

L'ORA DI RELIGIONE

Il contatto che *L'ora di religione (Il sorriso di mia madre)* stabilisce con lo spettatore attraverso l'apparizione sullo schermo del suo titolo costituisce un'utile traccia per la comprensione di un testo assai complesso e così stratificato da sottrarsi a interpretazioni univoche¹.

Il titolo provvisto di sottotitolo si presenta come una sintomatica formazione di compromesso tra istanze contrastanti: frutto di un'indecisione tra l'uno e l'altro in fase di lavorazione, la sua duplicità testimonia di un'oscillazione e di una poetica incertezza che impregnano tutto il racconto. Mentre il titolo si riferisce alla forma istituzionale assunta dalla fede religiosa in uno stato di diritto come quello italiano contemporaneo, il sottotitolo fa invece riferimento alla dimensione personale della strana e incredibile avventura che capita al protagonista del film. La loro combinazione riflette adeguatamente la condizione esistenziale del protagonista – un uomo in duplice conflitto – chiamato a sostenere una lotta su due fronti: all'esterno, con la famiglia e le forme della religione istituzionalizzata; e dentro se stesso, in particolare con il proprio passato e il fantasma della madre. Nonostante il disprezzo covato dal protagonista nei suoi confronti e la distanza intellettuale frapposta nel percorso di distacco razionale compiuto, la madre ancora vive in lui e affiora in quel «sorriso mortale» che compare incontrollato e che lui non è mai riuscito a strapparsi dalla faccia.

Ma il doppio strato del titolo specchia anche la natura anfibia di un film nel quale la passione civile per la libertà del pensiero convive con l'esplorazione delle profondità ctonie dell'anima, un film edificato sullo spazio aperto dalla caduta degli steccati che separano il vero dall'immaginario, il conscio dall'inconscio, tutto tenuto sul filo sospeso di un sottile equilibrio tra realtà e sogno.

La vicenda prende avvio e movimento attraverso l'inatteso che irrompe nella vita di Ernesto Picciafuoco, pittore affermato, spirito laico che professa liberamente il proprio ateismo, allorché gli viene comunicata la sorprendente notizia della canonizzazione della madre, uccisa in un accesso di follia dal fratello Egidio. La reazione di sorpresa, tratteggiata dalle espressioni di manifesta incredulità del protagonista che è all'oscuro di tutto, si presenta come il primo leggero indizio di uno sguardo narrante che si installa negli occhi del personaggio.

Bellocchio nutre il suo film dei sentimenti che realisticamente può avere provato una persona non credente nella Roma del 2000, anno del Giubileo. Per esplorarne il vissuto, adotta un regime di prevalente polarizzazione interna, raccontando la vicenda dal punto di vista del personaggio che si trova a viverla, come in soggettiva, filtrando gli eventi attraverso il suo sguardo. Tale scelta gli consente di tenere la narrazione in quella sospensione onirica che è l'anima di un film nel quale riferimenti concreti alla vita sociale convivono e si fondono con quelli più inverosimili nell'atmosfera fantastica che impregna tutto il racconto. Il clima vagamente irrealista appare motivato, sul piano narrativo, dai cenni agli stati di dormiveglia del protagonista. La dimensione trasognata che caratterizza lo statuto di realtà di figure ed eventi dai tratti assurdi e lievemente grotteschi viene ben rappresentata, sul piano figurativo, dal predominio della penombra e, su quello sonoro, dall'utilizzo della musica come paesaggio interiore: che essa appartenga alla coscienza del personaggio viene sancito dalla sua brusca interruzione in due frangenti, quando il suono di un campanello richiama Ernesto «alla realtà».

L'internamento dello sguardo narrante nel cuore del protagonista si fa tangibile in due sequenze contigue. Nella prima, la forza perturbante di una notizia «del tutto estranea alla mia vita» trova rappresentazione in un flashback acustico: il ricordo delle suppliche e dei rimproveri della madre alle bestemmie di Egidio sembra far vacillare Ernesto che si appresta ad uscire: prima allarga le braccia come a mantenersi in equilibrio, poi le protende in avanti, quasi tentando di proteggersi e tenere a distanza quella dolorosa ferita, riaffiorata alla memoria con la spaesante intensità del ritorno di un rimosso.

Nella successiva sequenza della festa, lo stato di narrazione lievemente allucinatoria prende ulteriore consistenza. Cullato dal canto tradizionale armeno che sarà il *Leitmotiv* della madre, Ernesto sembra essersi assopito nella poltrona di una stanza in cui se ne sta appartato, mentre accanto gli sfilava, come in una processione di fantasmi scaturiti dal suo dormiveglia, il conte Bulla alla testa di un gruppo di adepti. Sentendolo propugnare l'anacronistico avvento di una monarchia assoluta da contrapporre a quella del Papa «che regna da sovrano assoluto sulla coscienza degli italiani», Ernesto non riesce a trattenere quel suo ironico e beffardo sorriso che in

questo caso lo condurrà al surreale duello con il rappresentante dell'aristocrazia nera. Dopo i rimproveri dello stesso Bellocchio nei panni di un seguace del conte, Ernesto scorge che gli invitati, all'improvviso, come allarmati, si affrettano tutti insieme a raccogliere i loro soprabiti (ai quali, in un gesto automatico, il protagonista non aveva voluto mescolare il proprio, quasi temesse di contaminarlo) e, inspiegabilmente, scappano lasciandolo interdetto e solo.

La solitudine è certamente uno dei fili più consistenti della fitta trama tematica del film². Come già altri personaggi del cinema di Bellocchio, Ernesto è un uomo profondamente solo, per posizione intellettuale e situazione affettiva. Lo è fin dalla scoperta iniziale di essere stato tenuto all'oscuro di tutto da lungo tempo, e tale sentimento cresce ad ogni dettaglio che viene in luce sul processo di beatificazione della madre avviato a sua insaputa. Vive (e subisce) quanto gli capita come un complotto ordito per fini che certamente egli non può condividere. Il suo isolamento, già marcato dal non sapere ciò che tutti, tranne lui, invece sapevano, si fa incolmabile quando conosce le abiette motivazioni di puro calcolo opportunistico e ipocrita convenienza comuni all'intera cerchia familiare, eloquentemente sintetizzate, a nome di tutti, da zia Maria, l'anima organizzatrice di una macchina mediatica che deve «inventare la vita di una santa che non c'è» per dotare la famiglia di un «titolo» col quale riconquistare il prestigio perduto.

In tale condizione Ernesto si vede affidato il compito di resistere alla pressione del mondo esterno che appare omologato nell'uso spregiudicato del sentimento religioso: il suo ruolo, debolmente attivo, non può che essere prevalentemente reattivo. Così, *L'ora di religione* è essenzialmente la storia di una solitaria resistenza. La solitudine dell'eroe è pari a quella dei protagonisti delle parabole kafkiane, uomini in enigmatico conflitto col mondo, soprattutto con il potere delle istituzioni. Come negli incubi da loro patiti, anche a lui capita di vivere una situazione in cui gli eventi sono fuori della sua possibilità di governarli.

Nella vicenda di Ernesto, Bellocchio delinea la solitudine dell'eretico chiamato a proteggere l'integrità e la coerenza del proprio autentico sentire. Essere coerente è un dovere che il protagonista avverte verso se stesso e verso il figlio, nei confronti del quale cerca di assolvere a quella funzione paterna che nella sua vita spicca per assenza. Il suo programma narrativo è quello di resistere all'assedio omologante, difendere la dignità del proprio pensiero divergente e consegnare questa eredità spirituale al figlio. In tale prospettiva egli porta al compimento la sua azione pedagogica. Se si osserva l'arcata narrativa, protesa tra prima e ultima sequenza, il figlio passa dalla tutela della madre, testimone del disagio vissuto dal piccolo Leonardo per gli interrogativi suscitati in lui dalle nozioni apprese nell'ora di religione, a quella del padre: nella sequenza finale il montaggio alter-

nato intreccia le inquadrature di Ernesto che accompagna il bambino a scuola mentre il resto della famiglia si reca all'udienza del Papa.

Se l'impegno verso il figlio è la sua linea di difesa e resistenza all'assedio, la parallela avventura amorosa con la misteriosa insegnante di religione, Diana Sereni, rappresenta invece la via di fuga. Lo sguardo narrante la associa a Gradiva, il bassorilievo pompeiano riprodotto nello studio di Ernesto e oggetto di metamorfosi nei suoi disegni al computer³. Dapprima Bellocchio la fa avanzare furtivamente nella penombrosa casa del pittore fino a comporre un'inquadratura in cui le due figure vengono poste specularmente a confronto, come se l'una fosse il simulacro dell'altra; poi, nel montaggio formale della penultima sequenza, il silenzioso incedere della donna viene accostato all'immagine di Gradiva che, nell'animazione al computer di Ernesto, distrugge il Vittoriano facendo sorgere dalle sue macerie una lussureggiante vegetazione. In tal modo il narratore identifica Diana-Gradiva con la bellezza, mentre il pittore vendica immaginariamente l'architetto impazzito per avere fallito nel suo piano di distruzione del monumento visto come emblema del brutto.

Questa figura femminile, il cui statuto d'essere è il più incerto tra le figure e le situazioni del film, appare come un ectoplasma del desiderio di Ernesto, la proiezione fantasmatica del suo bisogno di innamoramento, l'incarnazione pagana di un'aspirazione alla bellezza e all'amore concepita dal suo agnostico pensiero come alternativa personale al dilagante universalismo religioso. Che Diana Sereni sia soprattutto una figura dell'anima, lo sguardo narrante lo suggerisce anche con l'uso della musica concepita quale suono interno. Come già nel passaggio in auto davanti al Vittoriano (in sospetta contiguità con uno degli assopimenti del protagonista), la musica cresce fino a cancellare il rumore diegetico del mondo esterno; così, quando Ernesto insegue la sua musa tra le stanze di casa, sembra che il gioco amoroso si svolga nel terso e rarefatto silenzio che sospende l'esistenza corporea del mondo attraverso la *Musica Celestis*⁴ associata a Diana.

L'ora di religione è allo stesso tempo un film intimo e politico. È la storia di una resistenza in solitudine ma anche il tracciato di un microcorpo sociale malato di cinico conformismo. Racconta un percorso affettivo che va dalla separazione coniugale a un agognato nuovo legame amoroso, ma è anche il racconto di un uomo che persegue con tenacia l'esercizio di una responsabile funzione paterna. La misura intima di questa avventura impedisce agli umori antireligiosi e anticlericali di cui il film è nutrito di assumere la forma e la carica del pamphlet. L'invettiva, pure dirompente, è temperata dall'ambiguità poetica, la stessa che assicura a questo film una vita a più dimensioni.

¹ Qui non ne tratteremo che una parte, rinviando alla cospicua bibliografia già accumulata dal film.

² Scrive Emiliano Morreale: «Si tratta, in breve, di un film sulla solitudine del laico» (*Il sorriso del laico*, «Cineforum», n. 415, giugno 2002, p.11).

³ Su questa figura e la sua interpretazione cfr. Roberto Escobar, *Bellocchio sorride alla vita*, «Il Sole-24 ore», 28 aprile 2002, e Lella Ravasi, *Il passo della Gradiva*, «Duel», n. 96, maggio 2002.

⁴ Composizione per orchestra d'archi (1991) di Aaron Jay Kernis.