

# Spettacoli



Un accusato di stregoneria viene sottoposto a tortura nell'Olanda del '500. Accanto una delle tante raffigurazioni di Bellagor. In basso un'incisione del film «L'esorcista»



L'esorcismo è stato per la Chiesa uno strumento di propaganda e di grande spettacolarità. Tanto da richiedere una vera e propria messa in scena. E ancora oggi il cinema punta sul suo «successo»

## Diavolo di un prete

«Il 16 febbraio (del 1581) — racconta un celebre viaggiatore di Francia in visita a Roma — incontrai in una cappellaletta un prete intento a guarire un pover uomo posseduto dal demonio. Costui se ne stava tutto trasognato ai piedi d'un altare, come in trance. Il prete che lo esorcizzava si dava un gran da fare per ordinare al demonio di abbandonare quel corpo. Poi cominciò a rivolgersi direttamente al paziente, a ingiurarlo, a colpirlo con pugni e sputargli in faccia. Il poveretto non dava che risposte insulse e, di tanto in tanto, in nome del diavolo, cercava di esprimere la potenza e l'efficacia degli esorcismi. La cosa andava per le lunghe sicché il prete, per farla finita, prese nella sinistra l'ossensorio e nella destra una candela accesa, rovesciata verso il basso e con tale apparato — aveva anche preso un tono di voce alto e solenne — la faccenda ebbe termine. Il posseduto, esorcizzato, venne ricondotto a casa sua. Il nostro viaggiatore racconta anche che quel prete era, come si direbbe oggi, un esperto in tali guargioni. Il giorno prima, per esempio, aveva liberato una donna da un diavolaccio il quale, uscendo, s'era preso il gusto di cacciar fuori dalla bocca di lei una manciata di chiodi, di spilli e perfino un ciuffo dei suoi propri peli. La presenza dell'ostia consacrata, ad ogni modo, risultava un rimedio quasi in-

fallibile. Il racconto e le osservazioni del nostro viaggiatore (nient'altro che Montaigne) vengono di fatto confermati da un libretto di Daniel Pickering Walker, «Possessione ed esorcismo», che Einaudi traduce per la sua PBE (pp. 133, lire 7.500). Un piccolo libro, ma che si muove, e con estremo rigore, in un campo di studi per lo più inesplorato: il racconto di alcuni casi di possessione demoniaca nella Francia e nell'Inghilterra tra Cinque e Seicento così come ci sono stati trasmessi da testimoni oculari. Ciò che soprattutto affascina, in tale narrazione, è la ricchezza dei particolari: la liturgia, per così dire, dell'operazione salvifica. Il lettore la verificherà da sé. Ma tra gli scopi dello studio quello che è forse il più importante e che offre maggior materia di riflessione è la dimostrazione dell'uso dell'esorcismo, almeno nel periodo preso in esame, come mezzo di propaganda religiosa. Esorcismi vennero messi in opera anche da Cristo e dai suoi apostoli: allora si trattava di un'arma da utilizzare contro gli dei pagani, rappresentati sovieticamente come diavoli possessori. Col Medievo, non essendoci più pagani da convertire, l'esorcismo, per così dire, decadde. Si preferì semmai l'uso della spada e del fuoco. Ma con l'affermarsi della Riforma le cose cambiarono nuovamente. Un gruppo di cristiani affrontava un altro gruppo di cristiani; i rito-

mati si opponevano ai controriformati; gli ugonotti ai cattolici. Questi ultimi ricorsero di nuovo all'esorcismo per confermare davanti agli occhi dell'opinione pubblica la fede e le pratiche devozionali della Chiesa di Roma. E a Roma — come ci viene per esempio testimoniato dal Du Bellay — la pratica dell'esorcismo divenne, si può persino dire, un'attrazione turistica. Nacque la pubblicità dell'esorcismo, del diavolo espulso dai corpi dei posseduti, dell'infallibilità guaritrice della Presenza Reale nell'ostia consacrata. Grande concorso di pubblico alle manifestazioni; enorme diffusione a stampa dei resoconti degli avvenimenti. Inutilmente gli ugonotti cercarono di opporsi. Il ricorso dell'eucarestia come mezzo fondamentale per cacciare i diavoli divenne uno spettacolo irresistibile. Lo stesso Belzebù riconosceva questo potere in maniera tanto abile da confermare la transustanziazione. «Perché l'ostia ha tanto potere su di te?», gli si chiedeva. E Belzebù: «Aha! ma non l'hai detta tutta: perché c'è il HOCHI (Perché c'è l'hoc est corpus meum), il momento in cui la particola diviene corpo e sangue di Cristo». A proposito dei miracoli, se non degli esorcismi (ma l'esorcismo è pure qualcosa che assomiglia al miracolo), Voltaire racconta che un fratecello s'era talmente abituato a

fare miracoli che il priore finì col proibirgli di esercitare questa sua prerogativa. Il fratecello obbedì. Avendo però visto un povero muratore cadere dalla sommità di un tetto, esultò fra il desiderio di salvargli la vita e la santa obbedienza. Si limitò quindi a ordinare al concludente di rimanere sospeso in aria fino a nuovo ordine e corse subito dal priore a raccontargli come stavano le cose. Il priore lo assolse dal peccato che aveva commesso col dare inizio a un nuovo miracolo senza il suo consenso e gli concesse di condurlo a termine a patto di farla finita e di non ricominciare più. Al filosofo — conclude Voltaire — è consentito di diffidare un po' di questa storia. E così anche consentito allo studioso di diffidare un po' della veracità diabolica di Belzebù, portavoce, in questo caso, della verità cattolica in funzione antugonotta. Ma siccome l'indemoniato, quasi sempre, parlava con la lingua che penzolava fuori della bocca, e siccome è effettivamente difficile, in tal guisa, parlare in modo intelligente, si sospetta, generalmente, che il posseduto dal demonio venisse doppiato, proprio come si usa con gli attori. Non per nulla lo spettacolo si dava su di un palco e tutto il palco, di sotto, era chiuso da tavole. Il prete doppiatore, forse, se ne stava nascosto lì.



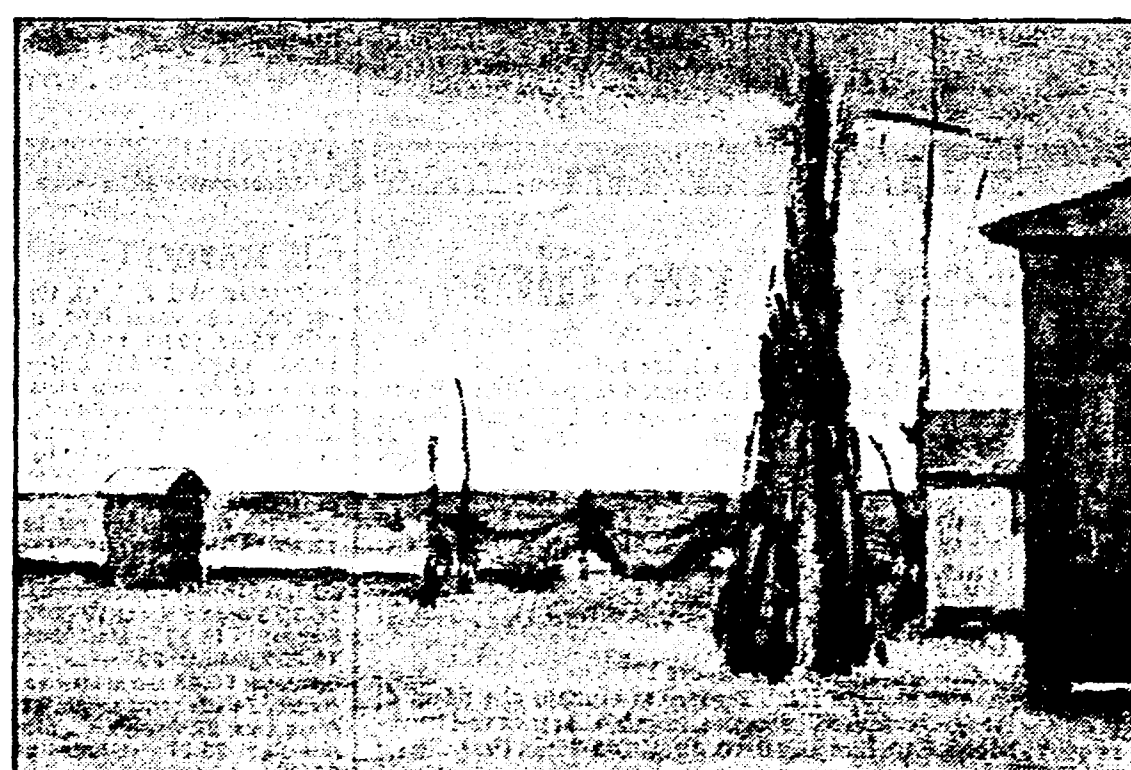
Ugo Dotti

**Una ghironda da Budapest con bravura**  
ROMA — Robert Mandel, ventisettenne concertista ungherese, è arrivato l'altra sera in Via Giulia per inaugurare il giovedì musicale (si alterneranno a quelli del cinema) dell'Accademia d'Ungheria. Dieci anni fa, Mandel (facendo l'autostop in Germania, non trovando aperta neppure una birreria, s'infilò (suonava la chitarra) in un museo di strumenti antichi. Ebbe il colpo di fulmine, innamorandosi d'una ghironda che l'addetta al museo illustrava al pubblico. E divenuto un solista —

## Belzebù superstar

Il cinema ha molti antenati. L'Eidophusikon, inventato da Philippe-Jacques de Loutherbourg, fu inaugurato a Londra nel 1780. Consisteva in un'insieme di quadri di giochi di luce, meditati come il cinema doveva fare alle genti dell'Ottocento. Uno dei soggetti di Loutherbourg era il palazzo di Satana, ispirato al Paradise Lost di Milton. La Phantasmagoria fu invece installata a Parigi, nel 1790, dall'imprenditore belga Etienne Robertson: lo scenario era una cappella gotica sulla quale, con il principio della lanterna magica, venivano proiettate immagini di fantasmi, diavoli e streghe. I fantasmi erano anche uno dei soggetti favoriti del Diorama lanciato a Parigi, nel 1820, da Louis-Jacques Miegue, pittore della fotografia. E quando il cinema era ormai nato, Georges Méliès si divertì, nei suoi primi film della durata di pochissimi minuti, a spaventare il pubblico con immagini di donne decapitate, di essere umani sezionati, di pupazzi semoventi. Lo spettatore «ingenuo» ormai non esiste più, nemmeno nei luoghi più sperduti del globo. Ma proviamo ad immaginare il cinema doveva fare alle genti dell'Ottocento. Una magia un sottile, qualcosa di assai più complesso della semplice prestidigitazione. Quando si pensa al ruolo della magia nel cinema, non si dovrebbe dimenticare che il cinema è in sé e per sé qualcosa di magico. Ed è singolare che i primi esperimenti sull'immagine in movimento risalgano proprio al Settecento, il secolo dell'illuminismo, l'epoca in cui le poetiche artistiche e il pensiero scientifico divaricano nettamente. Il cinema vero e proprio, nato in Francia alla fine dell'Ottocento, è figlio del postilluminismo e delle nuove società industriali: ma è molto significativo che proprio ad un'arte tecnologica gli uomini, all'alba del XX secolo, abbiano affidato i primi bisogni di irrazionalità, di sogno, di fuga dal reale. In fondo la ricetta stessa del cinema è il segno di come anche il progresso scientifico risponde a volte a necessità ancestrali, e possa essere proficua mente mescolato con il campo dell'inconscio, della fantasia. Fellini dovrebbe aver pensato a tutto ciò, quando nel Casanova (storia settecentesca) ambienta una scena fondamentale in un luna-park, in cui il protagonista, fra le altre cose, si trova di fronte a una lanterna magica che proietta immagini devastanti della sessualità femminile (disegni di Roland Topor). Se dovessimo pensare al cinema come esorcismo, troveremmo proprio il fantasma felliniano, i suoi numerosi passati (l'Europa di Casanova, la Rimini di Amore, l'antica Roma fantascientifica del Satyricon e quella moderna di Roma) tanto bisognosi di essere evocati e subito dopo rimossi. Ma il cinema, come mondo fantastico, come realtà inventata, ha sempre giocato un ruolo esorcistico nei confronti di un'altra realtà, quella vera. Pensiamo ai luccicanti musical hollywoodiani degli anni Trenta, gli anni in cui il paese sprofondava nella Depressione. O ai «telefoni bianchi» del fascismo, che rimuovevano la povertà di un paese e la crudeltà di un regime. Naturalmente, il cinema ha anche parlato direttamente di maghi, di streghe e di esorcisti. A volte ne ha dato una lettura insieme storica e spirituale, come in Diaz Ivo di Dreyer. A volte ha tolto tutta la magia, come nelle varie puntate dell'Esorcista (il film capostipite fu diretto da William Friedkin nel 1973 e che venerdì 5 ottobre vedremo su Italia 1). Anche i diavoli hanno conosciuto una lunga fortuna cinematografica, talvolta crudeli come in Rosemary's Baby di Polanski o i diavoli di Ken Russell, talvolta bonari e spiritosi come in il paradiso può attendere di Lubitch o L'occhio del diavolo di Bergman. Ma la vera natura magica (occhiamola pure diabolica, in senso lato), s'intende del cinema resta sempre all'interno del mezzo. E quella stessa forza che, il 28 dicembre del 1895, spaventò i bravi parigini che, di fronte alla proiezione di L'arrivo del treno in stazione, credevano che la locomotiva stesse per uscire dallo schermo e investireli. Fu l'illusione di un attimo: ma in quell'attimo (che coincideva con la prima visione pubblica del film girati dai fratelli Lumière) la magia del cinema aveva vinto la sua battaglia.

Alberto Crespi



Le vicende dell'artista toscano dagli anni Venti agli anni Sessanta seguiti attraverso una mostra

## Al mare con Soffici

**Nostro servizio**  
**FORTE DEI MARMI** — Quando vide il mare per la prima volta Ardengo Soffici aveva di poco raggiunto la maggiore età: «Ma intanto già per molti segni si presentava la vicinanza del mare; ed io che non l'avevo mai visto aspettavo con ansia la sua apparizione da un momento all'altro. C'è da dire di vederlo a Viareggio; non mi si mostrò invece che assai più lontano, nelle vicinanze di Carrara... Oltre un vasto tratto di spiaggia chiara di sabbia blondeggiante se ne scorgeva la distesa fino all'orizzonte, nettissimo sebbene il cielo non fosse neanche il sereno ma di un colore cinereo squarciato più qua e più là da squarci di chiarore cilestrino. Il giorno è l'ormai lontano 6 novembre del 1900, Soffici, insieme a due amici d'arte e d'avventura, è in treno alla volta di Parigi, finalmente in fuga da Firenze e

dalla sua provincia, in fuga e in volo verso quello che lui stesso ha più tardi chiamato «il salto decisivo. Salto che poteva essere, a seconda, vitale o mortale. Ancora, nelle memorie dell'artista, poco dopo il passo sopra citato, sempre a proposito del mare si legge: «debbo pur confessare che la mia sorpresa fu assai minore di quanto mi fossi aspettato, e così anche il mio entusiasmo... Né mai sono arrivato a capire come sia nata in tanti l'idea di fare del mare l'immagine più sensibile dell'infinito, quando proprio la linea dell'orizzonte che lo circoscrive, e che diventa allora di un perfetto circolo allorché ci siamo in mezzo, persa d'occhio ogni terra, suggerisce invece l'idea e l'immagine più precisa e concreta del limitato e del finito». Così scriveva Soffici, a ritroso nel tempo, riandando

con la memoria all'inseguimento dei traumi e delle sensazioni della sua giovinezza: oggi, tra poco a distanza di un secolo da quella prima scoperta, la Galleria comunale d'arte moderna di Forte dei Marmi dedica una mostra a Soffici o, con pretesto, a «Soffici nella solitudine del Mediterraneo», una mostra contenuta nelle presenze ma tutto sommato gradevole e senza troppe presunzioni o forzature di sorta. Naturalmente rispetto a quel mare visto da un finestrino ferroviario durante quella lontana mattinata novembre in precedenza evocata, rispetto alla parziale scoperta di allora, il mare dei quadri esposti in mostra è altra cosa, è infatti il mare delle villeggiature verisimili di Soffici, è il mare di tante estati trascorse a Forte dei Marmi (dove, tra l'altro, Soffici morì nel 1949), è il mare, insomma, che non provoca bruschi trasalimenti ma che



Due quadri di Ardengo Soffici: «Nervi» del 1903 e, in alto, «Cabin» del 1927

si fa riconoscere per il suo aspetto feriale, è il mare, infine, degli incontri con gli amici intellettuali, lungo il viale dei soggiorni estivi di Soffici in Versilia, quando cose sono accadute e di quanti fatti è stato protagonista l'artista toscano: i vari periodi parigini ed i contatti continui con gli esponenti di punta delle avanguardie, le collaborazioni alle riviste più importanti, in testa «La Voce» e poi il futurismo e «Lacerba», la tragedia della guerra e dapprima la battaglia interventista, e poi il dopoguerra e di lì a poco il cosiddetto ritorno all'ordine, o meglio, per dirla con parole sofficiiane, la fine del mondo, proprio in apertura del terzo decennio del secolo, un mondo che era stato a lungo percorso da speranze ed entusiasmi senza pari. In conseguenza di tutto ciò, come risultato di tanto motivato fervore, i quadri e i libri che per lunghi anni hanno accompagnato la vicenda di Soffici, quadri e libri che almeno fino alla conclusione della prima guerra mondiale, occupano un posto di rilievo nella storia della nostra cultura. In particolare modo alcuni libri di sapore miracoloso e dunque imprevedibile; subito dopo, per Soffici e per tanti altri intellettuali europei, ci fu l'inversione di rotta, per alcuni tutto sommato momentanea e occasionale, ad esempio Picasso, per altri, forse De Chirico, conseguita per via stregonicamente concettuale, per molti, infine, per i più anziani e i più stanchi, non si dimentichi che Soffici alla fine della quarant'anni (era nato a Figignano sull'Arno nel 1879), per molti la svolta fu davve-

ro senza ritorno, un chiudere il libro del passato e della giovinezza, se non addirittura, per i più opportunisti, un rinnegare quanto avevano pensato e fatto fino ad allora, magari con il conforto consolatore della Chiesa o del fascismo. Ma queste sono questioni di grande peso, tuttavia da non dimenticare, che la mostra di Forte dei Marmi non pretende certo né di impostare né di risolvere. Curata da Andrea B. Del Guercio (e con un saggio in catalogo su Soffici scrittore di Giorgio Lotti) l'esposizione si limita a presentare due tutto sommato gradevoli sezioni, una prima dedicata ad una serie di quadri di argomento «marino», ed una seconda, quanto mai succinta, destinata a documentare per campioni i vari momenti della vicenda pittorica sofficiiana. Senza entrare nei dettagli, resta da dire che le due sezioni della mostra risultano entrambe di buona e piacevole lettura, naturalmente molto più accattivante la prima, alla luce dell'evidente aura balneare che vi si respira, con la sequenza delle spiagge, delle cabine, delle barche, delle piante e dei cespugli che a fatica crescono, o meglio crescevano, sulla spiaggia, in un arco di tempo compreso tra gli anni Venti e gli inizi degli anni Sessanta, dunque più o meno un quarantennio. Più ardua, e difficile da impiantare, la seconda sezione quella riservata alle opere in qualche misura esemplari dove non tutti i quadri sembrano in possesso di quelle caratteristiche d'eccellenza che l'occasione avrebbe dovuto richiedere, ma che comunque assolve con sufficienza il proprio compito, senza niente aggiungere ma nemmeno senza niente togliere all'arte non sempre facile e, inutile tacere, per tanti versi diseguale o per lo meno contraddittoria del pittore toscano.

**DAVIDE LAJOLO**  
**PAVESE**  
Il vizio assurdo

Nell'estrema testimonianza che ci ha lasciato, Davide Lajolo ripropone la famosa biografia umana e letteraria del grande scrittore piemontese, arricchendola con i risultati del dibattito che, intorno all'opera e alla figura di Pavese, ha continuato a svilupparsi scoprendo nuovi motivi e implicazioni.

paag. 376, lire 32.000

**RIZZOLI**

**Rinascita**  
più fatti più argomenti  
ogni mercoledì in edicola

Vanni Bramanti