante il quale ciascuno è chiamato a confrontarsi con le proprie paure, con i propri limiti e con la verità nascosta nel proprio animo. In questo senso, *Stalker* non propone una risposta definitiva ai grandi interrogativi dell'esistenza, ma invita lo

spettatore a condividere l'esperienza del dubbio e dell'attesa, facendo del mistero il nucleo stesso dell'esperienza cinematografica.

Anche in *Stalker* il regista rifiuta qualsiasi interpretazione allegorica o simbolica rigida: la Zona non rappresenta un concetto preciso, ma uno spazio aperto, nel quale ogni individuo è chiamato a confrontarsi con la propria dimensione spirituale. Proprio per questo il film costituisce una delle espressioni più mature della poetica tarkovskiana, nella quale il sacro non coincide con una dottrina religiosa, bensì con l'incontro dell'uomo con il mistero che attraversa la realtà.

Tra le opere di Andrej Tarkovskij, *Stalker* occupa un posto centrale nell'analisi del rapporto tra cinema e dimensione del sacro. Nel saggio *Il tempo interiore. L'arte della visione di Andrej Tarkovskij*, Filippo Schillaci individua infatti nel film il momento in cui prende forma quello che definisce il «secondo stile» del regista: una fase della sua produzione nella quale la forma cinematografica cessa di essere un semplice mezzo espressivo e si identifica pienamente con il contenuto dell'opera. Secondo Schillaci, è proprio in questa maturazione stilistica che emerge con maggiore evidenza la componente religiosa del cinema tarkovskijano, tanto da rendere la prospettiva spirituale uno degli strumenti interpretativi più efficaci per comprendere l'intera poetica del regista.

A sostegno di ciò, Schillaci richiama alcune pagine dei *Diari* di Tarkovskij (pubblicati in italiano con il titolo *Martirologio*), risalenti al periodo in cui il regista stava concependo il progetto che sarebbe poi diventato *Stalker*, allora ancora indicato con il titolo provvisorio *Picnic* (dal racconto dei fratelli Strugatskij *Picnic sul ciglio della strada*, da cui il film è tratto). In un'annotazione del dicembre 1974, Tarkovskij descrive l'idea del film come un'azione continua e dettagliata, ma «equiparata al gesto religioso, puramente idealistica, quindi semi-trascendente», quasi a voler indicare che la materia narrativa del film dovesse

farsi essa stessa forma di esperienza spirituale, prima ancora che rappresentazione di un contenuto religioso.⁴⁶

Pochi giorni dopo, in un'ulteriore annotazione dei *Diari*, Tarkovskij torna sull'argomento e accosta lo stato d'animo con cui si dispone al nuovo progetto a quello che aveva provato prima di iniziare le riprese di *Solaris*: in entrambi i casi si trattava, a suo dire, della sensazione di potersi avvicinare al trascendente.⁴⁷ Questo parallelo è significativo: mostra come per Tarkovskij la ricerca del sacro non fosse un tema legato a un singolo film, ma una tensione costante del suo percorso creativo, che pure trova in *Stalker* una delle sue formulazioni più esplicite.

In *Stalker* è possibile riconoscere ulteriori livelli di interpretazione, anche di carattere laico, che non si pongono necessariamente in contrasto con la dimensione spirituale dell'opera. Tuttavia, i diari di Tarkovskij mostrano con chiarezza che, fin dalla fase progettuale, il regista non concepiva *Stalker* come un film destinato semplicemente a raccontare la religione o a rappresentare personaggi in cerca della fede. Il suo intento era piuttosto quello di realizzare un'opera la cui struttura narrativa, il ritmo e la costruzione delle immagini fossero in grado di coinvolgere lo spettatore in un'esperienza di natura profondamente spirituale.

Questa distinzione risulta particolarmente significativa ai fini della presente ricerca, poiché permette di distinguere tra un cinema che assume la religione come tema narrativo e un cinema che, attraverso il proprio linguaggio, cerca di suscitare nello spettatore un'esperienza analoga a quella religiosa. In *Stalker*, tale esperienza prende forma soprattutto attraverso il tempo dilatato, l'attesa, il silenzio e la particolare rappresentazione della Zona, elementi che trasformano la visione in un percorso di contemplazione più che di semplice narrazione.

⁴⁶ F. Schillaci, *Il tempo interiore: L'arte della visione di Andrej Tarkovskij*, cap. 7, «Le ragioni del silenzio», che cita testualmente A. Tarkovskij, *Martirologio. Diari*, Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij, Firenze 2014, p. 137

⁴⁷ F. Schillaci, *Il tempo interiore*, cap. 7, «Le ragioni del silenzio», con riferimento a A. Tarkovskij, *Martirologio. Diari* cit., p. 139.

Nelle pagine successive del capitolo, è proprio a partire da *Stalker* che il linguaggio cinematografico di Tarkovskij conosce un'evoluzione formale. Le immagini assumono una composizione più frontale e statica, meno interessata al dinamismo prospettico delle opere precedenti e sempre più vicina al linguaggio dell'icona. Il passaggio dal gesto religioso, già presente sul piano dei contenuti e delle intenzioni dichiarate nei diari, a un'immagine che si configura essa stessa come icona rappresenta uno degli aspetti più significativi della maturazione artistica del regista. È proprio in questa coincidenza tra forma e contenuto che il cinema di Tarkovskij rivela con maggiore evidenza la propria dimensione spirituale, in modo da comprendere come il linguaggio cinematografico possa organizzarsi secondo una logica propriamente sacrale, al di là della semplice rappresentazione di temi religiosi.

Nostalgia: la dimensione religiosa e il sacro come chiave di lettura

Affrontare *Nostalgia* (1983) in chiave religiosa non significa applicare al film una chiave interpretativa estranea alla sua natura, ma adottare una prospettiva che nasce dalla stessa concezione del cinema elaborata da Andrej Tarkovskij. Il regista, infatti, ha più volte riconosciuto la matrice spirituale del proprio cinema, concependo l'arte come espressione del costante slancio dell'uomo verso il trascendente, ossia verso una dimensione che supera i limiti dell'esperienza materiale. Non stupisce dunque che, tra le possibili griglie interpretative applicabili alla sua opera, quella religiosa risulti la più immediata e la meno forzata.⁴⁸

In *Nostalgia*, questa tensione prende forma innanzitutto attraverso il dialogo tra due universi religiosi apparentemente lontani, che il film mette costantemente in relazione: l'Ortodossia russa, con la sua estetica dell'icona, frontalità, assenza di profondità prospettica, corpi sottratti al peso e al movimento naturalistico, in funzione di una rappresentazione che

⁴⁸ Cfr. F. Schillaci, *Il tempo interiore. L'arte della visione di Andrej Tarkovskij*, Lindau, Torino 2017, cap. 7.

rinuncia al "carnale" per accedere allo spirituale; e il cattolicesimo italiano, che Gorčakov attraversa come un pellegrino smarrito, incapace di partecipare pienamente al suo culto. La sequenza della Madonna del parto, con il rito di fertilità delle donne che si accalcano davanti all'affresco mentre Eugenia dialoga, divisa da una profonda distanza culturale., con il sacrestano, mette in scena proprio questa impossibilità di comunicazione tra due forme del sacro che pure condividono la stessa radice cristiana. Piuttosto che ricomporre questa frattura, Tarkovskij la assume come la condizione propria dell'uomo contemporaneo: un esilio che non è soltanto geografico o storico, ma prima di tutto spirituale.

Su questo esilio si innesta la figura di Domenico, che il film costruisce secondo i tratti tipici dello *jurodivyj*, il “folle in Cristo” della tradizione russa: Domenico è un personaggio che la società considera folle e respinge ai margini, proprio perchè la sua testimonianza profetica, che culmina con l'annuncio apocalittico e il suo sacrificio nel fuoco, rivela la crisi spirituale di un mondo che ha perduto il senso della fede e del sacrificio. Non a caso lo stesso Tarkovskij, interrogato sul senso del film, lo ha ricondotto proprio al tema della perdita del significato del "farsi vittima": un concetto che nella modernità, egli osserva, riguarda ormai solo gli altri, mai se stessi⁴⁹.

Il momento che più di ogni altro condensa questa ricerca del sacro è naturalmente l'attraversamento della piscina termale prosciugata con la candela accesa: un gesto rituale, quasi liturgico, che non ha alcuna funzione narrativa se non quella di mettere in scena la fede come atto fisico, ripetuto, esposto al fallimento (la candela che si spegne e va riaccesa), Un percorso di sofferenza che richiama chiaramente la Via Crucis. È significativo che l'ultima inquadratura del film, la casa russa dell'infanzia di Gorčakov racchiusa dentro le mura in rovina dell'abbazia di San Galgano, non risolva la frattura tra i due mondi religiosi in una sintesi armonica, quanto piuttosto li faccia coesistere nello stesso spazio impossibile, come

⁴⁹ A. Tarkovskij, intervista con Hervé Guibert (1983), in J. Gianvito (a cura di), *Andrei Tarkovsky: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson 2006, p. 87

se solo nella dimensione interiore, sottratta alla geografia, i due sacri potessero finalmente abitare insieme.

Accanto a Domenico, il film affida un ruolo analogo a due figure infantili. Il figlio di Domenico, mai chiamato per nome, compare in una sequenza in bianco e nero che mostra la polizia mentre porta via la sua famiglia; è lui, in un momento chiave, a chiedere se quello che sta accadendo sia la fine del mondo, una domanda che lo colloca, come una sorta di voce che richiama sia Domenico sia Gorčakov al proprio compito di salvare il mondo. Anche Angela, la donna dai tratti quasi angelici incontrata da Gorčakov, è stata letta come figura affine, legata agli stessi simboli: il suo stesso nome rimanda al termine greco per "messaggero", e uno studioso l'ha accostata addirittura a un terzo angelo del film, dopo quello in dimensioni umane vicino alla casa russa e quello di ceramica sommerso all'ingresso della chiesa⁵⁰. Queste presenze rafforzano l'idea che *Nostalghia* costruisca il sacro non attraverso un unico segno, ma attraverso una costellazione di figure, umane, infantili, quasi angeliche, che si richiamano a vicenda.

Mi permetto di aggiungere che è possibile avanzare un'ulteriore considerazione legata al significato stesso del titolo del film. *Nostalghia*, dall'unione dei termini greci *nóstos* (ritorno) e *álgos* (dolore), non indica semplicemente la malinconia per una patria perduta, ma esprime una condizione profondamente spirituale. È il dolore di chi avverte l'esistenza di un'unità originaria, tra l'uomo e il mondo, tra le diverse tradizioni religiose, tra l'essere umano e il trascendente, e sperimenta al tempo stesso l'impossibilità di ricomporla pienamente nel presente.

In questa prospettiva, il ritorno evocato dal film non assume tanto un significato geografico quanto spirituale. L'immagine conclusiva della casa russa racchiusa all'interno dell'abbazia italiana non rappresenta il compimento di un ritorno fisico, ma la visione di una riconciliazione possibile soltanto su un piano ulteriore. Proprio per questo essa assume un profondo significato religioso: non come soluzione definitiva della frattura, ma come

⁵⁰ Ibidem, che a sua volta rimanda a N. Skakov, *The Cinema of Tarkovsky: Labyrinths of Space and Time*, 2012, p. 183.

immagine della speranza di un'unità che, pur irraggiungibile nell'esperienza terrena, continua a orientare il cammino dell'uomo.

Sacrificio: il voto, la preghiera e l'ambiguità della fede

Sacrificio (1986), ultimo film di Tarkovskij, girato quando il regista sapeva già di essere gravemente malato, è considerato il suo testamento spirituale (lo definirà così anche suo figlio Andrej Tarkovskij jr). Se in *Nostalghia* il sacro si presentava come frattura irrisolta tra due mondi di fede, in *Sacrificio* esso si concentra in un unico atto: il voto che Aleksander pronuncia rivolto a Dio nella notte dell'annuncio della guerra nucleare, offrendo in cambio della salvezza del mondo la rinuncia a tutto ciò che possiede: la casa, la famiglia, la parola stessa, ridotta al silenzio.

Questo monologo, filmato in un unico, lunghissimo piano sequenza, è reso filmicamente attraverso un espediente che merita di essere sottolineato: la macchina da presa, che fino a quel momento aveva mantenuto un punto di vista oggettivo, comincia progressivamente a farsi soggettiva rispetto al destinatario invisibile dell'invocazione. Come se, per la durata della preghiera, l'obiettivo stesso occupasse il posto di Dio, per poi tornare, a preghiera conclusa, alla propria posizione neutra⁵¹. Questa scelta è una vera dichiarazione teologica, poiché, per Tarkovskij, lo spazio del sacro non si lascia rappresentare direttamente, ma prende forma proprio attraverso ciò che l'immagine sceglie di non mostrare.

Il voto di Aleksander, però, non è preghiera pura: è un patto, un baratto quasi pagano che il film stesso si guarda bene dal legittimare come atto di fede genuina. Non a caso Tarkovskij, interrogato sul senso religioso del film, ha rifiutato di sciogliere l'ambiguità: ha dichiarato esplicitamente che solo lo spettatore credente riconoscerà nella preghiera di Aleksander il centro del film, mentre chi non crede in nulla vedrà in lui solo uno squilibrato, uno

⁵¹ F. Schillaci, *Il tempo interiore. L'arte della visione di Andrej Tarkovskij*, Lindau, Torino 2017, cap. 4 («Lo spazio e il tempo»).

psicologicamente instabile per l'angoscia della guerra⁵². Questa stessa dinamica si riflette nel modo in cui Tarkovskij mette in dialogo il mondo Cristiano e una tradizione pagana. Quando si arriva alla scena della recita del Padre Nostro si affianca infatti la figura di Maria, la domestica indicata da Otto come una “strega”, alla quale Aleksander si affida nella speranza di trovare una via di salvezza che oltrepassa i confini della religione istituzionale. È qui che si potrebbe fare un confronto con *Nostalghia*: se in quel film la frattura era tra due fedi cristiane (ortodossia e cattolicesimo), in *Sacrificio* essa si sposta all'interno della stessa figura del protagonista, diviso tra preghiera cristiana e rito pagano, tra Dio e la strega.

In entrambi i film il sacrificio non viene riconosciuto pubblicamente e rimane un atto di fede compiuto in solitudine. Domenico viene giudicato pazzo dalla comunità per il proprio sacrificio; e anche il gesto di Aleksander, che brucia la propria casa, viene visto come l'ultimo estremo gesto di un uomo folle.

Questa apparente follia, agli occhi del mondo, trova una significativa chiave interpretativa nella figura di Abramo così come viene delineata da Søren Kierkegaard in *Timore e tremore*. Chiamato da Dio a sacrificare il figlio Isacco, Abramo compie un gesto che, giudicato secondo i criteri dell'etica universale, non può che apparire incomprensibile, se non addirittura criminale. Agli occhi degli uomini egli è un folle o un assassino; solo la fede consente di cogliere il significato autentico del suo atto.

Kierkegaard non sta dicendo che qualsiasi atto estremo sia giustificato se compiuto in nome della fede. Per Kierkegaard, Abramo è un caso assolutamente eccezionale, l'etica, che normalmente vale per tutti, viene sospesa in virtù di un rapporto assoluto e irripetibile con Dio. Per questo Kierkegaard parla del "cavaliere della fede"⁵³ come di una figura eccezionale, quasi impossibile.

⁵² A. Tarkovskij, intervista da *France Catholique* n. 2060, in J. Gianvito, *Andrei Tarkovsky: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson 2006, p. 179.

⁵³ Cfr. S. Kierkegaard, *Timore e tremore* (1843). (ritrovare pagina)

Questa lettura kierkegaardiana di Aleksander non la troviamo solo in Tarkovskij. Anche lo studioso Peter Christensen ha proposto un'interpretazione analoga, sostenendo che il film possa essere inteso, come il racconto di un miracolo: se davvero Aleksander è il cavaliere della fede, le leggi ordinarie del tempo e della causalità vengono sospese, e il film si configura come una parabola sulla capacità della fede di "spostare le montagne"⁵⁴. Tarkovskij, però, gira questo gesto in modo del tutto naturalistico: non c'è nessun segno chiaramente miracoloso a cui lo spettatore possa aggrapparsi. Per Kierkegaard, Abramo sospende l'etica comune in nome di un rapporto assoluto con Dio. Nel film, questa stessa sospensione non si manifesta con un evento soprannaturale, ma resta nascosta nell'ambiguità: non sappiamo mai con certezza se Aleksander sia un folle o un uomo di fede.

È proprio ciò che rende Aleksander così interessante. Quando decide di rinunciare a tutto, agli occhi degli altri sembra impazzito. Tarkovskij richiama consapevolmente il paradosso di Abramo: il protagonista compie un gesto che appare assurdo, ma che nasce da una promessa fatta davanti a Dio. Tuttavia, Tarkovskij non afferma che il gesto sia oggettivamente giusto. Lascia volutamente aperta la domanda: Aleksander è davvero un uomo di fede? Oppure è un folle?. Il film non risolve questo dubbio, ed è proprio questa ambiguità a renderlo così potente.

Vorrei aggiungere un'ultima considerazione. Il film mette in scena una sorta di apocalisse silenziosa: la guerra nucleare minacciata all'inizio scompare semplicemente dalla narrazione, senza che venga mai chiarito se sia stata veramente scongiurata o se fosse solo un incubo di Aleksander. L'ambiguità che caratterizza il finale non è il segno di un'incertezza narrativa, bensì una precisa scelta coerente con la riflessione teologica di Tarkovskij: la fede autentica, per il regista, non richiede prova né spettacolo, è piuttosto un salto compiuto al buio. L'unico segno che possiamo vedere nel finale come conferma di visibile resta nell'immagine del

⁵⁴ P. Christensen, *Tarkovsky and Kierkegaard* (cit. in J. M. Robinson, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, Maidstone, Crescent Moon, 2006, p. 497), 1987.

bambino che continua ad innaffiare l'albero secco senza avere alcuna speranza che l'albero fiorirà davvero. Ultimo segno di speranza gratuita⁵⁵.

Anche in questa chiusura si riconosce lo statuto proprio dell'immagine del regista, erede della teologia ortodossa dell'icona: non un'immagine che racconta il sacro dall'esterno, ma che lo lascia apparire nella propria superficie, come Epifania sospesa nel tempo. L'albero innaffiato senza certezza di fiorire è, in questo senso, meno un simbolo da interpretare che un'icona da contemplare.

⁵⁵ *Scolpire il tempo*, Andrej Tarkosky, p 213



Fig 4 Fotogramma da *Sacrificio* (Andrej Tarkovskij, 1986): Alexander dà fuoco alla propria casa, compiendo il voto fatto a Dio.

Fig 5 Fotogramma da *Nostalghia* (Andrej Tarkovskij, 1983): Gorčakov attraversa la vasca di Bagno Vignoni con la candela accesa.



Capitolo 3 – Lars von Trier

Pochi registi contemporanei sono stati più radicali di Lars von Trier nell'esplorare il rapporto tra rigore formale e pulsione provocatoria. E' un cinema scomodo, lo spettatore non si trova davanti a un problema già risolto, ma dentro un conflitto nel quale compassione, repulsione, giudizio e desiderio si contraddicono. Attraverso la fede, il peccato e la sofferenza il regista si interroga su come sia ancora possibile trovare un senso in un mondo in cui le istituzioni religiose non danno più risposte sicure, la ragione da sola non basta a proteggerci dal male, e il corpo diventa il punto in cui ogni verità viene messa alla prova.

La recente monografia di Elisa Battistini offre un punto di riferimento particolarmente utile per riconoscere la continuità di questa ricerca⁵⁶. L'ossimoro nel titolo "luce oscura" aiuta a evitare due letture opposte, entrambe però incomplete. Quella che interpreta von Trier come un puro nichilista, interessato soltanto alla distruzione di ogni valore, e quella che trasforma i suoi film in parabole religiose dotate di un significato univoco. Nella sua opera la luce non dissolve l'oscurità, ma emerge da essa senza cancellarla.

Questa tensione può essere ricondotta, con la necessaria cautela, ad alcuni elementi della biografia del regista. Von Trier crebbe in un ambiente familiare laico, ateo e fu formato con un modello educativo privo di autorità tradizionali.

*[...] the Trier family has been atheists for generations.*⁵⁷

Il regista ha più volte ricordato come tale libertà, anziché produrre sicurezza, avesse alimentato in lui un forte bisogno di regole, rituali e vincoli esterni.

[...] ideas about control and chaos stem from my upbringing, which was unbelievably lax. There were no rules whatsoever, which creates a lot of problems, like deciding when you should go to the dentist, because everything's up to you yourself. And in that case, you end

⁵⁶ Elisa Battistini. *Lars von Trier, la luce oscura*. Edizioni Bietti. Milano. 2025

⁵⁷ Jan Lumholdt. *Lars von Trier: Interviews*. University Press of Mississippi, Jackson. 2003, p. 82

*up not getting things done and that creates a lot of anxiety. I also had to force myself to do my homework, because no one told me when I had to do it.*⁵⁸

La religione entra quindi nella sua esperienza non passivamente dall'ambiente familiare, ma come ricerca: una possibile risposta all'assenza di regole della giovinezza e, nello stesso tempo, un nuovo terreno sul quale esercitare dubbio, provocazione e ribellione.

La conversione al cattolicesimo, avvenuta in età adulta e in relazione al primo matrimonio e al battesimo delle figlie, rappresenta un passaggio significativo, ma non autorizza a definire von Trier un autore religioso. Nelle interviste egli ha descritto il cattolicesimo con un misto caratteristico di adesione, ironia e utilitarismo spirituale: lo attraevano la presenza di un'autorità visibile, la concretezza dei rituali e soprattutto una concezione del perdono che gli appariva meno inesorabile della colpa protestante.

*I was brought up in a strictly atheist family. Atheism was practically a religion for my parents. So the subject was more or less forbidden at home. I still got interested in religion though. And I have a faith. I converted to Catholicism when I first got married. My former wife, Cecilia, was Catholic, and my daughters have been christened Catholics. And that's the faith I practise. I pray several times a day. But now I'm divorced, which is against the rules of the Catholic church. You can separate but you can't remarry if you can't get your previous marriage declared invalid. That's one advantage of having the Pope as God's representative on earth. God, and the concept of God, acquire a more human dimension as a result. Italian society is to a large extent built up on these favours and reciprocal services. I think Catholicism is a very human religion.*⁵⁹

Si è definito anche cattivo cattolico, sottolineando che il desiderio di credere non coincide necessariamente con il possesso della fede. Questa oscillazione tra bisogno di sottomissione e impulso a contestare l'autorità è essenziale per comprendere un cinema nel quale il dogma viene continuamente invocato e violato, e nel quale la grazia è desiderata proprio perché non

⁵⁸ Ibid. page 116

⁵⁹ Stig Bjorkman. *Trier on von Trier*. Faber & Faber. 2003. p. 104

può mai essere data per certa (Björkman, 2003; “Trier on von Trier”). Interessante notare come la sua ricerca di regole si sia incanalata in *Dogma 95* dove impone regole strettissime per i cineasti e, in qualche modo, crea una propria “religione” cinematografica.

Alla conversione si sovrappone inoltre una frattura identitaria. Von Trier era cresciuto credendo di appartenere, per parte paterna, a una famiglia ebraica; soltanto sul letto di morte la madre gli rivelò che Ulf Trier non era il suo padre biologico. A questo fatto può essere ricondotta la ricorrenza nella filmografia di genealogie incerte, paternità problematiche, autorità ambigue e personaggi che cercano una legge capace di definirli.

In Lars von Treir la religione viene utilizzata in senso problematico, non confessionale; non costruisce un sistema dottrinale né propone una rappresentazione coerente del divino. La sua formazione è segnata dall’ateismo radicale dei genitori, dalla successiva conversione al cattolicesimo e da una persistente attrazione per forme religiose severe, paradossali o estreme. Parlando di “*Le onde del destino*”, il regista ha riconosciuto il riferimento al regista Carl Theodor Dreyer: la religione, intesa come struttura di potere, può essere accusata, mentre Dio non è necessariamente negato. Questa distinzione è decisiva. Nei film di von Trier, le chiese, le comunità morali, la famiglia, la medicina e perfino l’arte possono fallire come strutture di disciplina; tuttavia, oltre il loro fallimento, continua ad affiorare la possibilità di qualcos’altro che il linguaggio razionale non riesce a contenere. Le campane che suonano alla fine di “*Le onde del destino*” sono l’esempio più evidente di ricerca di divino: non dimostrano una verità teologica, ma impediscono che la morte di Bess venga definitivamente chiusa nel giudizio sociale o nella diagnosi psichiatrica.

In questo quadro, il riferimento a Søren Kierkegaard è inevitabile. Il filosofo danese ha descritto la fede come paradosso, l’assurdo e solitario rapporto diretto tra l’individuo e Dio che supera la ragione e le leggi morali della società. I personaggi di von Trier sembrano spesso attraversare un’esperienza analoga, ma priva della sicurezza di un esito cristiano. Bess, protagonista di “*le onde del destino*” crede nel volere divino rispetto alle ricchezze del marito, e tuttavia il suo sacrificio resta eticamente intollerabile. Grace, personaggio di *Dogville*, pratica un perdono illimitato che si rovescia in arroganza e sterminio; la donna di

Antichrist trasforma il lutto in una colpa cosmica; Justine, in *Melancholia*, raggiunge una lucidità radicale proprio nel momento in cui ogni speranza viene meno. Von Trier assume quindi il lessico della tradizione cristiana e protestante per sottoporlo a una prova estrema: che cosa resta della fede quando il miracolo è indistinguibile dalla fantasia, della morale quando il bene produce vittime, della redenzione quando la sofferenza non viene risarcita?

3.1 La fede: il paradosso tra sacrificio e grazia

La fede nel cinema di von Trier non è quasi mai un'appartenenza pacifica. Le comunità religiose appaiono rigide, patriarcali e incapaci di comprendere la complessità dell'individuo.

Il contrasto tra la fede come istituzione e la fede come esperienza personale richiama la critica di Søren Kierkegaard alla *Cristianità (Christenhed)*, intesa come il cristianesimo ridotto a sistema sociale, culturale e morale⁶⁰. Per il filosofo danese, essere cristiani non coincide con l'adesione formale a una confessione religiosa o con la conformità alle convenzioni della società, ma implica una scelta esistenziale radicale, nella quale il singolo instaura un rapporto diretto con Dio. La fede, non è l'accettazione di un insieme di norme condivise, bensì un'esperienza che espone l'individuo all'incertezza e alla responsabilità della decisione. Von Trier traduce nei suoi film questa opposizione attraverso il contrasto tra personaggi marginali e comunità giudicanti. Le sue protagoniste non possiedono un linguaggio teologico sofisticato: credono attraverso il corpo e il desiderio. Proprio questa immediatezza rende la loro fede ambigua. Essa può apparire autentica perché sottratta alla mediazione istituzionale, ma anche vulnerabile alla manipolazione.

Il cinema diventa il luogo privilegiato di questa ambiguità. Von Trier alterna realismo instabile, girando con camera a mano, mossa, quasi documentaristica, oppure all'opposto a immagini fortemente stilizzate e costruite. Oppure troviamo capitoli musicali (*Dancer in the Dark*) e apparizioni soprannaturali (come in *Le Onde del Destino* le campane che suonano nel cielo). Lo spettatore è costretto a oscillare tra interpretazioni incompatibili: ciò che vede è un evento soprannaturale o una fantasia soggettiva? La questione rimane volutamente irrisolta. In questa prospettiva, la fede non si configura come il messaggio esplicito del film, ma come una modalità della visione. Il cinema di von Trier non propone verità da accettare, ma invita lo spettatore stesso ad interpretare le immagini. Il senso è dato dal dialogo tra film e spettatore piuttosto che da una spiegazione fornita dal regista. Credere significa allora

⁶⁰ Kirkegaard, *Attack Upon Christendom*, Walter Lowrie traduzione (anche qui ritrova p)

accogliere ciò che sfugge alla piena spiegazione razionale, senza per questo eliminare il dubbio, che rimane una componente essenziale dell'esperienza della fede. La dialettica tra artificio e autenticità, centrale negli studi di Caroline Bainbridge e Jan Simons, assume qui un valore religioso. Von Trier usa tecniche che non nascondono affatto di essere costruite e finte proprio per farti sentire qualcosa di più vero. Questo paradosso lo vediamo benissimo in *Dogville*, dove il set è completamente finto e dichiarato: non ci sono pareti vere, solo linee bianche disegnate per terra che indicano dove dovrebbero essere le case. Lo spettatore vede sempre che è un teatro, e, proprio perché non c'è nessuna "finzione di realismo" a distrarti, ti concentri tutto sui rapporti tra i personaggi. Il Dogma 95, con le sue regole di sottrazione, non elimina la messa in scena; la rende visibile come disciplina e come limite.⁶¹ La fede dei personaggi non nasce dalla disponibilità di prove, ma dalla loro mancanza. Quanto più il mondo appare privo di garanzie, tanto più il gesto di credere diventa assoluto e pericoloso.

Bainbridge riconduce il dispositivo scenico di *Dogville* all'estetica di Bertolt Brecht, la tecnica di straniamento pensata per ricordare costantemente allo spettatore di trovarsi di fronte a una costruzione, e quindi, per estensione, fargli intuire che anche la realtà è una costruzione su cui è possibile intervenire⁶². Lo stesso von Trier ha motivato la scelta in termini molto vicini a quelli usati sopra: l'assenza delle case, spiega il regista, si dimentica in fretta, e questo costringe lo spettatore a "inventarsi" la città e a concentrarsi sui personaggi piuttosto che lasciarsi distrarre dalla scenografia.⁶³

Simons, propone una lettura che complica la visione brechtiana: per lui serve attivare lo stimolo dell'immaginazione dello spettatore, che è chiamato a completare attivamente ciò che il set non mostra; un meccanismo paragona alle figure geometriche elementari dei primi videogiochi, non semplici linee ma modelli che il giocatore riempie di senso⁶⁴.

⁶¹ Elisa Battistini. *Lars von Trier. La luce oscura*. Bietti. Milano. 2025.

⁶² Caroline Bainbridge. *The Cinema of Lars von Trier: Authenticity and Artifice*. Wallflower Press. London New York. 2007, p. 144-145

⁶³ Ibidem

⁶⁴ Jan Simons. *Playing the Waves: Lars von Trier's Game Cinema*. Amsterdam University Press. Amsterdam. 2007, p. 146-147

È una prospettiva che si sposa bene con la lettura in chiave di fede. La messa in scena dichiaratamente artificiale non chiede allo spettatore di credere a un'illusione realistica, ma di completare attivamente ciò che rimane invisibile, il quale è un gesto non troppo diverso da quello del credente di fronte a ciò che sfugge alla razionalità.



Fig. 6 Fotogramma da *Dogville* (Lars von Trier, 2003): il campo lungo dall'alto mostra la "città" disegnata a gesso sul pavimento del teatro di posa. Il campo lungo dall'alto che mostra l'intera "città" disegnata a gesso sul pavimento dello studio, visualizza perfettamente sia la lettura di Bainbridge (straniamento) sia quella di Simons (dispositivo da completare con l'immaginazione).

Le onde del destino è il film nel quale il nesso tra fede, *eros* e sacrificio raggiunge la sua forma più compiuta. Ambientato in una comunità calvinista delle Highlands scozzesi negli anni Settanta, il film racconta le vicende di Bess McNeill e del marito Jan, operaio su una piattaforma petrolifera. Bess è fragile, emotivamente dipendente e profondamente religiosa.

Dopo un incidente che paralizza Jan, la donna si convince che la guarigione del marito dipenda dalla sua disponibilità ad avere rapporti sessuali con altri uomini e a raccontarglieli. La progressiva esposizione alla violenza conduce alla sua morte, mentre Jan recupera miracolosamente la salute. Nel finale, campane invisibili suonano nel cielo sopra il mare.

La struttura del film invita superficialmente a leggere la vicenda di Bess, con i forti richiami al sacrificio, alla sofferenza redentrice e all'amore incondizionato, come una rappresentazione di Cristo⁶⁵. Bess sceglie liberamente di sacrificarsi per amore di un altro, accetta la sofferenza senza ribellarsi, viene giudicata e respinta dalla comunità religiosa cui appartiene, muore in una condizione di apparente sconfitta mentre il significato del suo sacrificio emerge solo dopo la morte. Il sacrificio sembra produrre la salvezza dell'altro. Tuttavia, von Trier evita di trasformarla in un'allegoria perfetta di Cristo. Bess è fragile, emotivamente instabile, compie azioni moralmente controverse, non necessariamente scelte consapevoli, e rimane un personaggio profondamente umano. Jan, pur paralizzato e psicologicamente sconvolto, esercita su Bess una forte pressione psicologica; la comunità interpreta la sessualità femminile come impurità; il medico e gli anziani parlano su di lei, definendone la normalità e la colpa. Bess agisce, ma la sua azione nasce all'interno di relazioni di dipendenza e di potere.

Un elemento essenziale del film è il dialogo tra Bess e Dio. Von Trier non chiarisce mai se Dio parli realmente a Bess oppure se le risposte siano una proiezione della sua coscienza. Proprio questa ambiguità costituisce il nucleo del significato del film. Bess alza lo sguardo, parla con voce infantile, poi cambia tono e formula la risposta divina. Lo spettatore vede il meccanismo, ma non per questo può liquidarlo come falso. A un primo livello, il dialogo può essere interpretato come un monologo interiore. Bess pone le domande con la propria voce e risponde con una voce più grave, attribuita a Dio. In termini psicologici, Dio

⁶⁵ Sulla lettura di Bess come figura Cristica cfr. Stephen Heath, "God; Faith and Film: Breaking the Waves, *Literature and Theology* 12, n.1 (1998); Ian DeWeese-Boyd, Loves Perfection? Agape and Eros in Lars Von Trier Breaking the Waves, *Studia Theologica* 63, n.1 (2009): 126-141.

rappresenta la coscienza di Bess, il luogo in cui essa elabora i conflitti tra desiderio e senso di colpa. In questa prospettiva.

Una diversa interpretazione, è che il rapporto di Bess con Dio non passi attraverso la mediazione della Chiesa o del pastore, ma si fondi su un legame personale e diretto; al punto che Bess è l'unico personaggio del film capace di aprire un canale di comunicazione con il sacro. Tuttavia, si lascia volutamente aperta la domanda se questo rapporto costituisca un'autentica esperienza religiosa o piuttosto un modo, tutto umano, di costruire un senso di fronte agli eventi.⁶⁶

Dal punto di vista cinematografico, il dialogo svolge anche una funzione narrativa. Permette allo spettatore di accedere all'interiorità di Bess senza ricorrere a spiegazioni esterne e mette continuamente in discussione il confine tra realtà e interpretazione.

All'inizio del film, sacro e sessualità sembrano appartenere a due dimensioni difficilmente conciliabili. La rigida comunità calvinista in cui vive Bess guarda infatti al corpo e al desiderio come elementi che devono essere controllati dalla legge religiosa. La sessualità viene accettata soltanto all'interno di limiti ben definiti e non sembra possedere alcun significato spirituale.

La sua relazione con Jan porta però Bess a vivere questa dimensione in maniera completamente diversa. La scoperta della sua sessualità non entra in contrasto con la sua fede, ma diventa parte di un'esperienza che Bess stessa interpreta come un dono ricevuto da Dio.

Questa tensione diventa ancora più evidente dopo l'incidente di Jan. Quando il marito le chiede di avere rapporti con altri uomini, Bess finisce per attribuire alla sua richiesta un significato religioso. Il proprio corpo diventa lo strumento attraverso cui spera di contribuire alla guarigione dell'uomo che ama. La sessualità, che agli occhi della comunità è legata al

⁶⁶ Ingrid Fernandez, "In the Kingdom of Men": Love, Faith and Spirituality in Von Trier's *Breaking the Waves*, *Journal of Religion and Film* 15, n. 1 (2011).

<https://digitalcommons.unomaha.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1430&context=jrf>

peccato e alla trasgressione, viene così trasformata da Bess in una forma di sacrificio e in una prova della propria fede.

È possibile individuare qui un collegamento con *Sacrificio* di Tarkovskij. Aleksander promette a Dio di rinunciare a tutto ciò che possiede pur di ottenere la salvezza del mondo; allo stesso modo, Bess sacrifica progressivamente sé stessa nella speranza di salvare Jan. In entrambi i film la fede non rimane quindi una dimensione puramente interiore, ma si traduce in un gesto concreto ed estremo. Allo stesso tempo, né i due registi non chiariscono fino in fondo dove finisca la fede e dove possa invece iniziare un comportamento patologico.

È proprio su questa ambiguità che von Trier costruisce uno dei principali paradossi del film: ciò che per la comunità rappresenta il peccato diventa, nella prospettiva di Bess, una manifestazione della propria fede. Il film non offre una soluzione definitiva a questa contraddizione e lascia lo spettatore sospeso tra interpretazioni differenti. Non sappiamo con certezza se Bess stia realmente seguendo una volontà divina oppure se sia lei stessa ad attribuire un significato religioso alle proprie azioni.

Questa tensione richiama il pensiero di Søren Kierkegaard. In *Timore e tremore*, Abramo accetta di sacrificare Isacco obbedendo a un comando che contraddice la morale universale. Anche Bess agisce in nome di una convinzione religiosa che entra in conflitto con la legge morale e con quella ecclesiastica. Tuttavia, mentre Abramo riceve una parola da Dio, Bess interpreta personalmente la volontà divina.⁶⁷ Lars non ci fa capire direttamente le vere intenzioni della protagonista.

Dopo la morte di Bess, Jan getta il suo corpo in mare; subito dopo, il film mostra nel cielo delle campane che suonano, pur essendo stato ribadito più volte che nella comunità presbiteriana le campane non esistono perché considerate un'inutile forma di idolatria. Questa scena rompe improvvisamente il realismo che ha caratterizzato il film e introduce

⁶⁷ Søren Kierkegaard, *Timore e tremore*, trad. it., Rusconi Libri, 2015 (ebook), Problema I, "Si dà una sospensione teleologica dell'etica?".

una dimensione apertamente simbolica. L'interpretazione più convincente è che le campane rappresentino la grazia.



Fig. 7 Fotogramma da *Le onde del destino* (*Breaking the Waves*, Lars von Trier, 1996): le campane che risuonano nel cielo nel finale del film.

*“Andiamo! Ti faccio vedere una cosa ... vedrai che non ci credi”*⁶⁸

Durante tutto il film, la comunità religiosa identifica la salvezza con l'obbedienza alla legge e condanna Bess come peccatrice. L'epilogo ribalta questo giudizio: il suono delle campane suggerisce che il sacrificio di Bess è stato accolto da un'istanza superiore rispetto al giudizio umano.

Le campane non sono quindi il premio per una buona condotta morale, ma il segno che la grazia supera la legge. In termini cristiani, la salvezza non deriva dall'osservanza delle norme, bensì dall'amore vissuto fino al dono di sé. Le campane hanno anche una funzione narrativa. Per l'unica volta nel film accade qualcosa che non può essere spiegato realisticamente. Von Trier introduce un evento che sospende l'ambiguità senza eliminarla completamente. Non viene mostrato Dio, né un miracolo nel senso tradizionale. Si manifesta soltanto un segno, lo spettatore resta libero di interpretarlo.

⁶⁸ *Breaking the Waves* (*Le onde del destino*), regia di Lars von Trier, Danimarca, Svezia, Francia, Paesi Bassi e Norvegia, 1996. Fotogramma 2.34.08

La comunità rappresenta la legge: giudica e seppellisce Bess fuori dal cimitero consacrato. Le campane, invece, rappresentano la grazia: mostrano che il giudizio ultimo non appartiene alla comunità, ma a Dio. L'ultima parola non è la condanna, bensì il riconoscimento di un amore vissuto fino all'estremo.

In questo senso il finale richiama il versetto:

“Ora, indipendentemente dalla Legge, si è manifestata la giustizia di Dio [...]”.⁶⁹
(Romani 3, 21-22)

Sarebbe tuttavia riduttivo interpretare le campane come la prova definitiva che Bess aveva ragione. Von Trier evita una conclusione dogmatica. Le campane non cancellano le ambiguità della sua vicenda, né trasformano automaticamente Bess in una santa. Piuttosto, invitano lo spettatore a riconoscere che il significato del suo sacrificio eccede il giudizio morale e religioso della comunità.

Bess è perciò una figura di fede e insieme una critica delle condizioni che rendono possibile il sacrificio. La sua purezza non coincide con l'ignoranza del sesso, ma con l'incapacità di separare amore e verità. Proprio tale assolutezza la rende sublime e indifesa. Le onde del destino non invita a imitarla; mostra piuttosto il prezzo insostenibile di una fede che non accetta compromessi in un mondo che usa l'amore come strumento di dominio.

Dancer in the Dark riprende la figura della donna sacrificale, ma trasferisce la trascendenza dalla religione esplicita al musical. Selma, immigrata ceca negli Stati Uniti, sta perdendo la vista e risparmia denaro per pagare l'operazione che impedirà al figlio di ereditare la stessa malattia. Tradita, derubata e coinvolta in un omicidio, rifiuta di usare i risparmi per difendersi e viene condannata a morte. Il suo spazio di salvezza è l'immaginazione musicale: i rumori della fabbrica, del treno e del carcere diventano ritmo, canto e coreografia. Come Bess,

⁶⁹ Conferenza Episcopale Italiana. *La Sacra Bibbia*. Libreria Editrice Vaticana. Città del Vaticano. 2008.

Selma sceglie una fedeltà assoluta che appare incomprensibile secondo la razionalità ordinaria.

Il musical non nega il dolore, ma lo rende temporaneamente abitabile. Ogni numero sospende il realismo brutale senza cancellarlo. La fede di Selma non è rivolta a Dio; è fede nella promessa fatta a se stessa, nella possibilità che il figlio veda. Il suo martirio è laico, ma conserva una struttura religiosa: segreto, rinuncia, incomprensione, morte e trasmissione della vita. Il finale, interrotto dalla caduta del corpo impiccato, spezza la consolazione estetica. La canzone non salva Selma, eppure le consente di non essere interamente definita dall'apparato giudiziario che la uccide.

Dogville complica ulteriormente il problema. Grace arriva in una piccola comunità cercando rifugio; per essere accettata, offre lavoro e disponibilità. Gli abitanti trasformano progressivamente l'ospitalità in sfruttamento, violenza sessuale e schiavitù. Grace continua a perdonare, convinta che la durezza degli altri dipenda dalle circostanze. Quando il padre gangster le rivela che questa misericordia è una forma di arroganza, perché nega agli altri la responsabilità morale che ella esigerebbe da se stessa, Grace ordina la distruzione della città.

Il film mette in crisi l'ideale cristiano del perdono incondizionato. La bontà di Grace non è semplicemente smentita dal male; viene interrogata come esercizio di superiorità. Perdonare tutto può significare rifiutare di riconoscere l'altro come soggetto responsabile. La conclusione non celebra però senza residui la vendetta. L'annientamento di Dogville soddisfa un desiderio punitivo che il film ha costruito nello spettatore, ma proprio questa soddisfazione è inquietante. Dopo aver assistito alla sofferenza di Grace, lo spettatore vuole che i colpevoli paghino; von Trier gli consegna la punizione e lo costringe a riconoscere la propria partecipazione alla logica della violenza.

Il regista elimina quasi completamente il realismo: il villaggio è rappresentato da un palcoscenico spoglio, con le case delimitate soltanto da linee tracciate sul pavimento e pochi oggetti essenziali. Lo spettatore non è invitato a credere di assistere a una storia "vera", ma a riflettere sui comportamenti dei personaggi e sul significato universale delle loro azioni.

In questo modo *Dogville* non rappresenta soltanto un piccolo paese americano degli anni Trenta, ma diventa un modello simbolico della società umana. I personaggi non sono tanto individui psicologicamente complessi quanto incarnazioni di atteggiamenti morali e dinamiche di potere.

La forma brechtiana⁷⁰ trasforma *Dogville* in una parabola nel senso quasi evangelico del termine. Come nelle parabole di Gesù, la vicenda concreta non vale principalmente per il suo realismo, ma perché invita lo spettatore a interrogarsi su questioni universali. Attraverso Grace, von Trier mette in scena il conflitto tra misericordia e giustizia, tra perdono e punizione, senza offrire una risposta definitiva. Lo straniamento (*Verfremdungseffekt*) brechtiano impedisce una lettura puramente emotiva e orienta lo spettatore verso una riflessione etica e teologica sul significato della grazia, della colpa e della responsabilità.

La comunità non pecca per ignoranza, bensì attraverso una progressiva normalizzazione dell'abuso. In questo spazio trasparente, la fede nella bontà umana appare come un esperimento sottoposto a falsificazione. Grace passa dalla misericordia al giudizio, ma nessuna delle due posizioni è innocente.

Tra Bess, Selma e Grace si delinea così una trilogia della fede femminile sottoposta alla prova del mondo. Bess crede nell'amore come potenza salvifica; Selma crede nella promessa e nell'immaginazione; Grace crede nella comprensione e nel perdono. Tutte vengono tradite dalle istituzioni e dalle comunità. Tuttavia, mentre Bess e Selma mantengono la fedeltà fino alla morte, Grace assume il potere di giudicare. Il passaggio segna una svolta nella filmografia di von Trier: la vittima non è più soltanto martire, ma può diventare sovrana e carnefice. La domanda teologica si sposta dalla possibilità della grazia alla legittimità del giudizio.

⁷⁰ Brecht, Bertold. *Scritti teatrali*. Einaudi. Torino. 1964.

3.2 Il peccato tra colpa, desiderio e potere

Nel lessico comune, il peccato viene spesso identificato con la violazione di una norma, in particolare sessuale. Von Trier utilizza questa associazione, ma la rende instabile. Nei suoi film la sessualità può essere vitalità, dipendenza, linguaggio, dominio o tentativo di conoscenza. Il peccato più profondo non consiste necessariamente nel desiderare, bensì nel trasformare l'altro in oggetto di una spiegazione, di una cura o di una punizione. Medici, giudici, intellettuali, comunità e artisti condividono spesso la stessa tentazione: attribuirsi il diritto di definire il senso dell'esperienza altrui.

Tale prospettiva consente di leggere il peccato come relazione di potere. In *Le onde del destino*, gli uomini stabiliscono che cosa sia sano o sacro. In *Dogville*, la comunità converte il bisogno di Grace in debito permanente. In *Antichrist*, il marito terapeuta sostituisce il lutto della moglie con un protocollo di cura da lui controllato. In *Nymphomaniac*, Seligman interpreta il racconto di Joe attraverso categorie rassicuranti, fino a rivelare nel finale l'incapacità di riconoscerla al di fuori del proprio desiderio. Il male non deriva soltanto dagli istinti incontrollati, ma può nascere anche dall'uso distorto della ragione. La tradizione cristiana identifica nella superbia la radice del peccato: l'uomo pretende di bastare a sé stesso, rifiutando i propri limiti e la propria dipendenza da Dio e dagli altri⁷¹. Una dinamica simile emerge nel cinema di Lars von Trier. Molti personaggi, soprattutto maschili, credono di poter governare la realtà attraverso la ragione e il controllo, ma finiscono per provocare sofferenza e distruzione. Von Trier non critica la razionalità in quanto tale; mette in discussione la pretesa che essa sia sufficiente a comprendere ogni cosa e possa rimanere estranea al dolore umano. Il vero peccato consiste allora nel negare la propria fragilità e nell'illusione di poter giudicare la sofferenza degli altri senza esserne personalmente coinvolti.

⁷¹ Agostino d'Ippona, *La città di Dio* [De civitate Dei], XIV, 13; ed. inglese di riferimento: Augustine, *City of God*, trad. Henry Bettenson (Londra: Penguin Classics, 2003 [ed. orig. ca. 426 d.C.]).

Allo stesso tempo, von Trier mette in scena la colpa come esperienza eccessiva e spesso ingiusta. I personaggi femminili assumono colpe che non appartengono soltanto a loro. Bess si ritiene responsabile dell'incidente di Jan perché aveva desiderato il suo ritorno; la donna di Antichrist collega la morte del figlio alla propria sessualità e alla storia della persecuzione femminile; Joe in Nymphomaniac accetta l'etichetta di peccatrice e la esaspera come forma di resistenza. La colpa diventa un'identità imposta, ma anche un linguaggio attraverso cui il soggetto tenta di dare forma al caos.

Antichrist è probabilmente il film più controverso di von Trier sul rapporto tra peccato, sessualità e sofferenza. Un bambino cade dalla finestra mentre i genitori fanno l'amore; la madre precipita in un lutto devastante e il marito, psicoterapeuta, decide di curarla personalmente. I due si ritirano nella casa nel bosco chiamata Eden, dove la terapia si trasforma in lotta, allucinazione e violenza. La natura è rappresentata come uno spazio dominato dal caos, dalla violenza e dalla decomposizione. Gli animali simbolici e le immagini visionarie costruiscono un universo in cui l'ordine razionale sembra dissolversi. All'interno di questa esperienza, la protagonista giunge ad affermare che «la natura è la chiesa di Satana», interpretando il femminile come portatore di una colpa originaria⁷².

Il prologo in bianco e nero, accompagnato da Händel, unisce estasi sessuale e morte con una bellezza quasi sacrale. La lentezza dell'immagine produce una distanza estetica che rende l'evento insieme sublime e intollerabile. Fin dall'inizio, il film associa piacere e colpa: i genitori non hanno causato volontariamente la morte del figlio, ma la simultaneità degli atti rende impossibile separarli nell'esperienza psichica. La madre vede nel proprio desiderio la causa morale della perdita. Il lutto assume la forma del peccato.

Il legame con Tarkovskij è più diretto e dichiarato⁷³. Alla fine di *Antichrist* troviamo una dedica a Tarkovskij, proprio perché Von Trier dopo aver visto *Lo Specchio*, inizia a

⁷² Magdalena Zolkos, «Violent Affects: Nature and the Feminine in Lars von Trier's *Antichrist*», *Parrhesia. A Journal of Critical Philosophy* 13 (2011): 177–189.

⁷³ Lars von Trier ha dedicato il suo film *Antichrist* (2009) alla memoria del regista russo Andrej Tarkovskij. Sulla dedica e sul debito artistico, von Trier ha dichiarato: «It's the closest I've got to a religion, to me he is God. And if I didn't dedicate the film to Tarkovsky, then everyone would say I

considerare il regista russo come un Dio. Fu per lui un'esperienza quasi mistica, al punto da parlare del suo rapporto con il cinema di Tarkovskij come di una specie di religione. Nel film *Lo Specchio* l'acqua, il vento, il fuoco e la vegetazione non vanno letti come simboli da decifrare. Sono i ricordi del protagonista che tornano in superficie. Il paesaggio smette di essere uno sfondio e diventa luogo in cui la memoria prende forma. Anche in *Antichrist* la natura non è solo sfondo: il bosco di Eden non conduce a una riconciliazione con il creato, bensì manifesta un ordine inquietante, condensato nella formula «il caos regna».

Il rapporto tra *Antichrist* e *Lo specchio* deve quindi essere letto come una ripresa insieme devota e antagonistica. Von Trier recupera da Tarkovskij la centralità degli elementi naturali, la densità del tempo, l'uso del *ralenti*, la sospensione narrativa e la capacità di attribuire alle immagini un valore spirituale non riducibile all'allegoria. La sequenza iniziale richiama il cinema di Tarkovskij, ma ne rovescia il senso. Troviamo un bianco e nero, la neve che cade oltre la finestra, l'acqua della doccia, i corpi dei genitori e il bambino che sale sul davanzale e precipita. In *Lo specchio* il ricordo doloroso diventa poesia e trova una forma di pace; in *Antichrist* il dolore non si ricompone mai. La natura, che in Tarkovskij custodiva la memoria, nel bosco di Eden si trasforma in una minaccia.

La dedica al Maestro russo non segnala perciò una continuità pacifica; indica piuttosto un confronto con una concezione del cinema come esperienza spirituale che von Trier ammira e, nello stesso tempo, sottopone al proprio pessimismo europeo.

La donna nel film compie molti gesti radicali di violenza e quindi non è soltanto vittima delle situazioni. Il film riprende le storie sulla persecuzione delle streghe, sulle quali la donna farà delle ricerche, interiorizzando poi la tesi di chi commetteva violenza: se tante donne sono state condannate, forse sono davvero malvage.

Le immagini naturali ampliano il dramma interiore della protagonista e tutto questo caos incomincia a riflettersi nella stessa natura, che appare dominata dalla violenza e dalla

decomposizione. Gli animali che troviamo che sono rispettivamente il cervo, la volpe e il corvo sono associati al dolore, caos e disperazione e formano un'anti trinità. Il giardino dell'Eden non è più il giardino dell'innocenza, ma diventa il luogo in cui la natura manifesta il proprio carattere caotico e indifferente alla sofferenza umana.

Il titolo del film non indica semplicemente un personaggio diabolico, l'anticristo; designa un mondo nel quale la creazione non testimonia la bontà del creatore. Se la natura è dominata dalla morte e dalla ripetizione cieca, il peccato originale non è un evento storico ma la struttura stessa dell'esistenza.

*“L'Eden biblico viene così rovesciato: il giardino dell'armonia originaria diventa uno spazio dominato dal caos, in cui la natura non rimanda più alla presenza di Dio, ma sembra seguire soltanto le proprie leggi. È in questo senso che può essere letta la celebre apparizione della volpe che, mentre divora le proprie viscere, pronuncia le parole “Chaos reigns”.*⁷⁴

⁷⁴ Bodil Marie Stavning Thomsen, «Antichrist—Chaos Reigns: the event of violence and the haptic image in Lars von Trier's film», *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 1, 2009 https://www.tandfonline.com/doi/full/10.3402/jac.v1i0.3668?utm_source=chatgpt.com



Fig. 8 Fotogramma da *Antichrist* (Lars von Trier, 2009): la volpe che pronuncia «Chaos reigns». L'inquadratura della volpe che pronuncia "Chaos reigns", è l'immagine-simbolo dell'intero articolo di Zolkos.

Pur mettendo in scena una natura dominata dal caos e una protagonista che identifica il femminile con il male, il film non coincide automaticamente con questa visione. Gli eventi sono filtrati attraverso sogni, allucinazioni e immagini fortemente simboliche, che riflettono la crisi psicologica della donna più che una descrizione oggettiva della realtà. Von Trier non costruisce una teoria metafisica sul male, ma rappresenta l'esperienza del lutto e della disgregazione interiore. Tuttavia, la forza evocativa di immagini come l'affermazione "Nature is Satan's Church" supera il punto di vista del personaggio e continua a interrogare lo spettatore. Questa ambiguità rende il film controverso, ma anche ricco di spunti interpretativi. Non è possibile stabilire con certezza se esso denunci la tradizione misogina o la riproduca.

Rosalind Galt sostiene che *Antichrist* e *Nymphomaniac* costruiscono un rapporto intenso e "perverso" con lo spettatore, che si trova a provare piacere e disagio insieme di fronte alle scene di sesso e violenza. Questa complicità non è incidentale ma serve al progetto dei film: lo spettatore viene reso parte in causa, non semplice osservatore esterno, ed è proprio questo

coinvolgimento a rendere incerto il rapporto dei film con i temi sociali che mettono in scena (come la misoginia).⁷⁵

Il finale, con il marito che uccide la donna e fugge dal bosco mentre una moltitudine di figure femminili senza volto sale verso di lui, non offre riconciliazione. Le donne anonime possono rappresentare le vittime della storia, il ritorno del rimosso o una minaccia. Il maschile sopravvive, ma non è assolto. La sua vittoria fisica coincide con il fallimento della cura e della comprensione. *Antichrist* mostra il peccato come contagio dello sguardo: ogni tentativo di identificare un'unica origine del male finisce per riprodurre la violenza che pretende di spiegare.

Nymphomaniac assume la forma di una confessione. Joe, trovata ferita in un vicolo da Seligman, racconta in otto capitoli la propria vita sessuale, dall'infanzia all'età adulta. Si definisce ninfomane e "cattivo essere umano"; il suo interlocutore risponde con interpretazioni colte, analogie musicali, matematiche, religiose e naturalistiche. La struttura sembra promettere comprensione reciproca: il racconto permette a Joe di organizzare l'esperienza e a Seligman di sottrarla al giudizio morale⁷⁶. Tuttavia, il finale distrugge questa promessa, quando l'uomo tenta di approfittare sessualmente di lei proprio perché ritiene di averne compreso e accettato la storia.

Non è un caso che sia lo stesso film a proporre una metafora religiosa per descrivere le due fasi della propria vita sessuale: le due parti della sessualità di Joe vengono paragonate alla scissione dell'antica Chiesa cristiana:

⁷⁵ Rosalind Galt, «The Suffering Spectator? Perversion and Complicity in *Antichrist* and *Nymphomaniac*», *Theory & Event* 18, n. 2 (2015).

⁷⁶ Peter Schepelern, «Forget about Love: Sex and Detachment in Lars von Trier's *Nymphomaniac*», *Kosmorama*, n. 259 (2015).
<https://www.kosmorama.org/en/kosmorama/artikler/forget-about-love-sex-and-detachment-lars-von-triers-nymphomaniac>

"the Eastern Church's sanctities primarily have to do with the joy of faith, whereas the Western Church wallows in death and suffering".

Come osserva Peter Schepelern, questa immagine coglie perfettamente il duplice registro del film: nella prima parte il sesso è gioco e curiosità, quasi una forma di grazia leggera; nella seconda diventa ossessione e colpa. un percorso di caduta più vicino alla colpa teologica che alla patologia clinica⁷⁷.

Il film separa il peccato dal sesso. Joe rivendica il desiderio contro una società che tollera l'eccesso maschile e patologizza quello femminile. La sua colpa non deriva automaticamente dal numero dei rapporti, ma dalle ferite inflitte agli altri e dalla progressiva incapacità di relazione. Al tempo stesso, la rinuncia alla morale convenzionale non produce libertà piena. Il desiderio diventa ripetizione, anestesia e lavoro. La protagonista passa dall'esplorazione alla dipendenza, dalla ricerca del piacere all'impossibilità di provarlo.

La confessione cristiana implica il riconoscimento della propria colpa, il pentimento e l'apertura al perdono. Joe racconta la propria storia, ma non cerca né giustificazioni né assoluzione. Al contrario, rifiuta i tentativi di Seligman di spiegare il suo comportamento attraverso categorie psicologiche o sociologiche che finirebbero per attenuarne la responsabilità. Pur giudicandosi con estrema severità, rivendica la libertà delle proprie scelte e rifiuta di essere considerata una semplice vittima delle circostanze. In questo senso richiama, paradossalmente, Grace di Dogville: entrambe rivendicano la dignità di soggetti morali, capaci di scegliere e quindi anche di assumersi la responsabilità delle proprie azioni. Tuttavia, quando il riconoscimento della colpa non si accompagna alla possibilità del perdono, la responsabilità rischia di trasformarsi in un'insostenibile condanna di sé.

⁷⁷ Peter Schepelern, «Forget about Love: Sex and Detachment in Lars von Trier's *Nymphomaniac*», *Kosmorama*, n. 259 (2015).
<https://www.kosmorama.org/en/kosmorama/artikler/forget-about-love-sex-and-detachment-lars-von-triers-nymphomaniac>

Seligman rappresenta invece il rischio di un'interpretazione che pretende di spiegare ogni cosa. Durante il racconto riconduce continuamente l'esperienza di Joe a riferimenti culturali, filosofici e letterari, mantenendo un atteggiamento che appare distaccato e privo di desiderio. Il finale rivela però l'ambiguità di questa posizione: la sua presunta neutralità nasconde un desiderio che egli stesso non aveva riconosciuto. Tentando di abusare di Joe, dimostra che aver ascoltato e interpretato la sua storia non gli conferisce alcun diritto su di lei. Von Trier denuncia così una forma sottile di violenza: la pretesa che comprendere l'esperienza di un'altra persona significhi poterla possedere. Il peccato di Seligman non consiste soltanto nell'aggressione finale, ma nell'illusione che la propria interpretazione sia oggettiva e moralmente neutrale, quando in realtà è condizionata da desideri e presupposti che egli non riconosce.

Con *La casa di Jack*, la confessione cambia prospettiva: non appartiene più al soggetto stigmatizzato, ma viene affidata direttamente al carnefice. Jack, serial killer, racconta a Verge, che sarebbe Virgilio Dantesco, una serie di omicidi mentre attraversa uno spazio sotterraneo che conduce all'inferno. Il modello dantesco è esplicito; Verge è insieme guida, confessore e giudice⁷⁸. Jack considera i propri delitti opere d'arte e tenta di inserirli in una teoria estetica della distruzione. Il film porta all'estremo la tendenza di von Trier a sovrapporre autore e personaggio, interrogando il rapporto tra creazione artistica, crudeltà e narcisismo.

La pretesa di Jack di essere artista costituisce la forma più radicale della superbia. Egli trasforma le vittime in materiali e cerca nella composizione formale una giustificazione. La casa che non riesce a costruire con mattoni viene infine realizzata con i cadaveri. L'immagine rende letterale una domanda rivolta anche al cinema di von Trier: può l'opera elevarsi sulla sofferenza dei corpi che rappresenta? Il regista non si pone fuori dal problema. Inserendo

⁷⁸ Małgorzata Stępnik, «The House that Lars Built. The Architecture of Transgression», *Arts* 9, n. 4 (2020), art. 127, <https://doi.org/10.3390/arts9040127>.

frammenti dei propri film nel discorso di Jack sull'arte, riconosce il rischio che la propria estetica finisca per avvicinarsi all'autocelebrazione del killer ⁷⁹.

John Panteleimon Manoussakis legge la casa-mausoleo che il protagonista costruisce con i corpi delle proprie vittime come un vero e proprio tempio, ricordando come la parola "sacro" derivi da *sacer facere*, "rendere sacro" attraverso un sacrificio, cioè attraverso uno spargimento di sangue⁸⁰. Jack, per Manoussakis, non si percepisce come un sacerdote ma come un artista, eppure la logica del suo agire resta quella dell'offerta rituale: le vittime sono "sacrificate" sull'altare del *to kalon*, il bello classico, e la pioggia che lava via le tracce dei delitti viene letta come un'eco del racconto biblico di Elia e dei sacerdoti di Baal, quasi un segno che qualche potenza superiore guardi con favore a quei "sacrifici". Il gesto estetico-omicida di Jack porta dunque alle estreme conseguenze un movimento che attraversa tutto il cinema di von Trier qui analizzato: la sacralizzazione della sofferenza come unica via per dare forma e significato a un'esistenza altrimenti priva di senso.

Eppure, Jack non ottiene l'assoluzione estetica. Verge contesta le sue teorie, lo conduce all'inferno e lo avverte di non tentare la via impossibile verso la salvezza. Jack prova ugualmente a scalare la parete e precipita nell'abisso. Il gesto ripete il peccato fondamentale: l'incapacità di accettare un limite. La condanna non deriva soltanto dagli omicidi, ma dalla volontà di convertirli in prova di grandezza. A differenza delle protagoniste femminili, la cui colpa è spesso interiorizzata e smisurata, Jack minimizza la propria responsabilità attraverso l'estetica. Il film oppone così confessione e autoassoluzione: raccontare il male non significa riconoscerlo.

⁷⁹ Bodil Marie Stavning Thomsen, «The play of iconicity in Lars von Trier's *The House That Jack Built*», *NECSUS: European Journal of Media Studies*, Spring 2020.

⁸⁰ John Panteleimon Manoussakis, «Jack Has Left the Building: A Commentary on Lars von Trier's *The House That Jack Built*», *Popular Culture and Theology* (28 gennaio 2019), <https://popularcultureandtheology.com/2019/01/28/jack-has-left-the-building-a-commentary-on-lars-von-triers-the-house-that-jack-built/>



Fig. 9 *La casa di Jack* (*The House That Jack Built*, Lars von Trier, 2018) a confronto con Eugène Delacroix, *La barca di Dante*, 1822, olio su tela, Parigi, Musée du Louvre.

*“A ispirarmi è stata la Divina Commedia [...] un poema che amo. Mi piaceva l’idea di un uomo che per pareggiare i conti con i nemici, li manda all’Inferno con debiti tormenti. Dal punto di vista visivo i riferimenti sono stati alcuni disegni di Blake e un famoso quadro di Delacroix, *La barca di Dante*. Nel film l’ho ricostruito in modo preciso.”*⁸¹

⁸¹ Intervista al Corriere all’uscita della ‘Casa di Jack’ nel Febbraio 2019.

3.3 Il corpo sofferente e il problema della rappresentazione

La sofferenza è forse la materia più evidente del cinema del regista danese. Corpi umiliati, malati, mutilati, violati o condannati occupano il centro dell'immagine. La persistenza di tali figure ha alimentato l'accusa di sadismo: il regista sottoporrebbe, soprattutto le donne, a prove estreme per ottenere intensità emotiva e prestigio artistico.

*"...these films also highlight another similarity between Hitchcock and von Trier, which is their infamously manipulative and somewhat sadistic attitude toward working with actresses on their films."*⁸²

Questa critica individua un rischio reale. La sofferenza può diventare spettacolo e il martirio femminile può riprodurre una tradizione patriarcale che associa valore morale e disponibilità al sacrificio. L'eccesso femminile nei film di von Trier potrebbe eccedere i confini imposti dal sistema patriarcale invece di riprodurli semplicemente.⁸³

Tuttavia, i film di von Trier raramente permettono una fruizione pacificata del dolore. La macchina da presa è vicina, instabile, talvolta invasiva; il montaggio interrompe la continuità; la musica intensifica l'emozione fino a renderla sospetta. Lo spettatore viene coinvolto e contemporaneamente esposto alla propria posizione.

Nei suoi film la camera a mano ci fa sentire vulnerabili come i suoi personaggi e lo spettatore, anche quando la finzione è mostrata apertamente, non riesce a guardare al dolore con distacco. Per il regista danese il dolore può rilevare la verità di una società, ma lui si rifiuta di considerarlo un passaggio necessario verso un bene più grande.

⁸² Caroline Bainbridge, *The Cinema of Lars von Trier: Authenticity and Artifice* (London-New York: Wallflower Press, 2007), p. 11

⁸³ Caroline Bainbridge, *The Cinema of Lars von Trier: Authenticity and Artifice* (London-New York: Wallflower Press, 2007), p. 137.

Melancholia offre la rappresentazione più complessa della sofferenza psichica nella filmografia di von Trier. Dopo aver spento l'incendio, le ultime fiamme si possono guardare anche da lontano e, una volta cessato il pericolo, un evento devastatore può apparire addirittura sublime, o come dice il danese, da *scream* a *cream* (da urlo e panna).⁸⁴

La scintilla parte da qua:

Il mio analista mi disse che in una situazione disastrosa i

Melenconici di solito sono più equilibrati rispetto alle

persone normali, in parte perché possono affermare: ”

cosa ti avevo detto? ”. Ma anche perché non hanno nulla

*da perdere.*⁸⁵

Superata la fase più acuta della depressione si può percepire l'imponenza: dall'urlo si passa alla contemplazione.

Il film è diviso in due parti, dedicate alle sorelle Justine e Claire. Nella prima, durante il ricevimento di nozze, Justine sprofonda nella depressione e distrugge progressivamente le convenzioni che dovrebbero garantire la felicità: matrimonio, lavoro, famiglia, successo sociale. Nella seconda, il pianeta Melancholia si avvicina alla Terra. Claire, inizialmente organizzata e razionale, precipita nell'angoscia; Justine, che nella vita quotidiana era paralizzata, affronta la fine con calma e costruisce per il nipote una "capanna magica".

⁸⁴ E. Battistini, *Lars von Trier. La luce oscura*, Bietti, Milano 2025, p. 453

⁸⁵ Nils Thorsen, intervista a Lars von Trier, *Melancholia* – Official Press Notes (Zentropa, 2011), consultabile anche in "Melancholia: Interview with Lars von Trier," *Made in Atlantis*, 22 ottobre 2011, <https://madeinatlantis.com/2011/10/22/melancholia-interview-with-lars-van-trier/>.

Il prologo anticipa la collisione attraverso tableaux rallentati accompagnati dal preludio di Tristano e Isotta di Wagner. La fine è nota fin dall'inizio: non esiste suspense nel senso tradizionale. Questa scelta sottrae l'apocalisse alla logica della sorpresa e la trasforma in destino. Lo spettatore guarda ogni gesto sapendo che tutto scomparirà. La certezza della catastrofe conferisce alle convenzioni sociali della prima parte un carattere insieme comico e tragico. Il matrimonio, le fotografie, i discorsi aziendali e i rituali familiari appaiono fragili costruzioni contro il nulla.

La depressione di Justine non viene idealizzata. Ella ferisce il marito, umilia il datore di lavoro, si sottrae alle responsabilità e diventa incapace di compiere azioni elementari. La malattia produce sofferenza anche negli altri. Tuttavia, il film attribuisce alla depressa una particolare relazione con la verità. Justine afferma che la Terra è cattiva e che nessuno ne sentirà la mancanza; sa che Melancholia colpirà il pianeta e dimostra una conoscenza inspiegabile. La sua negatività, patologica nel mondo della vita ordinaria, diventa adeguata quando la catastrofe è reale.

Questa inversione non significa che la depressione sia superiore o profetica in senso semplice. Piuttosto, von Trier mostra che le strategie con cui i soggetti "sani" mantengono il controllo dipendono dalla continuità del mondo. Claire organizza, calcola e si affida alle assicurazioni del marito scienziato; quando tali garanzie crollano, non dispone di risorse simboliche. Justine ha già vissuto la fine del mondo come esperienza interiore. La catastrofe cosmica coincide con una condizione che conosce: perdita del futuro, annullamento del desiderio, peso insostenibile dell'esistenza.

Il pianeta Melancholia funziona come oggetto reale e metafora, senza ridursi a nessuna delle due dimensioni. È un corpo celeste che distrugge la Terra, ma anche la materializzazione della depressione. La sua luce blu avvolge i personaggi con una bellezza mortale. Ancora una volta, la "luce oscura" descrive bene l'estetica del regista: ciò che annienta è anche ciò

che illumina⁸⁶. Il pianeta rende visibile la verità rimossa della mortalità e dell'assenza di fondamento.

In un film apparentemente privo di fede, la capanna magica costituisce un gesto quasi rituale. Justine sa che la struttura di rami non proteggerà nessuno, ma la costruisce per il bambino.

Similmente Justine nel film tenta l'ultima "manovra" per sopravvivere alla malinconia con un atto che per il senso comune è sinonimo di felicità:

Il matrimonio è l'ultimo tentativo di Justine di

lottare per rientrare nella vita invece di desiderare

di uscirne. "Ecco perché vuole sposarsi" dice

Lars Von Trier. "Lei pensa: ora forzo la mia attitudine

attraverso un rituale da cui potrebbe scaturire

qualche verità".⁸⁷

Per poi rendersi conto di nutrire solo dubbi e, soprattutto, di non ravvisare nessuna sensatezza.

Nel finale invece questo rituale è diverso, non mente sulla possibilità di sopravvivere; crea una forma simbolica entro cui affrontare insieme la morte. Il gesto non salva i corpi, ma trasforma gli ultimi istanti da pura impotenza a relazione. Si tratta di una grazia che si manifesta nell'esperienza umana: Nessun Dio interviene, eppure la cura continua a conferire significato all'esistenza, pur all'interno di un universo destinato a scomparire.

⁸⁶ Elisa Battistini. *Lars von Trier, la luce oscura*. Edizioni Bietti. Milano. 2025

⁸⁷ Nils Thorsen, intervista a Lars von Trier, *Melancholia* – Official Press Notes (Zentropa, 2011), consultabile anche in "Melancholia: Interview with Lars von Trier," *Made in Atlantis*, 22 ottobre 2011, <https://madeinatlantis.com/2011/10/22/melancholia-interview-with-lars-van-trier/>.

Nella scena finale Justine, Claire e Leo si ritrovano dentro dentro la capanna di rami che Justine ha costruito per il bambino. Claire è in preda al panico, Leo tiene gli occhi chiusi, Justine stringe le mani di entrambi. Poi l'impatto, e lo schermo si fa bianco. Nessuna salvezza è possibile, ma a quel gesto finale appartiene un valore, quello di morire insieme. Non cambierà le sorti del genere umano ma cambia il senso dell'ultimo istante. *Melancholia* separa così il senso dalla salvezza: un gesto può avere valore senza impedire la fine.



Fig. 10 Fotogramma da *Melancholia* (Lars von Trier, 2011): Justine, Claire e Leo nella capanna di rami mentre il pianeta si avvicina.

La sofferenza psichica non viene dunque redenta dall'arte, ma resa condivisibile. Von Trier ha più volte collegato questo film come altri della trilogia della depressione alla propria esperienza personale di depressione grave; ciò non autorizza a identificare autore e personaggi, ma aiuta a comprendere perché la depressione sia rappresentata dall'interno, come trasformazione della percezione e del tempo. Il film non chiede allo spettatore di approvare Justine, bensì di abitare temporaneamente un mondo nel quale le promesse della felicità sociale hanno perso credibilità.

Melancholia rappresenta forse il punto in cui, nel percorso di von Trier, il sacro smette di manifestarsi attraverso la teologia esplicita (la preghiera, il demonio) per trovare piena espressione nell'estetica: la dimensione religiosa non scompare, ma migra nella forma. Nel crescendo wagneriano del Preludio di *Tristano e Isotta*, nell'iconografia düreriana della *Melencolia I*, nel fallimentare matrimonio di Justine.

In questo senso il matrimonio, rito per eccellenza dell'ordine sociale religioso, viene mostrato nel suo svuotamento: la limousine che non riesce a raggiungere la villa, il rituale "senza significato" di cui parla Justine stessa, l'invettiva di John contro i "rituali del cazzo", tradiscono un sacro ridotto a coreografia vuota, a "panna su panna", secondo la stessa formula usata da von Trier per definire il film⁸⁸. La sofferenza di Justine si configura allora come l'unica forma di verità non negoziabile in un mondo di riti svuotati.

È significativo che von Trier non rappresenti la sofferenza come una semplice condizione patologica, ma le attribuisca un valore quasi sacro. In questa prospettiva, chi soffre (Justine e lo stesso Lars Von Trier), riesce a cogliere aspetti della realtà che sfuggono a chi non ha vissuto la stessa sofferenza.

⁸⁸ E. Battistini, *Lars von Trier. La luce oscura*, Bietti, Milano 2025, p. 453.

CONCLUSIONE

Il confronto tra Pier Paolo Pasolini, Andrej Tarkovskij e Lars von Trier ha seguito tre nuclei: fede, peccato e sofferenza, che si sono rivelati inseparabili. In tutti e tre gli autoori la fede si misura con il peccato e si mette alla prova nella sofferenza.

Molto spesso le istituzioni religiose all'interno dei loro film sono colpevoli o non sono abbastanza. Le istituzioni spesso falliscono, ma dove esse non riescono ad arrivare il sacro continua ad affiorare. Le istituzioni religiose appaiono insufficienti o apertamente colpevoli, e tuttavia proprio là dove esse falliscono il sacro continua ad affiorare: in von Trier la comunità calvinista seppellisce Bess fuori dal cimitero consacrato, ma sopra il mare suonano le campane che quella stessa comunità aveva bandito; in Tarkovskij il sacro si manifesta in spazi enigmatici come la Zona di *Stalker*; in Pasolini, infine, la Chiesa è denunciata per il suo compromesso con il potere, ma il sacro sopravvive nei volti dei sottoproletari.

Mi ha molto colpito il fatto che tutti e tre i registi in alcuni dei loro film affidino l'ultima parola a gesti minimi e fragili: il ballo dei due ragazzi in *Salò*, il bambino che innaffia l'albero secco in *Sacrificio*, la capanna di rami costruita da Justine in *Melancholia*. Nessuno di questi gesti salva i corpi, ma tutti impediscono che il male possieda l'ultima parola.

Se si rilegge il percorso compiuto attraverso Pasolini, Tarkovskij e von Trier alla luce dello statuto dell'immagine più che dei soli contenuti religiosi, La tripartizione presentata all'inizio viene quindi confermata e assume un significato più ampio:

-L'immagine rappresentativa e narrativa di Pasolini, influenzata dalla natura politica ed economica della tradizione cattolica, mette in scena il sacro come figura storica e conflittuale, attraverso la figura di un Cristo vicino agli ultimi e contrapposto al potere.

-L'immagine epifanica e manifestativa di Tarkovskij, erede della teologia ortodossa dell'icona, non racconta il sacro ma lo lascia apparire nella durata dell'opera, trasformando l'inquadratura stessa in luogo di contemplazione.

-L'immagine aniconica e chenotica di von Trier, infine, porta alle estreme conseguenze la teologia apofatica della tradizione luterana e protestante: il divino non può essere raffigurato, ma solo intuito per sottrazione, nel silenzio di un Dio che tace e nello svuotamento del corpo sofferente.

Queste tre declinazioni non sono semplici varianti stilistiche, ma tre risposte differenti alla medesima domanda che attraversa l'intera ricerca: come può l'immagine dare forma a ciò che, per sua natura, eccede il visibile? Rappresentazione, Epifania e reticenza aniconica costituiscono così tre modi in cui il cinema del secondo Novecento ha saputo mettere alla prova il limite dell'immagine, mostrando come il sacro non sia mai semplicemente un contenuto da rappresentare, ma un'esperienza che l'immagine stessa, nel suo statuto più profondo, è chiamata a interrogare.

Bibliografia

Agamben, Giorgio. *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi, 1995.

Agamben, Giorgio. *Profanazioni*. Roma: Nottetempo, 2005.

Battistini, Elisa. *Lars von Trier, la luce oscura*. Milano: Edizioni Bietti, 2025.

Bazin, André. *Che cosa è il cinema?*, a cura di Adriano Aprà. Milano: Garzanti, 1999.

Björkman, Stig. *Trier on von Trier*. London: Faber & Faber, 2003.

Cacciari, Massimo. *Della cosa ultima*. Milano: Adelphi, 2004.

Campani, Ermelinda M. *Cinema e sacro*. Roma: Gremese Editore, 2003.

De Martino, Ernesto. *Il mondo magico*. Torino: Einaudi, 1948.

De Martino, Ernesto. *Morte e pianto rituale nel mondo antico*. Torino: Einaudi, 1958.

Durkheim, Émile. *Le forme elementari della vita religiosa. Il sistema totemico in Australia*. Milano: Mimesis Edizioni, 2013.

Eliade, Mircea. *Il sacro e il profano*, trad. di Edoardo Fadini. Torino: Bollati Boringhieri, 2013.

Evans, C. Stephen. *Kierkegaard: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Fantuzzi, Virgilio. *Cinema sacro & profano*. Roma: Edizioni «La Civiltà Cattolica», 1983.

Gianvito, John (a cura di). *Andrei Tarkovsky: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2006.

Girard, René. *La violenza e il sacro*, trad. di Ottavio Fatica ed Eva Czerkl. Milano: Adelphi, 1980.

Kierkegaard, Søren. *Il paradosso della fede*. Padova: Edizioni Messaggero, 2017.

Lumholdt, Jan (a cura di). *Lars von Trier: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2003.

Lyden, John C. *Film as Religion: Myths, Morals, and Rituals*. New York: New York University Press, 2003.

Lyden, John C. (a cura di). *The Routledge Companion to Religion and Film*. London-New York: Routledge, 2009.

Otto, Rudolf. *Il sacro*. Milano: SE, 2024.

Pasolini, Pier Paolo. *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti, 1972.

Pasolini, Pier Paolo. *Scritti corsari*. Milano: Garzanti, 1975.

Pasolini, Pier Paolo. *Lettere luterane*. Torino: Einaudi, 1976.

Pasolini, Pier Paolo. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, 2 voll. Milano: Mondadori («I Meridiani»), 1999.

Pasolini, Pier Paolo. *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Mondadori («I Meridiani»), 1999.

Pasolini, Pier Paolo. *Teatro*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Mondadori («I Meridiani»), 2001 (contiene *I Turcs tal Friùl*).

Plate, S. Brent. *Religion and Film: Cinema and the Re-Creation of the World*, 2^a ed. New York: Columbia University Press, 2017.

Plate, S. Brent. *Representing Religion in World Cinema: Filmmaking, Mythmaking, Culture Making*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

Strugackij, Arkadij, e Boris Strugackij. *Picnic sul ciglio della strada*. Milano: Marcos y Marcos, 2022.

Tagliapietra, Andrea. *Icônes de la fin. Images apocalyptiques, filmographie, mythes*, trad. di Robert Kremer. Toulouse: Presses universitaires de l'Institut catholique de Toulouse («Humanités, Philosophie du Christianisme»), 2025.

Tarkovskij, Andrej. *Scolpire il tempo*, trad. di Luigi Vittorio Nadai. Milano: Ubulibri, 2002.

Sitografia

Bird, Robert, «Andrei Tarkovsky and Contemporary Art: Medium and Mediation», in *Tate Papers*, n. 10, autunno 2008,

<https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/10/andrei-tarkovsky-and-contemporary-art-medium-and-mediation>

Fantuzzi, Virgilio, «PPP e il Cristo in *Accattone*, *La ricotta*, il *Vangelo*», Centro Studi Pier Paolo Pasolini Casarsa della Delizia, <https://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/approfondimenti/ppp-e-il-cristo-in-accattone-la-ricotta-il-vangelo-di-virgilio-fantuzzi/>

Fernandez, Ingrid, «“In the Kingdom of Men”: Love, Faith and Spirituality in Von Trier’s *Breaking the Waves*», in *Journal of Religion & Film*, vol. 15, n. 1, 2011, art. 8, <https://digitalcommons.unomaha.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1430&context=jrf>

Galt, Rosalind, «The Suffering Spectator? Perversion and Complicity in *Antichrist* and *Nymphomaniac*», in *Theory & Event*, vol. 18, n. 2, 2015, <https://muse.jhu.edu/article/578636>

Intervista a Lars von Trier su *La casa di Jack*, in *Corriere della Sera*, 26 febbraio 2019, https://www.corriere.it/spettacoli/19_febbraio_26/lars-von-trier-la-casa-jack-65704d52-39f7-11e9-a27a-3688e449a463.shtml

Kona, Prakash, «The Spiritual Cinema of Andrei Tarkovsky», in *Offscreen*, vol. 14, n. 12, dicembre 2010, https://offscreen.com/view/spiritual_cinema_tarkovsky

Manoussakis, John Panteleimon, «Jack Has Left the Building: A Commentary on Lars von Trier’s *The House That Jack Built*», in *Popular Culture and Theology*, 28 gennaio 2019, <https://popularcultureandtheology.com/2019/01/28/jack-has-left-the-building-a-commentary-on-lars-von-triers-the-house-that-jack-built/> ; poi in R. Kearney, M.E. Littlejohn, *Thinking Film: Philosophy at the Movies*, Bloomsbury Academic, London 2023, pp. 292-299.

Meale, Raffaele, «*Andrej Rublëv*», in *Quinlan.it*, 1 marzo 2018, <https://quinlan.it/2018/03/01/andrej-rublev/> (ultima consultazione: settembre 2026).

Mercadante, Linda A., «Bess the Christ Figure?: Theological Interpretations of *Breaking the Waves*», in *Journal of Religion & Film*, vol. 5, n. 1, 2001, art. 4, <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol5/iss1/4/>

Schepelern, Peter, «Forget about Love: Sex and Detachment in Lars von Trier's *Nymphomaniac*», in *Kosmorama*, n. 259, 2015, <https://www.kosmorama.org/en/kosmorama/artikler/forget-about-love-sex-and-detachment-lars-von-triers-nymphomaniac>

Smurra, Paola, «*Andrej Rublev*: la parabola sul senso dell'arte di Tarkovskij», in *Cabiria Magazine*, 5 aprile 2022, <https://www.cabiriagemazine.it/andrej-rublev-andrej-tarkovskij/>

Vangelo secondo Matteo, Il, scheda del film, Progetto LiFE – Lucania, Film ed Ecologia, Università degli Studi della Basilicata, https://web.unibas.it/life/wp-content/uploads/cards/card_ita_ilvangelosecondomatteo.pdf

Bodil Marie Stavning Thomsen, «Antichrist—Chaos Reigns: the event of violence and the haptic image in Lars von Trier's film», *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 1, 2009

Filmografia

Pier Paolo Pasolini

Accattone, regia di Pier Paolo Pasolini, Italia, 1961.

Mamma Roma, regia di Pier Paolo Pasolini, Italia, 1962.

Il Vangelo secondo Matteo, regia di Pier Paolo Pasolini, Italia e Francia, 1964.

Edipo re, regia di Pier Paolo Pasolini, Italia e Marocco, 1967.

Teorema, regia di Pier Paolo Pasolini, Italia, 1968.

Medea, regia di Pier Paolo Pasolini, Italia, Francia e Germania Ovest, 1969.

I racconti di Canterbury, regia di Pier Paolo Pasolini, Italia e Francia, 1972.

Salò o le 120 giornate di Sodoma, regia di Pier Paolo Pasolini, Italia e Francia, 1975.

Andrej Tarkovskij

Andrej Rublëv, regia di Andrej Tarkovskij, Unione Sovietica, 1966 (distribuito integralmente nel 1969; uscita internazionale 1971).

Solaris, regia di Andrej Tarkovskij, Unione Sovietica, 1972.

Zerkalo (Lo specchio), regia di Andrej Tarkovskij, Unione Sovietica, 1975.

Stalker, regia di Andrej Tarkovskij, Unione Sovietica, 1979.

Lars von Trier

Breaking the Waves (Le onde del destino), regia di Lars von Trier, Danimarca, Svezia, Francia, Paesi Bassi e Norvegia, 1996.

Dancer in the Dark, regia di Lars von Trier, Danimarca, Svezia, Francia, Germania, Paesi Bassi, Norvegia, Islanda e Finlandia, 2000.

Dogville, regia di Lars von Trier, Danimarca, Svezia, Paesi Bassi, Francia, Germania, Regno Unito, Finlandia e Norvegia, 2003.

Antichrist, regia di Lars von Trier, Danimarca, Germania, Francia, Italia, Polonia e Svezia, 2009.

Melancholia, regia di Lars von Trier, Danimarca, Svezia, Francia e Germania, 2011.

Nymphomaniac. Volume I, regia di Lars von Trier, Danimarca, Germania, Belgio, Francia e Regno Unito, 2013.

Nymphomaniac. Volume II, regia di Lars von Trier, Danimarca, Germania, Belgio, Francia e Regno Unito, 2013.

The House That Jack Built (La casa di Jack), regia di Lars von Trier, Danimarca, Francia, Germania e Svezia, 2018.

Ringraziamenti

Ringrazio la professoressa Maria Roberta Novielli, che mi ha fatto riscoprire il mondo del cinema e mi ha dato la possibilità di scrivere una tesi sui registi che più mi hanno appassionato.

Ringrazio la professoressa Miriam Stefania De Rosa e il professor Andrea Tagliapietra, che nonostante i tempi stretti e una situazione particolare hanno scelto di seguirmi e mi hanno aiutato a portare a termine questo lavoro.

Ringrazio infine la mia famiglia e i miei amici, che mi hanno sempre sostenuto.

Dichiarazione del ricorso a strumenti di Intelligenza Artificiale (IA)

Il/La sottoscritto/a Girolamo Marcello, matricola numero 899129, iscritto/a presso Ca' Foscari al corso di Laurea/Laurea magistrale in Storia delle Arti e conservazione dei beni Artistici, autore/autrice dell'elaborato finale/tesi di laurea Il Sacro in immagine: fede, peccato e sofferenza nel cinema di Pier Paolo Pasolini, Lars von Trier e Andrej Tarkovskij, relatore/relatrice Miriam Stefania De Rosa, Maria Roberta Novielli, consapevole delle sanzioni previste dall'art. 76 del Testo unico, D.P.R.

28/12/2000 n.445, e della decadenza dei benefici prevista dall'art. 75 del medesimo Testo unico in

caso di dichiarazioni false o mendaci, sotto la propria personale responsabilità ai sensi degli artt. 46

e 47 del D.P.R. 28/12/2000 n. 445,

DICHIARA

di aver fatto ricorso a tecnologie di intelligenza artificiale generativa per supportare vari

aspetti della ricerca e della scrittura del suo elaborato finale/della mia tesi di laurea, in

particolare *(per ogni punto scrivere per esteso quanto viene richiesto)*:

- Claude
- Revisione e ottimizzazione dei testi per migliorare chiarezza e coerenza, supporto alla scrittura automatica di frasi, supporto alla ricerca di fonti.
- Visione dei film, confronto con le filmografie, nessun contenuto generato è stato inserito nella tesi senza verifica e rielaborazione. Visione dei film e confronto con le filmografie

DICHIARA INOLTRE

che tutto il materiale generato dall'IA è stato attentamente verificato, rivisto e rielaborato

dall'autore/dall'autrice, che si assume la piena responsabilità per la qualità, l'accuratezza e l'integrità scientifica del lavoro.