STORIA

Gostanza da Libbiano, Paolo Benvenuti, 2000

VINCENZO LAVENIA

METASTORIA E PLOT

L'INQUISIZIONE MODERNA E L'IMMAGINARIO CINEMATOGRAFICO

UNA MACCHINA SENZA TEMPO. DAI ROMANZI GOTICI AL CINEMA

Nel 2012 una rete televisiva pubblica francese ha trasmesso una serie in otto puntate dal titolo *Inquisitio* che ha suscitato la reazione del mondo cattolico offeso dal modo con cui quel prodotto commerciale ha messo in scena il clero del Medioevo, la storia dell'intolleranza e Caterina da Siena. Pur senza fulminare anatemi, storici come Laurent Albaret hanno espresso altre critiche dicendo che bisogna distinguere i tribunali medievali, rispettosi del diritto (ma rappresentati sempre in toni cupi), e l'Inquisizione moderna di stato, in particolare quella spagnola, incline agli abusi. Mi pare anche questo un cliché che appiattisce i tribunali iberici nel ruolo di polizia sanguinaria e assolve la Chiesa parlando, a proposito della Spagna, di un mero strumento del potere civile. Ma un dato è certo: l'Inquisizione moderna nel cinema è meno presente di quella medievale. Inoltre se il tribunale si presta a essere un utile ingrediente per plot da secoli (dal tempo in cui nacquero la *leyenda negra* ostile all'intolleranza cattolica e, più tardi, il *novel* gotico), chi si è occupato del mito del tribunale ha guardato ai romanzi e alla pittura, al teatro e alle scritture polemiche, ma ha dedicato poco spazio (o nessuno) alle rappresentazioni del cinema, specie per l'epoca moderna[1]. La decima

[1] Fra gli studi sul mito del tribunale cfr. Ricardo García Cárcel, *La leyenda negra. Historia y opinión*, Alianza, 1992; Adriano Prosperi, *L'Inquisizione nella storia. I caratteri originali di una controversia secolare* (1998), ora in Id., *L'Inquisizione romana. Letture e ricerche*, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003, pp. 69-96; Doris Moreno Martínez, *La invención de la Inquisición*, Fundación Carolina - Marcial Pons, 2004; Andrea Del Col, *La divulgazione della storia inquisitoriale tra approssimazione e serietà professionale*, in Marina Caffiero e Micaela Procaccia (a cura di), *Vero e falso. L'uso politico della storia*, Donzelli, 2008, pp. 83-102; Francisco Bethencourt, *The Inquisition. A Global History, 1478-1834*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 364 ss.; Michaela Valente, *Contro l'Inquisizione. Il dibattito europeo (secc. XVI-XVIII)*, Claudiana, 2010. Per l'immaginario letterario, sondato soprattutto in ambito iberico e inglese, cfr. Sergia Adamo, *Altre Inquisizioni. Narrazioni novecentesche dei processi inquisitoriali in Italia*, in Tullio De Mauro (a cura di), *Narrare la storia. Dal documento al racconto*, Mondadori, 2006, pp. 5-76; Luigi Lazzerini, *Inquisizione*, in Remo Ceserani, Mario Domenichelli e Pino Fasano (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, Garzan-

musa tuttavia ha ripreso una consolidata tradizione, soprattutto nordeuropea, con una certa sensibilità per il modo con cui il foro ecclesiastico papale (l'Inquisizione delegata medievale, i tribunali centralizzati moderni di Spagna e Portogallo, il Sant'Uffizio di Roma) ha addensato contenuti di verità o significati universali o attuali. Nonostante ciò, da parte di alcuni storici si è bollato con sufficienza chi non avrebbe compreso i meccanismi procedurali dell'Inquisizione (che non mancarono di garanzie, ma non furono *garantisti*), incappando in sbagli gravi come quelli che si stigmatizzano nel cinema[2]. In questa sede mi pare più proficuo dedicare l'attenzione all'età moderna, alla congiuntura in cui le pellicole sono state pensate, ai loro significati ideologici (o ideali) evidenti e nascosti e allo sforzo dei registi più avvertiti per creare cultura oltre o a margine dello spettacolo, spesso con l'aiuto di consulenti storici illustri (è il caso di Jacques Le Goff e di Jean-Claude Schmitt per *Il nome della rosa*).

Nell'arco degli ultimi quarant'anni, mentre sono nate riviste specializzate e si sono moltiplicati i libri sul rapporto tra il cinema e la storia, è stato il Novecento – per cui il film è una fonte, oltre che uno specchio – a concentrare l'attenzione di chi studia il rapporto tra i film e il mestiere di raccontare il passato[3]. Al contrario, l'età moderna (con eccezioni di valore)[4] è passata in secondo piano. In queste pagine si parlerà di un tribunale speciale e dei film a esso dedicati; ma va detto subito che raccontare l'Inquisizione ha significato rappresentare la madre di tutte le forme di intolleranza moderne, anche quando non si ritenga legittimo dire che dal Sant'Uffizio derivano le forme di coercizione mentale e corporale dei totalitarismi (chi scrive non lo crede). Dalla seconda metà del XX secolo l'Inquisizione e le abiure che estorceva, le condanne e i suoi sistemi di controllo, i reati di opinione che perseguiva, sono stati evocati a proposito del nazismo, di Stalin, del maccartismo, dei *desaparecidos* e di Guantanamo. E questo ci ricorda che, più di altri snodi della storia, la vicenda dei tribunali di fede può essere raccontata in chiave storica e metastorica (o allegorica). Quando ho visto per la prima volta *Fahrenheit 451* di François Truffaut ho pensato che i magistrati in abiti scuri che bruciano libri in una fredda ucronia sembrano

ti, 2007, vol. 2, pp. 1194-1198; Maria Purves, *The Gothic and Catholicism: Religion, Cultural Exchange and the Popular Novel, 1785-1829*, University of Wales Press, 2009; Vincenzo Lavenia, *Il tribunale innominato. Appunti sull'immaginario dell'Inquisizione romana* (in corso di stampa). Non esiste uno studio sul cinema e le Inquisizioni (mentre ne esistono diversi sui film dedicati alle streghe). Cfr. però Massimo Cattaneo, *Cinema*, in A. Prosperi, V. Lavenia, John Tedeschi (a cura di), *Dizionario storico dell'Inquisizione*, Edizioni della Normale, 2010, vol. 1, pp. 332-334; Daniele Terzoli, *La leggenda nera nel cinema*, in Giuliana Ancona (a cura di), *L'Inquisizione tra storia e immaginario*, Arbor Librorum, 2010, pp. 137-144.

[2] Cfr. Sergio Bertelli e Ileana Florescu, *I corsari del tempo. Gli errori e gli orrori dei film storici*, Ponte alle Grazie, 1995, p. 224 (nel *Bruno* di Montaldo non comparirebbero i Savi sopra l'eresia di Venezia: il che è falso); e p. 226 (la palma in mano al riconciliato dopo un processo significherebbe che la persona eretica viene «riconosciuta innocente»: una bestialità).

[3] Per ricostruire i punti salienti della questione cfr. Paul Smith (ed.), *The Historian and the Film*, Cambridge University Press, 1976; Marc Ferro, *Cinema e storia*, Feltrinelli, 1979 (I ed. Paris, 1977); Peppino Ortoleva, *Cinema e storia. Scene dal passato*, Loescher, 1991; Christian Delage, Vincent Guigueno, *L'historien et le film*, Gallimard, 2001; Matteo Sanfilippo, *History Park. La storia e il cinema*, Elleu, 2004 (a cui rimando per gli approfondimenti bibliografici).

[4] Natalie Zemon Davis, che sceneggiò la vicenda di Martin Guerre a cui poi dedicò un libro, è tornata sul tema in *La storia al cinema. La schiavitù sullo schermo da Kubrick a Spielberg*, con una nota di Alessandro Portelli, Viella, 2007 (I ed. Cambridge Mass., 2002).

chierici di tribunali ecclesiastici; e quando ho assistito alla proiezione di *Agorà* di Alejandro Amenábar (2009, dedicato alla filosofa Ipazia, vista come un'antesignana di Galileo che nel V secolo mira a dimostrare l'eliocentrismo di Aristarco) ho pensato che la milizia dei parabolani (che ad Alessandria ardono i rotoli, distruggono gli idoli, organizzano *pogrom* antiebraici ed eliminano una donna empia che ammalia come una strega i prefetti convertiti al cristianesimo) somigliava ai crociati o ai giudici e patentati dell'Inquisizione. Certo, la rivolta dei poveri fanatizzati da una fede che non riconosce né schiavi né padroni evoca le rivoluzioni o le reazioni del XX secolo; ma l'accento posto sull'intolleranza religiosa come modello di tutte le intolleranze è evidente, specie quando si fa risalire a quel tempo la sottomissione del potere civile a quello ecclesiastico. Per non dire che il martirio della *laica* Ipazia ha la forma della passione; quella di Cristo, ma anche quella di una donna di secoli più avanti: Giovanna d'Arco.

Fu George Méliès il primo a girare un film che si fece beffe dei giudici dell'eresia rappresentando il rogo di una donna che scompare per incanto dal patibolo sostituita dal boia che brucia sul serio alla presenza stupita di due frati (*Un miracle sous l'inquisition*, 1904). E fu sempre Méliès (dopo un film sulla Pulzella, di Georges Hatot, 1898) a inaugurare la fortuna al cinema di due celebri perseguitati con *Le miroir de Cagliostro* (1899) e *Jean d'Arc*. Fino al 1916 seguirono altri tre prodotti dedicati alla guerriera[5], di cui uno basato su Schiller, sceneggiato da Gozzano e diretto da Mario Caserini (1909). E questo ci segnala che la Pulzella (la cui storia è ripresa in decine di film, documentari e serie) è il soggetto privilegiato con cui il cinema mette in scena la procedura inquisitoriale medievale. In ogni modo la presenza del tribunale è antica quanto l'arte filmica e si connota subito di tratti gotici che mettono in risalto la tortura, il sadismo del clero e il martirio delle vittime. Agli esordi risale anche la rappresentazione di streghe e maghi per opera di Méliès (con diverse storie) e Vitrotti (1907, 1909).

IL MODELLO DREYER

Nel 1922 usciva nelle sale un documentario-film di Benjamin Christensen sui miti demoniaci (*Heksen*, in italiano *La stregoneria attraverso i secoli*); e fu Carl Th. Dreyer ad annunciare entusiasta l'evento sulle pagine di «Politiken»[6]. Nuovo sul piano tecnico (primi piani e campi lunghi alternati per significare cause ed effetti) il film compara le "superstizioni" delle streghe con le possessioni collettive delle suore e la moderna isteria femminile, ed ebbe fortuna dopo il Sessantotto perché influenzato da una rozza lettura psicanalitica delle accuse. Una scena rappresenta i frati che ordinano il tormento di una vecchia; viene effettuata la prova delle lacrime sulla donna ed è ordito un inganno tipico dell'Inquisizione: rimossi gli arnesi di tortura, si

[5] Cfr. Michel Estève (a cura di), *Jean d'Arc à l'écran*, «Etudes Cinématographiques», 18-19, 1962, in part. Pierre Leprohon, *Les premières images de Jeanne d'Arc a l'écran*, pp. 32-37; Robin Blaetz, *Visions of the Maid. Joan d'Arc in American Film and Culture*, The University Press of Virginia, 2001.

[6] Cfr. Carl Th. Dreyer, *Idee nuove sul cinema. Benjamin Christensen e le sue idee*, ora in Id., *Cinque film seguiti da scritti sul cinema*, introd. di Guido Aristarco, Einaudi, 1967, pp. 347-351.

promette la libertà alla carcerata e un frate, in cambio, le chiede di spiegare l'esperimento dell'anghistara, che lo incuriosisce. L'imputata cade nel tranello e i giudici ottengono la prova decisiva per il rogo. I volti dei frati sono orribili, e cupo è anche l'episodio delle monache indemoniate.

Che fosse Dreyer a salutare l'uscita del film non stupisce, quando si pensi che era il mentore di Christensen e aveva inaugurato la rappresentazione degli inquisitori di età moderna in un episodio delle *Pagine dal libro di Satana* (*Blade Af Satans Bog*, 1920, soggetto di Edgar Hoyer da un romanzo di Marie Corelli). Tra le incarnazioni storiche del demonio vi è quella di un giudice della Siviglia del Seicento che perseguita un signore del luogo. Di aperte vedute e curioso degli astri, don Gómez affida la figlia a un frate perché la istruisca, ma questi se ne innamora e si flagella per punirsi. Il grande inquisitore della città (che ha le fattezze del diavolo) lo arruola al servizio del tribunale, e fa la stessa cosa con un servo. La ragazza, nel frattempo, si innamora di un cugino con cui passa giorni felici oscurati da un oroscopo presago di sventure. Infatti Gómez, denunciato dal frate e dal servo, è imputato per eresia e l'inquisitore chiama in causa anche la ragazza. L'astrologo muore per le torture, mentre il frate, rifiutato, riesce per un momento a salvare dal cavalletto la donna amata che finge di concedersi. Ma i birri incappucciati scorgono il cedimento (in una scena degna del migliore Dreyer), riferiscono tutto al giudice e questi sentenzia il rogo facendo disperare il frate. Gli ingredienti sono quelli del romanzo gotico: l'amore contrastato di due ragazzi, il desiderio di un chierico e un processo che li separa. Ma mentre nei romanzi (si veda *The Italian* di Ann Radcliffe, 1797)[7] c'è il lieto fine, in Dreyer la storia ha esiti tragici, con il contorno di immagini non troppo espressionistiche che avrebbero fatto la fortuna del regista danese persino nell'Europa cattolica.

Se l'inquisitore-satana è un personaggio di fantasia, la *Passione di Giovanna d'Arco* (1928), girato dopo la canonizzazione del 1924, inizia con l'immagine del libro degli atti giudiziari. Dreyer del resto ricorse alla consulenza di Pierre Champion, editore del processo (1920), scartando un racconto di Joseph Delteil. Influenzato da stilemi espressionistici e dalla pittura dell'autunno del Medioevo, egli compie un'operazione che non manca di intuizione storica e sarà ripresa dal cinema inquisitoriale. Esalta cioè il tempo della prigione insieme con quello della causa e afferra un aspetto profondo della storia dei tribunali: perché la partita con l'imputato si giocava soprattutto negli sforzi di convertire, nelle spiate, nelle pressioni, nelle minacce, nelle domande suggestive extraprocessuali che avevano come scenario la cella. La tortura vera e propria non è impartita ma i mezzi di tormento (imbuti, ruote, aculei) sono avviati girando vorticosamente come catene di montaggio (era già apparso *Metropolis* di Lang). Insomma, la violenza dei giudici, senza martoriare il corpo, tortura l'anima e guida la mano dell'indotta perché firmi l'abiura. Scrutata da una teoria di frati, Giovanna si avvia poi al rogo, con il contorno di una folla che passa dalla festa bruegheliana al dolore, con trampoli e ruote di condannati sullo fondo come

[7] Cfr. Ann Radcliffe, *L'Italiano*, con un saggio di Mario Praz, Mondadori, 2011.

nella *Salita al Calvario* del pittore. Ed è la folla a chiudere il film reagendo contro gli inglesi in alcune scene che ricordano il cinema d'avanguardia russo. Nel 1943 il regista rappresentò anche una causa di malefici davanti a un'asettica corte luterana del XVII secolo in *Dies Irae* (*Vredens Dag*)[8]. Così il modello Dreyer avrà notevole influenza tutte le volte che i registi – per denuncia o per amore dello spettacolo – sceglieranno di rappresentare con il cinema il tribunale o la paura delle streghe.

ATTUALITÀ E KOLOSSAL

Prima di Dreyer, tuttavia, la Pulzella si era prestata a più roboanti operazioni di finzione e propaganda nel pieno di una logorante guerra in *Joan the Woman* di Cecile DeMille (1916). E un kolossal sulla santa giunse dopo il secondo conflitto mondiale per opera di Victor Fleming (*Joan of Arc*, 1948). La pellicola costò milioni di dollari, impiegò 4.000 comparse e si basò su molti testi (tra cui un libro di Jules Quicherat) e sul ricorso a consulenti come il gesuita Paul Doncoeur (cappellano, autore di studi sulla santità femminile e di ricerche scritte per discolpare la Chiesa dal rogo della santa). Giovanna fu interpretata da Ingrid Bergman e Fleming volle rispettare la Chiesa di Pio XII raccontando la storia di un abuso giudiziario e politico di cui sarebbero state vittime la Pulzella ma anche la "vera" religione. Infatti nel film compare un legato del papa che chiede la fine della causa e dichiara profeticamente che il processo sarebbe stato ribaltato da Roma.

Se la santa armata meritò l'impegno del cinema prima e dopo la seconda guerra mondiale (vi fu persino un tentativo di rappresentarla come protonazista compiuto da Gustav Ucicky nel 1935), se inoltre la Francia si appropriò della figura in numerose pellicole; e anche a Praga con pari spirito nazionale si girò dopo il 1953 una trilogia su Hus; in Italia, Portogallo e Spagna i tribunali della fede non attirarono l'attenzione del cinema per lungo tempo. Colpisce in particolare la rimozione spagnola: trascurata con la Repubblica, l'Inquisizione risultò spinosa soprattutto con il regime clerico-autoritario di Franco, che ebbe fastidio per gli stereotipi e per il mito nero iberico. La Spagna – si legge in un editoriale di «Primer Plano» – andava difesa dalle leggende che la degradavano: «non tollereremo che tornino alla ribalta i gitani [e] il coltello a serramanico, perché quei gitani e quei coltelli sono un'invenzione più straniera che nostra, e ci hanno [...] coperti di ridicolo [...]. Sono surrogati ripugnanti della grande verità spagnola che deve illuminare il nostro cinema»[9]. Basta ciò a spiegare l'assenza dell'Inquisizione nel cinema? Forse, ma se in patria esplosero film sull'epopea della *Reconquista*, sui viaggi in America e sui fasti del *Siglo de oro*, o ci si diede all'evasione come in Italia con il cinema dei telefoni bianchi, una *españolada* prodotta all'estero (*The Captain from Castile* di Henry King, *Il capita-*

[8] Cfr. anche A. Prosperi, *Introduzione al 'Dies Irae'*, in Laura Caretti, Dinora Corsi (a cura di), *Incantesimi e sortilegi. Streghe nella storia e nel cinema*, ETS 2002, pp. 133-152.

[9] 30 maggio 1943, citato in José Enrique Monterde, *Il cinema dell'autarchia (1939-1951)*, in Aa. Vv., *Storia del cinema spagnolo*, Marsilio, 1995, pp. 79-125, p. 109.

no di Castiglia, 1547) propose l'immagine buia dell'Inquisizione mescolandola con altri ingredienti del genere. Tratta da un testo di Samuel Schellabarger, la storia è ambientata nel 1518: il crudele Silva, un giudice che non crede in nulla, perseguita un capitano che l'ha osteggiato (Tyrone Power) e subisce la vendetta tramite il tribunale. Tra inserti romantici (una Carmen innamorata) e fughe rocambolesche, è messa in scena una prigione con gli strumenti di tortura e la sorella del capitano muore in carcere. La storia prosegue in America con gli ingredienti del film di avventura a cui viene aggiunto l'inizio gotico che sfrutta un espediente tipico della tradizione letteraria anti-inquisitoriale: la fuga degli imputati dalle carceri del Sant'Uffizio, che si modellava sul racconto dell'eretico italiano Giuseppe Pignata[10] (1725).

CONTRO LA LIBERTÀ DEL CRISTIANO, CONTRO LA RAGIONE

Per trovare un film sull'Inquisizione spagnola con pretese di verosimiglianza occorre attendere *Flame in the Wind* di Katherine Stenholm (mai distribuito in Italia). Si tratta di un'esplicita opera di controversia; ma la regista sceglie una vicenda rilevante per la storia religiosa (quella dei processi a frati geronimiani e agli eretici sivigliani, chiusa dagli autodafé del 1559-1560) avvalendosi di testi di ricerca come quelli di Ernst Schäfer e Henry Ch. Lea e mescolando la finzione a elementi di verità[11]. Il film fu proiettato in anteprima nel 1971 alla Bob Jones University (ateneo evangelico e fondamentalista degli Stati uniti che con la Unusual Films si dotò di una casa di produzione) e ha un significato catechetico (le fiamme al vento sono quelle dei roghi cattolici). La storia (che mette in risalto il ruolo negativo dell'inquisitore generale Fernando de Valdés) inizia con la lettura dell'editto. Una donna è avvisata da un frate, già innamorato di lei, che il marito è stato arrestato con l'accusa di eresia, mentre la famiglia subirà l'infamia e la confisca. Passano gli anni e il figlio dell'imputato, ormai cresciuto, torna nella casa paterna ormai rovinata terminati gli studi di teologia. La madre gli rivela allora che il padre era stato condannato e il ragazzo, ignaro del passato, è sconvolto perché si crede buon cristiano e vuole servire la Chiesa. Può tuttavia conciliarsi il rispetto dei tribunali della fede (e di ciò che gli hanno insegnato i maestri di scolastica) con la Scrittura? La contraddizione si fa palese quando il ragazzo frequenta il convento di San Isidro, da tempo sorvegliato. L'inquisitore arruola il giovane e gli spiega che, se lo scopo delle sue visite è di convertire i frati eretici, egli perde tempo: la Chiesa rifiuta la *correctio fraterna* e preferisce punire chi non le obbedisce. Il ragazzo si trova suo malgrado a fare da spia, pensando di rendere servizio alla verità, ma poi tentenna. Accusato a sua volta di eresia (una vendetta per la

[10] Cfr. *Le avventure di Giuseppe Pignata fuggito dalle carceri dell'Inquisizione di Roma*, traduzione di Olindo Guerrini, con un saggio di Alessandro d'Ancona, Sellerio, 1991.

[11] Per la storia dei geronimiani di Siviglia rinvio solo a Stefania Pastore, *Un'eresia spagnola. Spiritualità conversa, alumbradismo e Inquisizione (1449-1559)*, Olschki, 2004.

delazione), è arrestato insieme alla madre ma è riconciliato con la promessa di aiutare il Sant'Uffizio. Seguono gli autodafé introdotti dalla processione con i confortatori, gli stendardi, i *sambenitos*, le *corozas* dei condannati e la folla. Per "misericordia" chi abiura *in extremis* è ucciso prima del fuoco, ma la penitenza inflitta al ragazzo consiste nell'obbligarlo ad accendere il rogo che arderà un teologo amico. Egli esita, tuttavia, ed è sottoposto ai tratti di corda; ma a quel punto comprende che obbedire alla Chiesa romana comporta rinunciare alla Scrittura e alla libertà del cristiano.

Se l'Inquisizione attira gli evangelici americani, il mondo cattolico europeo al tempo del concilio Vaticano II e dei papati di Giovanni XXIII e di Paolo VI usa le storie delle sue vittime per denunciare il conflitto tra fede e potere e lo storico contrasto tra la Chiesa e la modernità filosofico-scientifica. E lo fa sulla scorta del modello di Roberto Rossellini, maestro di sobrietà visiva e didascalia storico-realistica. Fu il caso di Robert Bresson in *Le procès de Jeanne d'Arc* (1962), scritto da lui stesso ma basato sugli atti (e le minute) del processo e della causa di riabilitazione. La pretesa di veridicità è rivendicata come «verità dell'emozione» o atemporale[12] e il regista evita di ricorrere al «colore storico» ovvero al «travestimento», rappresentando, scrisse Michel Estève, una tragedia quasi senza contesto e un passato lontano ma valido per il presente. La *persona* di Giovanna emerge grazie al processo; e forse il film non manca di allusioni al collaborazionismo di Vichy. Il giansenismo secolarizzato[13] di Bresson presta comunque attenzione alla prigionia ma anche al misticismo dell'eroina e alla *discretio spirituum*. Non vi sono concessioni al gotico, e la violenza (che pure è rappresentata) è quella della giustizia umana che si rivolge contro la vera fede.

Non meno religiosa di Bresson, anche Cavani fu influenzata da Rossellini e dal clima postconciliare girando, qualche anno dopo, il poco brechtiano *Galileo* (1967)[14]. Del resto, come Bresson, la regista (che si avvalse della consulenza dello studioso cattolico Boris Ulianich) prese le distanze dal cinema storico attualizzante e dal kolossal: «non esiste – disse – un tempo "storico" se non come convenzione, perciò non uso mai il termine "film storico". In genere uno fa un film su un problema, su un mito, su una crisi. Non esiste in questo caso neanche la necessità di modernizzare [...]. Che cosa c'è da attualizzare nella storia di Galileo? Valpreda, la contestazione in Unione Sovietica, i contrasti frequenti della intelligencija americana con i suoi governi, sono tutti dei "casi Galileo", dettagli a parte, addobbi a parte»[15]. Eppure – come ammise la regista – furono gli atti di un concilio che si poneva l'obiettivo di "aggiornare" la

[12] Cfr. *Entretien avec Robert Bresson et Jean Guitton*, in *Jean d'Arc à l'écran*, cit., pp. 85-97 (intervista del 2 marzo 1962). Significative anche le seguenti parole: «rimettere il passato al presente è il privilegio del cinematografo, a patto che esso rifugga dallo stile storico come dalla peste», cit. in Adelio Ferrario, *Robert Bresson*, La Nuova Italia, 1976, p. 56.

[13] Ivi, p. 61.

[14] Sui film dedicati a Galileo cfr. Flavia Rossi, *Schermi galileiani: lo sguardo di Liliana Cavani e Joseph Losey*, in Sandro Spreafico (a cura di), *Scienza, coscienza e storia nel caso Galilei*, FrancoAngeli, 2003, pp. 98-117.

[15] Cit. in Ciriaco Tiso, *Liliana Cavani*, La Nuova Italia, 1975, p. 17.

Chiesa e il suo rapporto con la ragione a ispirare l'opera: un film-dibattito rosselliniano che ha avuto poco fortuna fuori d'Italia e fu tenuto in cantina dalla Rai per compiacere i "censori" denunciati da Moravia su «L'Espresso» del 22 settembre 1967. Galileo (Cyril Cusack) esordisce in un teatro anatomico dello *Studium* di Padova, dove discute con Sarpi e con l'aristotelico Cesare Cremonini e rivendica (come fosse Thomas Kuhn) che una teoria scientifica è valida finché non se ne trovi un'altra in grado di spiegare meglio il maggior numero di dati. Nel ridotto Morosini, invece, compare il secondo personaggio di un film tutto duale: un Bruno senza eroici furori lontano dal rigore sperimentale dello scienziato che incappa nel primo dei processi messi in scena. Teatrale, pittorico e sobrio, il film ha come sfondo del contrasto tra il Potere e la Ragione le Cappelle medicee, dove i frati consultori e i cardinali (il più duro è Giulio Antonio Santoro) attendono l'abiura di Bruno prima di rimetterlo al «fraterno patibolo». Il suo rogo è impressionante, ma la parte processuale indulge a un certo manierismo. Dopo la morte di Bruno (l'incontro è inventato), Galileo (un po' egotico e un po' infedele come ogni uomo) continua la sua marcia lasciando Venezia (che non ha voluto proteggere il filosofo) per la Toscana, e si reca in una Roma carnascialesca dove si giustifica il castigo degli eretici, si celebra la morte del dissenso e lo scienziato incontra un intransigente Bellarmino, Christoph Clavius e il curiale Maffeo Barberini ancora cardinale, che lo invita alla prudenza. Cavani (che lesse le ricerche di Pio Paschini, Vincenzo Spampanato, Bruno Nardi, Eugenio Garin) rappresenta il momento controverso del monitorio di Bellarmino (1616), il maestro del Sacro Palazzo Niccolò Riccardi (il Padre Mostro, come lo chiamava Campanella), e quando descrive il processo del 1633 mostra una fine comprensione del contesto in cui si trovò ad agire la Curia (il cardinale Borja formula accuse di eresia contro il filofrancese Urbano VIII). I teologi e gli scienziati gesuiti sono divisi perché molti credono all'eliocentrismo ma devono cedere alla ragion di Chiesa; i domenicani accusano compatti lo scienziato reo di avere messo in dubbio l'autorità di san Tommaso. Il *Dialogo* è bloccato in tipografia, il pontefice si dice ingannato (mostrandosi sordo alle parole che Galileo pronuncia durante una visita) e lo scienziato è citato a comparire dal Sant'Uffizio con la complicità dei granduchi toscani che non conoscono la "segreta" imputazione. La corte dei porporati interroga e si interroga (salvarlo? dichiararlo eretico? condannare solo il libro? condannare l'uomo?), si muove vorticosamente nei labirinti marmorei di un'algida sala e le orbite del dubbio ecclesiastico partoriscono una sentenza.

L'ingenuità di Galileo cessa in carcere, dove è spiato dall'alto (dai membri del tribunale) e dal basso (da un ambiguo compagno di cella inglese). I cardinali lo convocano nella stanza delle torture ma si vergognano di umiliarne l'intelligenza ferendone il corpo. E solo quando Galilei si pente sono sollevati: l'eretico ha ritrattato e il tribunale evita di versare sangue troppo illustre. Galileo in silenzio accusa i giudici di delirio di onnipotenza; osserva che l'Inquisizione non ha nulla a che fare con la Chiesa; identifica i consultori e i cardinali come diavoli. Ma più che il demonio sono il vuoto e la morte a chiudere il film, con

l'immagine simbolica del monumento berniniano per Urbano VIII ancora senza volto ma già circondato dei decori raffiguranti le virtù. Tra il dileggio plebeo Galileo percorre Roma in groppa all'asino, con l'abitello e la mitra, per presentarsi a un claustrofobico autodafé; e se l'arena anatomica apre il film, quella dei giudici lo chiude, riproducendo l'immagine di una tela che di solito è riferita a Galileo[16].

Ma se Bresson e Cavani si ispirarono al modello rosselliniano (e il primo a un testo di Bernanos) per proclamare una forma di verità, fu proprio Rossellini a realizzare l'opera più caduca sulla Pulzella. Oratorio tratto da Claudel, recitato a teatro da una matura Bergman e musicato da Honegger, *Giovanna d'Arco al rogo* (1954) è una *pièce* cantata e danzata che mostra i segni del tempo e della penna untuosa di Claudel. Una Giovanna mite e incolta (come voleva l'ideale femminile preconciliare) prima di morire sul rogo ascende al cielo e incontra san Domenico che come un Virgilio la consola. Questi (un persecutore di eretici!) accusa i confratelli e un clero di bestie e «politicanti» (sic) di «insozzare» l'abito, compiendo un'opera di riabilitazione della Chiesa che è detta estranea ai suoi istituti repressivi. Il processo diventa una fiabesca parodia in cui la Tigre e la Volpe rifiutano di giudicare la donna mentre il Porco (il vescovo di Beauvais) accetta di farlo aiutato da asini e pecore. La Chiesa di Domenico e Giovanna è quella zuccherosa che guarda a un cielo di nuvolette ma dimentica la vera storia.

INTORNO AL '68, DOPO IL '68, DOPO FRANCO. RIBELLIONE, ORRORE, RIMOZIONE

Di diverso tenore il *Giordano Bruno* di Giuliano Montaldo (1973), che pure mostra i segni del tempo, meritò una stroncatura di Luigi Firpo e si avvalse della consulenza di Nicola Badaloni. Né sorprende che la carica ribelle del nolano si sia prestata a una lettura attualizzante in un clima come quello post Sessantotto. Bruno (Volonté) arringa gli studenti di Padova come un capo di Autonomia operaia; partenopeo e ruspante, eversivo e lussurioso, inquieta il nobile Mocenigo che teme la rivolta sociale e lo denuncia a un perfido e allampanato inquisitore (un francescano, e non un domenicano come avrebbe dovuto essere alla fine del XVI secolo a Venezia). La critica di Montaldo si estende al potere civile, che nei panni del doge prende a parole le distanze dai chierici («avete fretta di accendere roghi», «*unus testis, nullus testis*», dice al nunzio), ma poi in cambio di prebende cede all'estradizione (i veneziani sono mercanti e la Curia sa come blandirli). Il processo (in cui Bruno rinuncia all'avvocato) è presentato come un dibattito che vede il filosofo passeggiare e discutere alla pari con i cardinali e i consultori del Sant'Uffizio. Clemente VIII, protettore degli ingegni, è dubbioso ma, usando monsignor Tragagliolo come emissario dentro la Congregazione, cede alla fine a Santoro, l'antagonista, che

[16] Si può vederla nell'inserto iconografico curato da Chiara Franceschini che accompagna il *Dizionario storico dell'Inquisizione*, cit., fig. 33. In realtà è probabile che il quadro rappresenti il processo di Costanza contro Hus perché il giudizio avviene in una arena che sembra un concilio.

passa dal distribuire pasti ai poveri all'orchestrare la causa. «Mi giudicate rozzo?», chiede al giovane Bellarmino. «Sarei stato migliore come pontefice, se mi avessero eletto al posto di Clemente VIII»; ma la Chiesa, conclude, ha bisogno anche di uomini come lui. Il film è attento a salvare l'immagine del papa, ma non quella del tribunale, di cui si narrano le (s)torture.

Il filosofo dialoga anch'egli con Bellarmino e accusa la Chiesa di prostituirsi al potere (soprattutto alla Spagna, dove si bruciano arabi ed ebrei). Spiato in carcere, assiste a una giustizia guidata dai confortatori (la conoscenza delle carte della confraternita di San Giovanni Decollato da parte di Montaldo è palese) e ha una visione in cui assiste profeticamente al Vaticano II. In una seconda visione immagina una processione di condannati tra cui figura Bartolomé Carranza, l'arcivescovo di Toledo costretto all'abiura nel 1576. Ma la sua sorte è segnata e si chiede allora chi dia il diritto di uccidere a un clero tanto feroce che lo invita all'abiura. È Bellarmino a spiegargli le proposizioni che è chiamato a ritrattare: Bruno non lo fa e tiene un discorso sulla libertà che lo condanna a morte. Il papa approva ma corre turbato a pregare; Santoro trionfa e umilia l'uomo che gli ha sottratto il soglio di Pietro; i cardinali in circolo leggono la sentenza. «Avete più paura voi di me», ripete Bruno secondo la diceria circolata nel Seicento. Ma «*Ecclesia abhorret a sanguine*» ed è il governatore a far muovere il corteo con banditore e incappucciati. Bruno è portato a Campo de' Fiori con la mordacchia e le luci del rogo illuminano (appena) la notte fonda dell'intolleranza cattolica.

Dopo il *Bruno* di Montaldo apparve il *Galileo* di Joseph Losey (1975), mai distribuito in Italia, che lasciò però insoddisfatto il regista (una buona riduzione cinematografica da Brecht, disse, non si era mai vista)[17]. Il tono è quello della fiaba recitata a teatro e ogni scena è intervallata da un coro di voci bianche. Galileo sembra uscito da Berkeley ma non mancano l'Inquisizione (che si confronta in primo luogo con Venezia) e una grottesca corte pontificia, in cui compare Bellarmino e un vecchio cardinale (Gielgould) che tuona contro la scienza. La causa è rappresentata come un carnevale-musical con tanto di parodia del papa: una vestizione felliniana di Urbano VIII che avviene lentamente mentre un prelato difende Aristotele dai novatori e accusa Galileo di scrivere cose ardue in volgare (nel linguaggio dei bottegai e del popolino). L'abiura è letta teatralmente da un banditore agli amici e alla figlia dello scienziato prima delle battute finali ambientate ad Arcetri.

Negli anni settanta il tema inquisitoriale vira dunque al teatro; ma la strada più promettente si dimostra quella del pulp e dell'horror. Maestro del genere fu Roger Corman che già in *Il pozzo e il pendolo* (*The Pit and the Pendolum*, 1961) attinse a Poe per chiudere una storia che ha per soggetto la *leyenda negra*. Il plot è collocato in un improbabile anno 1547, quando un organo suona un motivo bachiano (!) e un inglese visita la crudele Spagna e un triste castello per sapere della sorte della sorella sposa del discendente di una stirpe di inquisitori. Vincent Price, con foggia iberica, nasconde infatti la fine della moglie, che è

[17] Cfr. Giorgio Cremonini e Gualtiero De Marinis (a cura di), *Joseph Losey*, La Nuova Italia, 1981, p. 77.

seppellita nel castello ed è perita per un tradimento e per la curiosità morbosa nei confronti degli strumenti di tortura ereditati dall'uomo come un fardello. Del resto Price stesso, da bambino, era stato traumatizzato dalla cripta delle torture in cui aveva assistito all'assassinio della madre e dello zio adulteri puniti lentamente dal sadico padre inquisitore vestito come i diavoli dei trionfi della morte. Ma il fascino della tortura aveva «infettato» la moglie, finita dentro una Vergine di Norimberga spinta dalla curiosità e dalla lussuria. Price parla dell'«inconscio» della consorte, punisce l'adulterio come il padre aveva fatto con la madre, prende le sembianze del Bates di *Psycho* e la sua mente sconvolta si accanisce sul cognato intrappolato in uno strumento di tortura simile a quello descritto da Poe. Sarà la sorella del folle a salvarlo, mentre Price muore cadendo da un precipizio.

Il film conobbe molte imitazioni; e tuttavia dopo Corman fu la persecuzione delle streghe, più che l'Inquisizione, a catalizzare l'attenzione dei registi horror, specie di quelli della Hammer che esorcizzarono la paura dell'emancipazione femminile, viva nella società e nel pubblico, sfruttando il sabba e le procedure giudiziarie del passato per mettere in scena facili schemi erotici, corpi violentati e improbabili dialoghi[18]. Cominciò Don Sharp con *Witchcraft*, ambientato in un'Inghilterra senza l'Inquisizione (1964). Ma nel 1968 fu *Witchfinder General* di Michael Reeves ad avere grande fortuna. Il film si ispirava alla storica figura del cacciatore di streghe Matthew Hopkins, interpretato dal solito Price: il teologo puritano colpevole di gravi abusi perpetrati nell'Inghilterra del Seicento. E dunque Reeves, come Terence Fisher, rinunciò ad ambientare le storie di streghe in una Spagna troppo solare per gli scenari richiesti dal genere. In *The Devils* (1970, tratto da Aldous Huxley) Ken Russell realizzò poi un superbo film sulla possessione di Loudun (1632-1638) conclusasi con il rogo del confessore delle suore indemoniate senza l'intervento di un tribunale inquisitoriale.

E la Spagna? Mentre cadeva il regime, nel 1975 Luis Buñuel e Jean-Claude Carrière progettarono – ma in Francia – di mettere in scena l'*Abisso* (*Là-bas*) di Huysmans (e dunque il processo medievale contro Gilles de Rais)[19]. Ma il film non fu terminato, mentre la riduzione di un classico del gotico come *The Monk* di Matthew Lewis fu realizzato da Ado Kyrou (1972). Eppure anche la Spagna fu investita dalla fortuna degli horror, e con *Inquisición* di Paul Naschy (1976) ebbe un buon esemplare del genere. La storia è ambientata nella Francia di fine Cinquecento colpita dalla peste. A Carcassonne, teatro della crociata medievale contro i catari, arrivano da Parigi tre magistrati ospiti di un nobile che li accoglie diffidando del tribunale. I giudici lo minacciano dicendo di agire senza guardare al rango e, ossessionati dalla misoginia, parlano dei diavoli, della loro preferenza per le donne e citano il *Malleus maleficarum*. Il più giovane cade tuttavia preda di desideri, mentre un servo guercio spia le figlie del padrone e le guaritrici del borgo e le denuncia all'Inquisizione (nella Francia del XVI

[18] Cfr. Peter Hutchings, *Hammer and Beyond: the British Horror Film*, Manchester University Press, 1993.
[19] Di recente è tornato sulla storia di questo progetto F. Mores, *Il fascino discreto della messa nera*, in *L'Inquisizione tra storia e immaginario*, cit., 85-97.

secolo non esistevano tribunali del papa fuori dalla Provenza). Le torture sono sadicamente ammiccanti e appagano un gruppo di frati spettatori; il racconto del sabba è messo in bocca a una bambina che innesca una catena di arresti e di tormenti con fuochi, ruote, aculei e mastectomie. Ma non manca chi critica i giudici, come un medico che usa le parole dello scettico Johannes Wier (1515?-1588) e afferma che le accuse sono frutto della melancolia di vecchie matte da curare con l'elleboro. I roghi si accendono comunque senza che la sete sessuale del giovane inquisitore, che pure si fustiga, si plachi; mentre una figlia del nobile si offre al diavolo, partecipa a un sabba orgiastico (non si capisce se in sogno) e circuisce il giudice per sapere la sorte del fidanzato (sua sorella subisce uno stupro da parte del guercio prima che questi sia ucciso). Il giudice non sa come salvare la ragazza dai due colleghi e non sa preservarla dalla prova atroce del marchio diabolico, tanto che alla fine la donna e il magistrato complice (che ha le sembianze dell'Urbain Grandier di Russell) finiscono al rogo mentre i confortatori li invitano a pentirsi. Non c'è l'Inquisizione spagnola, che alle streghe preferì ebrei e *moriscos*; e non c'è una condanna della Chiesa, sostituita dal facile impiego di ingredienti di un pulp erotizzato che rassicura le anime e rimuove il ruolo storico dei tribunali iberici.

Il tema della stregoneria si è prestato a molti usi, e dopo gli anni settanta del Novecento (come è avvenuto negli studi) ha conosciuto un'enorme fortuna dettata anche dall'influsso di una facile psicanalisi di cui è testimone un film pretenzioso ed estetizzante come *La visione del sabba* di Marco Bellocchio (1988). Amico dello psicanalista Armando Verdiglione (che ha curato l'edizione italiana del *Malleus*), il regista racconta di una paziente che pensa di essere l'incarnazione di una strega del 1630 e mescola il teatro-danza e l'antipsichiatria basagliana, con tanto di rozzi transfert, per inneggiare alla libertà dei corpi e delle menti. Come i medici e gli inquisitori del Seicento cercavano il marchio sui corpi, gli strizzacervelli rubricano freddamente le *follie* dell'anima. Merita però apprezzamento la scena finale del rogo, che evoca il fanatismo per interrogarsi sulla continuità tra l'intolleranza dei religiosi e il disciplinamento psichiatrico.

Più interessante è *Akelarre* di Pedro Olea (1984), dedicato alla caccia alle streghe nei Paesi Baschi di inizio Seicento: un caso che fece molte vittime e fu chiuso dalla *Suprema* che impose la fine delle violenze ai giudici locali. Ispirata più da Caro Baroja che da Henningsen[20], la storia inizia con una bambina che si reca dal confessore per rivelargli di essere strega. Si innescano così una serie di accuse che i frati domenicani del luogo trattano come mere «supersticiones de campesinos». I giudici arrivati da Pamplona tuttavia la pensano diversamente, influenzati dalla demonologia, e non si commuovono alla rivendicazione di purezza religiosa avanzata dal parroco (qui, dice, non ci sono né *conversos* né *moriscos*). Protagonista è una guaritrice che guida un "vero" sabba pirenaico: un rito orgiastico e gioioso che favorisce la fertilità dei campi e delle congiunzioni carnali. Il gruppo sabbatico è nemico del tribunale ma l'istituzione importata

[20] Cfr. Julio Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, Alianza, 1961; Gustav Henningsen, *L'avvocato delle streghe. Eretici e inquisitori nella Spagna del Seicento*, Garzanti, 1990 (I ed. Reno, 1980).

dalla Castiglia interroga gli abitanti del luogo con l'aiuto del parroco, dei frati e di un notaio per scoprirne i riti. La paura dei malefici si diffonde, è favorita dal senso di colpa per le denunce, da banali episodi di vita contadina, e porta una giovane sotto tortura col tormento dell'acqua e della corda. La ragazza finisce per ammettere le presunte colpe ed è stuprata in carcere da un giovane signore; la guaritrice invece dopo l'arresto accusa i giudici di essere ministri del re e non della Chiesa, di non capire i *costumbres* del luogo e di applicare la tortura senza regole; ma è tormentata con la ruota e firma la confessione. Gli inquisiti si moltiplicano e si decide di trasferire la causa a Logroño, mentre i bambini del borgo hanno incubi sabbatici; ma la carovana dei giudici è aggredita dal gruppo che pratica il sabba. La ragazza è liberata ma la guaritrice muore sul rogo emettendo un urlo di libertà. Ollea esalta un mondo rituale mai esistito (quello che immaginò la Murray) e descrive il tribunale come corpo estraneo al mondo rurale basco e a una saggia Chiesa locale incapace però di frenare le accuse.

La pellicola, girata in piena epoca democratica, pare smentire la rimozione spagnola nei confronti dell'Inquisizione, ma lo scenario è quello marginale dei Paesi Baschi e non vi si tratta né di un caso ordinario né di eresia. Vi sono stati adattamenti della *pièce Fuentejoveuna* di Lope de Vega, con terribili scene di tortura (il primo è del 1947; l'ultimo è una serie tv coprodotta dalla Rai nel 1974). Ma il foro che si rappresenta non è l'Inquisizione e non si accenna ai *conversos*, nodo della storia religiosa moderna di Spagna e Portogallo. La sorte dei *moriscos* e l'odio antigiudaico fanno comparsa ne *El Santo Oficio* di Arturo Ripstein (1973); ma la pellicola fu girata in Messico. Il silenzio sull'intolleranza per le minoranze etnico-religiose è continuato anche negli anni novanta, quando si moltiplicano le ricerche sull'antisemitismo antico e recente; e per un paradosso il solo film in cui il tema compare è una brutta pellicola di Adrian Rudomin con un titolo che ammicca a Dreyer: *The Day of Wrath* (*Il giorno dell'ira*, 2006). Ambientato nel primo Cinquecento, il film racconta una serie di delitti che ha per sfondo le azioni del tribunale spagnolo. Uno "sceriffo" cerca di scoprirne la causa, e in un'atmosfera gotica e trucida – accompagnata da rozzi dialoghi – incappa in un libro di genealogie manipolato dall'élite dei *conversos* della città, di cui fanno parte lo stesso sceriffo, i crocesignati e tutta la corte inquisitoriale, che teme le regole di *limpieza de sangre* e congiura per mantenere il silenzio con il pugnale, le accuse di eresia e le torture inflitte ai fratelli di sangue. Anselmo, l'inquisitore – rappresentato persino mentre sfoglia incisioni pornografiche –, è un ebreo come Torquemada e Ferdinando II, si dice nel film; ma ha le fattezze di Gui ne *Il nome della rosa*, di cui si cerca di imitare il successo fino al punto da mettere in scena il rogo di una biblioteca che custodisce il libro maledetto. Si parla anche di una (mai accaduta) caccia alle streghe in cui sarebbero periti molti ebrei e la storia si chiude con un crescendo pulp in cui lo sceriffo uccide altri ebrei per difendere la sua famiglia e i suoi beni. Involontariamente antisemita, la storia esalta il successo sociale dei nuovi cristiani ma resta un banale film di cassetta inadeguato a raccontare una tragedia come quella dell'ebraismo iberico.

PARODIA, SPETTACOLO E PRETESA STORICA

Si deve forse all'ebreo newyorkese Mel Brooks la più disarmante parodia del tribunale nel secondo episodio della demenziale *History of the World* (1981). Dopo Roma antica e prima di piombare nel mezzo della Rivoluzione francese, il regista-attore è proiettato nel 1489 nelle vesti violacee di Torquemada, mentre proclama il suo compito («we have a mission: to convert the jews») e dà inizio a un musical in cui un esercito di suore si spoglia dell'abito, si tuffa in piscina da un trampolino a forma di candelabro ebraico e celebra il foro ecclesiastico inscenando una danza acquatica alla Esther Williams («the Inquisition: what a show!»). Alcuni ebrei vengono torturati allegramente, Torquemada-Brooks imita il suono dei tasti del pianoforte ammaccando le dita dei tormentati al cavalletto, mentre una ruota della fortuna sputa i soldi degli imputati (le confische). Si tratta forse di una presa in giro del cerebrale teatro della crudeltà di Artaud, sostituito da un prodotto alla Broadway che avrebbe disgustato il fine palato di Adorno? Forse, o più semplicemente di un pretesto per una scenetta di puro umorismo ebraico assai più gustosa del sopravvalutato *sketch* sull'Inquisizione spagnola dei Monty Python in *Flying Circus* (seconda stagione, 1970, trasmesso in Italia nel 1992). Tre cardinali (Gilliam, Palin e Jones) vestiti come il Niño de Guevara di El Greco (e di Bacon) irrompono minacciosi nel salotto di una signora ma non sanno dire quale sia la loro missione (uno porta una cuffia con occhiali bruniti come la polizia di *Fahrenheit 451*, che è una produzione inglese del 1966) e chiudono la puntata incastrati su un autobus londinese prima di raggiungere la sede di un processo. «Sorpresa e paura», «efficienza implacabile» e «obbedienza al papato» – i caratteri del tribunale – vengono sbeffeggiati a soli due anni dal Sessantotto insieme con i temuti strumenti di tortura dell'Inquisizione (il "colasangue" è il pezzo di una lavastoviglie). Due anni dopo, nei *Racconti di Canterbury* (1972), Pasolini mise in scena un eretico inseguito da un confortatore che fino alla graticola cerca di ottenerne la conversione davanti a un pubblico assuefatto ai riti di violenza e alle autorità sui palchi in attesa che l'esecuzione finisca. Piccola anticipazione di *Salò* e cupo ritratto di un Medioevo clericale uso allo splendore dei supplizi, l'episodio ha un registro grigio e leggero grazie all'accostamento tra lo sguardo di un venditore di frittelle (Citti) e il corpo arrostito del condannato.

Più impressionante, e per nulla comica (se non involontariamente), è la scena del rogo de *Il nome della rosa* di Jean-Jacques Annaud (1986), che, sfruttando il best seller (ma Eco rifiutò di visionarne la sceneggiatura), apre la stagione postmoderna dell'Inquisizione come spettacolo neogotico sugli schermi (alla pari del romanzo in letteratura)[21]. L'accusa di eresia che colpisce fraticelli, dolciniani, sodomiti, miscredenti e lettori di libri si abbatte su una giovane accusata come strega da Gui, l'autore realmente esistito della *Practica inquisitionis*. Ma come Dracula, il giudice finirà i giorni scappando da una folla inferocita infil-

[21] Una buona lettura della pellicola in Vito Attolini, *Immagini del medioevo nel cinema*, Dedalo, 1993, pp. 211-238.

zato da uno strumento di tortura (un contrappasso). Il dibattimento si svolge senza "segreto" alla presenza di un "concilio" di frati e di monaci correi dei metodi del giudice. Egli è un satana (come in Dreyer) e l'altro diavolo è il bibliotecario Jorge che mangia il libro avvelenato perché si sente chiamato a compiere una missione degna dell'inquisitore di Dostoevskij: evitare il contagio di un pensiero empio. Può infastidire gli storici la sequenza di errori fattuali (Le Goff fu estromesso come consulente); può ritenersi una perdita il taglio delle allusioni del libro alla realtà contemporanea (il terrorismo italiano); può dirsi rozza la cancellazione di quel tanto (troppo) di erudizione che caratterizza il testo di Eco; ma il film funziona proprio grazie al fatto che privilegia la storia del tribunale.

Se si passa all'epoca moderna (ma la fortuna della pellicola di Annaud non ha confini), di tipo più commerciale è un film tratto da una ricerca d'archivio[22] su Veronica Franco, accusata di superstizione nel 1580: *Padrona del suo destino* di Marshall Herskovitz (*Dangerous Beauty*, 1998). Leggera come un personaggio di Aretino, Maddalena ritratta in fogge veronesiane, anticipatrice dei tempi (al giovane che ama urla: «Che romantico!»), poetessa colta e cortigiana, Veronica attira l'odio di un mediocre scrittore e della moglie dell'amante e l'ammirazione di donne che ne invidiano la libertà e il desiderio dello stuolo di spasimanti (tra cui un perverso Enrico III di Francia). Veronica dà lezioni di politica, gode di alte protezioni, si abbandona a un sesso a tratti pornografico, ma incappa nel fanatico clima generato a Venezia dalla peste del 1576. Il doge non interviene per ragion di stato, ma lei si difende in un processo pubblico in cui si dice vittima di risentimento, confessa i peccati della carne ma difende le sue scelte con enfasi libertaria. Il pubblico è "stregato" e un patriarca pasciuto mette fine al processo. Nel film non c'è né la leggenda nera né lo sforzo di capire l'accusa e prevalgono un'Italia di maniera e un clima di festa che ricorda lo *Shakespeare in Love* di Madden (dello stesso anno). L'anacronismo tocca l'apice quando l'ex imputata fonda un ricovero per le vittime del tribunale.

La Franco di Herskovitz ammicca inoltre a Giovanna d'Arco, anche perché gli anni novanta conoscono un *revival* della Pulzella, che si presta a usi da kolossal postmoderno. Non solo la tv canadese le dedica una miniserie (1999), ma Luc Besson in *Jean d'Arc* (1999) realizza un film di forte impatto visivo e freddo[23]. Venata di anticlericalismo, la pellicola non comprende le sfumature religiose del Quattrocento e la causa (che si svolge in pubblico, con tanto di tifo) ha un ruolo secondario come il roboante rogo finale. Ma se Besson ripercorre la via del kolossal adattandola ai ritmi di fine Novecento, Jacques Rivette si ispira ancora una volta al Rossellini di Luigi XIV per il dittico *Jeanne la Pucelle* (1994). Il risultato è così asciutto che un critico si è chiesto se sia possibile conoscere un

[22] Cfr. Margaret Rosenthal, *The Honest Courtesan: Veronica Franco, Citizen and Writer in Sixteenth-Century Venice*, University of Chicago Press, 1992.

[23] Una vivace analisi del film in Franco Cardini, *Il cinema e il processo a Giovanna d'Arco*, in *Incanti e sortilegi. Streghe nella storia del cinema*, ETS, 2002, pp. 153-172.

cineasta che sappia accostarsi alla storia con una pari modestia di ricercatore[24]. Rivette (che nel film interpreta un esorcista) esaltò sin da giovane il modello di Rossellini: un artista non solo fedele alla storia e sobrio, ma cattolico: cioè capace di dare corpo alla fede spiritualmente e carnalmente[25]. Ma come scrive Attolini, la pretesa di "verità del quotidiano" incappa nell'inevitabile rischio di antistoricismo[26]. Per esempio, il laico Rivette fatica a capire il misticismo, che ebbe un ruolo di primo piano nella vita di Jeanne. Per altro verso, la seconda sezione (*Les prisons*) è incentrata in parte sulla causa e sulla morte. La messa in scena deve molto alla pittura del Quattrocento (evidente il richiamo a Fouquet); ma a dispetto del titolo il processo non è descritto perché il gioco inquisitoriale si svolge in carcere e si compie un salto fino all'autodafé del 1431 (la condannata ha l'abitello e la mitra con la scritta «relapse», e la scena del rogo è efficace). Ma prima Jeanne piange perché i frati – seguendo la controversa normativa francese nei riguardi di imputati per lesa maestà o eresia – non le danno i sacramenti[27]. Il vescovo infine le concede la grazia dopo una discussione in cui il regista rivela uno scrupolo storico che pretende dallo spettatore un'attenzione non certo facile.

Esplicitamente rosselliniano è anche *Gostanza da Libbiano* (2000) di Paolo Benvenuti, ispirato a una banale causa per stregoneria del Seicento i cui atti sono stati pubblicati alla fine del Novecento[28]. Come Rossellini (di cui fu un allievo), il regista sa che il cinema è sempre menzogna; umilmente, ha affermato di non avere niente da dire e di non volere aggiungere o togliere nulla alla storia: una storia utile, didascalica, raccontata con onestà. Ma che il film sia nato in un preciso contesto – quello del Giubileo del 2000 e della ripresa degli studi sull'Inquisizione dopo l'apertura al pubblico dell'archivio romano – è Benvenuti a dichiararlo, dicendosi conscio che dalla fine del Cinquecento il tribunale si dotò di regole rigide per impedire abusi nelle cause per maleficio[29]. Insomma, il vero arbitrio è il processo in sé, non lo svolgimento; e la scelta di puntare su un caso ordinario marca l'intenzione di guardare alla storia dell'eresia, della stregoneria e del Sant'Uffizio senza privilegiare l'eclatante. La fedeltà agli atti è scrupolosa e il film non tratta d'altro che del processo e si svolge al chiuso, nel confronto tra la donna (Lucia Poli) e gli sprovveduti giudici locali influenzati dalla demonologia. La tortura inflitta più volte è quella della fune, adottata dall'Inquisizione e applicata per un tempo ristretto; e le immagini del tormento, con la luce della finestra sullo sfondo (il film è in bianco e nero) riproducono

[24] Jean Collet, *Jeanne la Pucelle. Histoire et territoire*, in Suzanne Liandrat-Guigues (a cura di), *Jacques Rivette critique et cinéaste*, «Etudes cinématographiques», 63, 1998, pp. 141-161, p. 145.
[25] Cfr. J. Rivette, *Lettre sur Rossellini*, «Cahiers du cinéma», 46, 1955, p. 22.
[26] Vito Attolini, *Giovanna d'Arco secondo Rivette*, «Quaderni Medievali», 40, 1995, pp. 153-166, pp. 160-161.
[27] Cfr. V. Lavenia *"Ipse Christus innocentissimus". Inquisizione, eretici condannati e sacramenti*, in, «Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée», 121-1, 2009, pp. 155-172.
[28] Cfr. F. Cardini (a cura di), *Gostanza, la strega di San Miniato. Processo a una guaritrice nella Toscana medicea*, Laterza, 1989. La sceneggiatura in Laura Caretti (a cura di), *Gostanza da Libbiano di Paolo Benvenuti. Dal documento al film*, ETS, 2000 (il libro contiene un breve dialogo del regista con Goffredo Fofi).
[29] Cfr. Alessandro Mezzena Lona, *Incontro con Paolo Benvenuti*, in *L'Inquisizione tra storia e immaginario*, cit., pp. 35-49.

un disegno di Domenico Beccafumi. Benvenuti non indulge al gotico: la gente è quella di San Miniato che parla toscano; nei giudici prevale lo sconcerto sulla crudeltà, e la volontà di sapere su quella di martoriare. Ma gli interrogatori suggestivi non mancano e spingono la donna a inventarsi un *sabba* [vd. sopra] che racconta davanti al camino come una fiaba[30]. Solo l'arrivo dell'inquisitore di Firenze ferma i due giudici e il processo assume allora una veste formale svolgendosi lontano dalla fune. I primi piani (poco espressionistici) esaltano la dignità di Gostanza, che indulge a parlare del desiderio da lei suscitato nel diavolo perché avrebbe un corpo ancora piacente. Ma l'inquisitore non si commuove: come i capi del Sant'Uffizio, dubita del racconto e chiude il processo esiliando la donna dal borgo in cui non era riuscita a integrarsi se non come ambivalente terapeuta.

A un altro caso di stregoneria e finta santità (quello seicentesco di Caterina da Poschiavo) è dedicato il meno diffuso mediometraggio *Il processo a Caterina Ross* di Gabriella Rosaleva (1982); mentre per *Pontormo. Un amore eretico* (2004) Giovanni Fago sceglie una storia di rilievo analizzata da Massimo Firpo, che però stroncò sbrigativamente il film all'uscita[31]. Si tratta di un lavoro onesto, noioso, non privo di errori fattuali e ispirato anch'esso all'opera di Rossellini. Tratto da un testo di Ingamaj Beck[32], dalle ricerche di Firpo, dal diario del pittore e dagli studi di Gigliola Fragnito[33], il film narra gli ultimi giorni dell'artista alle prese con gli affreschi della chiesa di S. Lorenzo ispirati alle dottrine valdesiane. Un po' semplicisticamente il regista illustra gli snodi del Cinquecento religioso italiano (Juan de Valdés, l'eresia, il ruolo di Reginald Pole, lo zelo di Paolo IV, il partito imperiale e i contrasti di Curia) e descrive un Pontormo disarmato e pio alle prese con Cosimo I ed Eleonora di Toledo e con un domenicano giudice del Sant'Uffizio (che a Firenze era gestito dai frati minori): questi è emaciato e poco violento ma convinto di assolvere a una giusta missione. Pontormo si dice erede di Savonarola e compaiono Varchi, Borghini e Bronzino. Vi è spazio per la politica (Cosimo che mira a Siena, la Curia indebitata, Carlo V in guerra con la Francia, Paolo IV antispagnolo), ma anche per la figura di un maestro dei colori descritto come un Paracelso alla Yourcenar, con un affresco della peste (presente in molti film che parlano di Inquisizione) e la storia di una tessitrice fiamminga sordomuta che subisce le angherie di una spia dell'Inquisizione, è accusata di stregoneria ed è torturata con la fune. Pontormo la difende; la donna – come Gostanza – è solo esiliata, ma l'inquisitore ne approfitta per interrogare l'artista sul significato dei dipinti: ci sono nudi michelangioleschi? ci sono i santi e i martiri, compare la Vergine nel giudizio? Il tribunale è composto da tre frati e i giudici umiliano un Pontormo che passa il testimone al più giovane Bronzino.

[30] Cfr. Ilaria Bucciarelli, *Sul set di Gostanza di Libbiano*, in *Incantesimi e sortilegi*, cit., pp. 209-230.
[31] Cfr. Massimo Firpo, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Einaudi, 1997.
[32] Cfr. *Dopo Pontormo*, Edizioni del Girasole, 1995.
[33] Cfr. *Un pratese alla corte di Cosimo I. Riflessioni e materiali per un profilo di Pierfrancesco Riccio*, «Archivio Storico Pratese», 62, 1986, pp. 31-83.

Di ben altra fattura è *Palavra e utopia* (*Parola e utopia*, 2000), il film che Manoel De Oliveira con passione civile ha dedicato all'intrigante figura di António Vieira, inquisito a Coimbra nel 1663 per millenarismo (si tratta, da quel che so, della sola pellicola dedicata all'Inquisizione lusitana, rimossa anch'essa dal cinema durante e dopo il salazarismo). Il film inizia con l'interrogatorio del predicatore gesuita e il racconto è così fedele agli atti da risultare realistico. I frati chiedono le generalità, un notaio registra, si parte con la solita domanda (se il costituto sa per che ragione è chiamato a deporre) e con la richiesta di recitare le preghiere. Poi si fa un salto indietro e si narrano gli anni passati in Brasile dal sacerdote. Il tribunale ricompare solo più avanti per chiedere all'uomo, reduce da anni di successo, delle profezie, della sua lettura del libro di Daniele e del perché ha esaltato l'eretico Bandarra. Il qualificatore legge le imputazioni, il tribunale concede la difesa e si ritira invitando il reo a pentirsi e impedendogli di dire messa. Vieira stila la sua difesa in prima persona e accusa i giudici di essere dei canonisti che non sanno di teologia, di essere ossessionati dall'antigiudaismo e di agire come *longa manus* dei domenicani, nemici dei gesuiti e del Portogallo. La cella è descritta senza concessioni al gotico e il film è una vibrante denuncia contro il colonialismo e il tribunale che ha limitato la libertà in Portogallo. La sentenza è pronunciata al chiuso dopo anni, nel 1667; ma la sorte di Vieira cambia con la morte dell'inquisitore generale suo nemico, fulminato da un ictus mentre è in processione fuori dalla chiesa dei domenicani di Lisbona. Un contrappasso la cui scena è ispirata ad alcune celebri incisioni di fine Seicento.

STORIE DEL PASSATO, STORIE DEL NOVECENTO

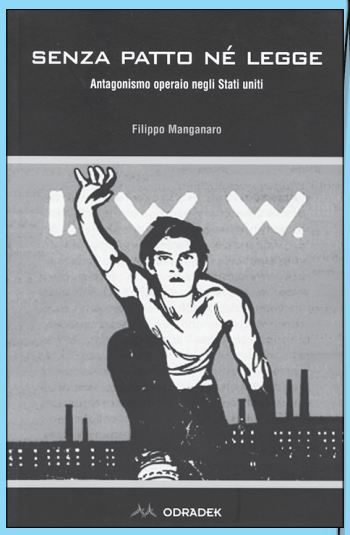
Fino a che punto l'Inquisizione si presti negli ultimi anni a parlare d'altro, e soprattutto dei rivolgimenti e dei crimini del XX secolo, lo rivela *Goya's Ghosts* di Milos Forman (*L'ultimo inquisitore*, 2007). Al pittore, la cui opera denunciò il fanatismo, i tribunali di fede e la superstizione negli anni dei lumi e del dibattito sull'abolizione del Sant'Uffizio, ha dedicato una pellicola Carlos Saura nel 1999. Ma in Forman la storia della fine dell'Inquisizione è la metafora della caduta dei regimi socialisti, in cui Forman è nato, con cambi di casacca delle élite simili a quelli che interessarono la Spagna nel passaggio al dominio francese dopo secoli di soggezione alla Chiesa. Il film è sceneggiato da Carrière (che come si è visto progettò con Buñuel una pellicola sull'Inquisizione) e si articola in più parti. La prima è ambientata nel 1792-1794: un membro del tribunale, padre Lorenzo (Bardém), assolve cinicamente ai suoi compiti ma si chiede a cosa serva un foro che ha condannato otto eretici in cinquant'anni. Nella *Suprema* ferve il dibattito su come arginare la Rivoluzione e le novità che investono la Spagna, e si tenta di riattivare la paura aprendo processi. Ne fa le spese Inés, la modella del pittore, arrestata per giudaismo e torturata. Le prigioni sono piene di corpi in catene mutilati e denudati, con evidenti concessioni al gotico; e la ragazza in ceppi è posseduta da Lorenzo che promette di liberarla. La famiglia si vendica però del giudice invitandolo a una cena e torturando-

lo per fargli firmare la confessione di essere una scimmia e infliggergli così i tormenti a cui questi, che li minimizza, sottopone le sue vittime. L'atto infama Lorenzo, che scappa allora dalle mani dei colleghi inquisitori per rifugiarsi in Francia, da dove rientra qualche anno dopo in altri panni convertito agli ideali della rivoluzione che abolisce il tribunale. Ma la conquista si risolve in nuovi stupri, in furti d'arte e in violenze; e il cambio di regime favorisce uomini senza scrupoli come Lorenzo, che ora proclama la fede illuministica e fa processare l'inquisitore generale e i membri della *Suprema* come nemici del progresso. Ormai storpia, Inés è liberata; con l'aiuto di Goya visita il padre della figlia nata in carcere, ma è scacciata da Lorenzo, che non vuole guai e la fa internare come matta. Liberata dal pietoso artista, va in cerca della sua bambina, diventata una prostituta abbigliata da Carmen che non vuole sapere il passato, mentre tutta la società spagnola è ridotta a un lupanare. A quel punto il popolo, aizzato dal clero, si ribella ai nuovi padroni in nome degli antichi; e quando Wellington invade la Spagna il regime crolla e l'Inquisizione è restaurata. Lorenzo fugge ma è intercettato, inquisito dai redivivi giudici di fede e mandato al rogo sotto gli occhi della figlia e della madre (la folla distratta lo scorta in processione a dorso dell'asino con gli abiti di rito, la mordacchia e i confortatori). A un'ideologia se ne sostituisce un'altra; ma per Forman il potere mostra tratti sempre uguali, fomentando la violenza, il carnevale, i fanatismi e i bagordi plebei che Goya fustigò ai tempi dell'Inquisizione; anche se il film – rapido e non privo di cadute di stile – non rende il giusto omaggio al pittore.

Di intolleranza e di pittura parla anche il film di Lech Majewski sulla *Salita al Calvario* di Brueghel il Vecchio (*I colori della passione*, titolo orig. *The Mill and the Cross*, 2011). Una pellicola di superba fattura che ci ricorda i massacri delle guerre di religione nel contesto delle Fiandre, in cui la Spagna provò a introdurre l'Inquisizione negli anni di Filippo II. Una fredda campagna abitata da contadini bachtiniani è sferzata dai *tercios* e si popola di patiboli e di ruote della morte che impalano i nemici della Chiesa e del re. La Vergine è la madre di un eretico crocifisso, e Dio un mugnaio indifferente alle sorti del mondo lamentate da Brueghel e dal suo committente che proclama il valore degli ideali erasmiani in un tempo in cui i tribunali dell'Inquisizione gravarono sui corpi e sulle anime.

DIETRO LE QUINTE

Lavorando alla cura del *Dizionario storico dell'Inquisizione* (Pisa, Edizioni della Normale, 2010), insieme con Adriano Prosperi e John Tedeschi, mi sono interrogato sul problema della rappresentazione dei tribunali della fede medievali e moderni nelle arti figurative, nella letteratura e sul grande schermo. Allora Massimo Cattaneo accettò di stilare un lemma che resta forse il solo studio organico sul cinema e l'Inquisizione, mentre non mancano affatto numerosi contributi dedicati alla pittura e alla cosiddetta "leggenda nera" del Sant'Uffizio. Nello stesso arco di tempo, in un incontro organizzato nel 2007 a Trieste da Andrea Del Col, Giovanna Paolin, Dario Visintin e Giuliana Ancona, e che vide la partecipazione di Valerio Evangelisti e di Paolo Benvenuti (cfr. adesso *L'Inquisizione tra storia e immaginario*, Trieste, Arbor Librorum, 2010), ho avuto modo di trattare per la prima volta di letteratura e tribunali della fede, precisando meglio il mio punto di vista in occasione di un seminario di dottorato organizzato a Macerata dal collega Massimo Bonafin (la lezione si intitolava *Presenze e assenze nell'immaginario dell'Inquisizione, secoli XVI-XXI*, 5 aprile 2011) e per la stesura di un contributo in corso di stampa che ha per titolo *Il tribunale innominato. Appunti sull'immaginario dell'Inquisizione romana*. L'invito formulatomi dai curatori di questo numero di «Zapruder» mi ha dato modo di ripensare alla storia dell'Inquisizione in una chiave particolare (l'immaginario, il consumo di trame, la lunga fortuna del gotico, il Sant'Uffizio come idealtipo dei dispositivi di intolleranza); di leggere alcuni testi sul cinema, ma soprattutto di guardare (o di riguardare) con piacere (ma a volte anche con una certa irritazione estetica) circa quaranta film, grazie al facile accesso ai materiali conservati presso la bella Cineteca del comune di Bologna. Non essendo uno storico del cinema non sono certo di avere formulato giudizi fondati e condivisibili sul piano formale. Ma le pagine che ho scritto riflettono comunque ciò che ho saputo fare.



Filippo Manganaro

SENZA PATTO NÉ LEGGE

Antagonismo operaio negli Stati uniti

Una storia del movimento operaio statunitense scritta in modo agile, simpatetico ed estremamente leggibile, quasi a ritmo di *rap,* fatta di episodi noti, perché ripresi ripetutamente dal cinema americano, e sconosciuti. Una storia segnata dalla violenza, ma fatta anche di canzoni, messaggi beffardi, controcultura e ironia.

pp. 313 € 17,00

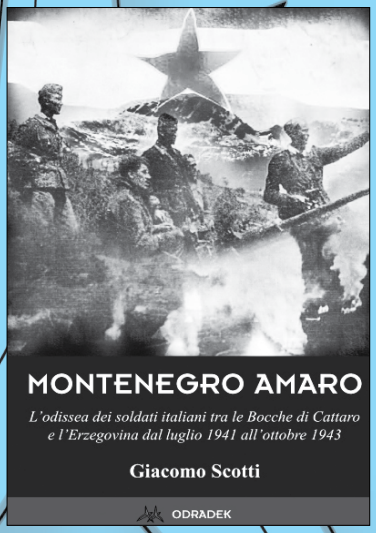
Giacomo Scotti

MONTENEGRO AMARO

L'odissea dei soldati italiani tra le Bocche di Cattaro e l'Erzegovina dal luglio 1941 all'ottobre 1943

La rappresentazione viva della guerra combattuta dalle divisioni partigiane jugoslave contro l'esercito tedesco e italiano, fatta sulla base di una cospicua mole di documenti e fonti, restituisce le due facce della presenza armata italiana in Montenegro e dintorni: la faccia (e il ruolo) dell'invasore dopo il 1941, e la faccia liberatrice delle migliaia di militari italiani passati a combattere con i partigiani jugoslavi dopo l'8 settembre 1943.

pp. 416 € 26,00



NOVITÀ

Gianfranco Bellini

LA BOLLA DEL DOLLARO

ovvero

I giorni che sconvolgeranno il mondo

«Sì, quello della Banda Bellini.
È sorprendente veder passare qualcuno con tanta rapidità dagli studi economici agli scontri veri con i fascisti, dalla militanza comunista alla finanza globale, dal mettere le mani nel capitale in azione alla critica feroce e consapevole di quella stessa attività.»

pp. 304 € 20,00