Cinema

Come in un film

Luca Marcora

Dalle origini ai kolossal hollywoodiani del Dopoguerra: alla scoperta di come la settima arte ha tradotto in immagini la domanda che Gesù rivolse duemila anni fa ai suoi apostoli: «Voi chi dite che io sia?». Primo di due articoli

«Il suo merito più grande… Era l'unico film di quel tipo che non vi contenesse la figura di Gesù. Non c'era davvero nessuna traccia di cristianesimo in *Spartacus*. C'era fede, ma non il cristianesimo. Se Kirk Douglas dovesse essere ricompensato per il suo coraggio sarebbe per avere realizzato un film come quello senza Gesù… ma con Kubrick!».

Con queste parole Sir Peter Ustinov ricordava l'importanza del grande Stanley Kubrick nel film che ne ricostruisce la biografia (*Stanley Kubrick, a life in picture*, Jan Harlan, Usa 2001). Ma la battuta, riferita al *kolossal* storico *Spartacus*, diretto nel 1960 da Kubrick, prodotto e interpretato da Kirk Douglas, è ironicamente rivelatrice di un altro dato di fatto: la figura di Cristo era divenuta a tal punto ricorrente nel cinema a cavallo tra gli anni 50 e 60, e in particolare nelle pellicole storiche prodotte da Hollywood, che quasi la si poteva rintracciare in qualunque film, anche solo utilizzata come illustre comparsa là dove non si trattava direttamente della sua vita terrena.

Il perché di questa costante presenza è subito chiaro: Gesù, il Figlio Dio fatto uomo, proprio in forza di questa sua carnalità è divenuto anche rappresentabile in qualsiasi forma d'arte figurativa. Proviamo allora a ripercorrere in queste pagine, seppure in modo sommario, più di cento anni di storia del cinema per scoprire come i suoi registi abbiano tentato di rispondere a quella decisiva domanda che Gesù stesso rivolse ai suoi apostoli duemila anni fa, ma che tocca ancora oggi chiunque non voglia lasciare in sospeso la questione dell'identità di quell'unico Uomo che nella storia ha detto di essere Dio: «Voi chi dite che io sia?».

Alle origini del cinema, la Bibbia

Il ripercorrere un arco di più cento anni di cinema ci riporta fino agli albori della settima arte, e non senza una motivazione adeguata: infatti già il cinema delle origini, grosso modo dal 1895 al 1910, offre, e non senza una certa sorpresa, una nutrita serie di pellicole che si concentrano soprattutto sul tema della passione di Cristo. Nel 1895, anno della prima proiezione pubblica del cinematografo, viene realizzata la cosiddetta *Passion Léar*, dal nome del suo realizzatore, il francese Kírchner detto Léar, mentre appena due anni più tardi, nel 1897, ecco la *Passion Lumière* (*Vues représentant la vie et la Passion de Jésus Christ*), realizzata da Bréteau e Hatot per conto dei fratelli Auguste e Louis Lumière, gli stessi inventori del cinema. Sempre nel 1897 viene realizzata negli Stati Uniti *The Passion Play* di Vincent e Paley, mentre, nel 1899, il *Christ marchant sur les eaux* del francese Georges Méliès propone agli spettatori il miracolo di Gesù che cammina sull'acqua, realizzato tramite l'utilizzo di uno dei primi e più semplici effetti speciali di cui il cinema è capace, la sovrimpressione. Anche l'Italia non è da meno e, nel 1900, arriva sugli schermi la *Passione di Gesù*, per opera di Luigi Topi e Ezio Cristofari. Tuttavia il frutto più maturo e compiuto di queste antiche pellicole lo si deve a un altro francese, Ferdinad Zecca, il quale, tra il 1902 e il 1907, realizza quella che è conosciuta come *Passion Pathé*, dal nome della gloriosa e

pionieristica casa di produzione del film.

Sacre rappresentazioni
Tutte queste opere sono accomunate da un'illustrazione abbastanza ingenua degli eventi evangelici: non sono nient'altro che semplici riprese a carattere documentario di sacre rappresentazioni messe in scena durante feste popolari, come quella famosa di Oberammergau, nella Baviera meridionale. Interpretate da attori dilettanti avvolti in paludamenti simili a vesti romane ed ebraiche e recitate di fronte a piatti fondali dipinti che riproducono i luoghi sacri della Palestina, questi brevi film svolgono per sommi capi la storia della salvezza, senza però entrare nel merito di una interpretazione approfondita del Mistero rievocato in quei gesti, soprattutto a causa della loro breve durata, dovuta alla scarsa lunghezza di una bobina di pellicola, che li limita a un massimo di dieci minuti di proiezione.
Ma il vero motivo di tanto interesse per questo soggetto vecchio di duemila anni ma pur sempre attuale, è, come recenti studi hanno dimostrato, intrinsecamente legato alla possibilità di articolare la narrazione in una serie di *tableaux vivants*, di quadri viventi, nei quali vengono proposti gli avvenimenti salienti della vita di Gesù: se, infatti, i primi film realizzati dai fratelli Lumière altro non sono che una singola ripresa di breve durata nella quale si viene a esaurire completamente un avvenimento o una vicenda comica, rendendo in questo modo ogni inquadratura un film a sé stante, l'unico modo per ovviare a questo limite fisico è giustapporre due diverse inquadrature che raccontino due fatti diversi, attraverso quell'operazione che noi oggi chiamiamo comunemente "montaggio". Tuttavia quei primi spettatori non avevano alcun motivo di supporre che tale accostamento di diverse inquadrature significasse istituire un legame di senso tra le immagini, come invece oggi avviene in modo del tutto automatico, per esempio, quando vediamo un uomo che guarda e, subito dopo, l'oggetto guardato; per i nostri antenati si trattava semplicemente di due film accostati in sequenza, ma completamente disgiunti e indipendenti tra loro.

Succedersi di immagini
Gli avvenimenti della vita di Cristo permettono allo spettatore senza conoscenze di sintassi cinematografica di non perdersi nel passaggio tra un'inquadratura e l'altra, riuscendo così ad andare oltre la semplice "veduta" di pochi secondi contenuta in una sola ripresa; similmente a come le vetrate delle cattedrali medievali, per il loro essere fatte di immagini, erano riuscite a spiegare la Bibbia a chi non sapeva leggere - *Biblia pauperum*, "Bibbia dei poveri" -, così l'ordine degli eventi della vita di Cristo permette di andare oltre le singole inquadrature perché è a tutti chiaro che dopo l'Ultima Cena devono succedere la preghiera nell'orto degli ulivi, l'arresto, il processo da Pilato, la flagellazione, la *Via Crucis*, il Calvario, la morte e la resurrezione. Alle origini del cinema, proprio negli stessi anni della sua nascita, la Bibbia e le sue storie hanno dunque esercitato, più o meno inconsciamente, oltre che una funzione educativa sulle masse di persone che si ritrovavano quotidianamente attorno agli schermi del cinematografo, anche un'insostituibile aiuto nello sviluppo di quella linearità narrativa che, per noi oggi, è diventata del tutto scontata e banale, ma che allora andava ancora inventata dal nulla.

Esauriti questi primi tentativi di articolare la narrazione, portati poi a termine e codificati dall'americano David Wark Griffith, la figura di Gesù viene inizialmente assunta come simbolo di pace e utilizzata in film di protesta contro il primo conflitto mondiale: in *Intolerance* di Griffith (Usa, 1916), la Passione di Gesù è uno dei quattro

racconti sull'intolleranza nella storia del mondo da cui è costituito il film; in *Civilization* (Usa, 1916), di Thomas H. Ince, Gesù addirittura interviene per salvare la vita a un soldato finito all'inferno durante la guerra. Ma il racconto della vita di Gesù non può che sfociare nella grande stagione dei *kolossal* storici di ambientazione romana che hanno fatto la fortuna del cinema italiano degli anni 10.

Il *Christus* del conte Giulio Cesare Antamoro (1916) è un esempio di questa ricerca tutta italiana sullo spazio visibile: ancora incerto nelle scelte narrative ed estetiche più legate al passato che proiettate verso il futuro, il film non approfondisce la figura di Gesù, limitandosi a proporre un immaginario di stampo popolare facilmente condivisibile, ma piuttosto si propone di portare avanti la ricerca sul terreno dell'organizzazione dello spazio inquadrato, della sua profondità, dei piani sui quali distribuire gli eventi. Per fare ciò non esita ad appoggiarsi a citazioni colte da opere del Beato Angelico per l'Annunciazione, di Raffaello per la Trasfigurazione o di Leonardo per l'Ultima Cena; oppure a un complesso e affascinante gioco di luci e ombre, dovuto alla recente introduzione dell'illuminazione artificiale anche per le scene girate in esterno; ma soprattutto utilizza le enormi scenografie del palazzo di Pilato e le ingenti masse di persone che seguivano Gesù, per applicare un determinato ordine interno all'inquadratura, pena l'impossibilità di gestire e successivamente di leggere l'immagine stessa, che fino ad allora era rimasta priva di un centro d'attenzione ben preciso risultando un insieme alquanto caotico di azioni, personaggi e oggetti che si agitavano di fronte a fondali dipinti assolutamente mancanti di profondità spaziale.

Il pretesto spettacolare

Chi approfitta per sfruttare al massimo la potenziale meraviglia offerta dalla vita di Gesù, è lo statunitense Cecil B. De Mille, il quale, con *Il Re dei re* (*The King of kings*, 1927), offre un tripudio di effetti luminosi, un'orgia visiva di splendori e di cataclismi per affascinare lo spettatore con gli effetti sbalorditivi delle possibilità della macchina cinema, tralasciando però ogni aspetto di verosimiglianza sia nell'impianto storico che nell'approfondimento del ritratto di Gesù, ridotto più che mai allo stereotipo dell'innocente vittima dell'odio del mondo, che soffre e non si ribella mai.

De Mille non manca certo di sentirsi investito di una missione di evangelizzazione verso il mondo intero da attuarsi con la macchina da presa, come dichiara nella didascalia d'apertura: «Questa è la storia di Gesù di Nazareth. Lui stesso ordinò che il suo messaggio venisse diffuso in ogni parte del mondo. Possa questo ritratto giocare un ruolo importante nello spirito del grande comandamento», ma il suo scopo è solo fare spettacolo, anche a costo di forzare la verità storica pur di perseguire il risultato cercato.

Questa spettacolarizzazione della Rivelazione non può che condurre a un vicolo cieco: semplificare così una figura problematica come quella di Cristo significa anche evitare di prendere posizione di fronte alla domanda sulla sua identità, eludendo il problema a favore di una tanto compiaciuta quanto sterile riduzione estetica. Un ulteriore tentativo di approfondimento, meno banale ma sempre collocabile lungo questa linea di resa plastica delle immagini, viene fatto nel 1935 dal francese Julien Duvivier il quale, con il suo *Golgotha*, pellicola oggi del tutto dimenticata, realizza una versione altrettanto ricercata e superficiale degli ultimi giorni di vita di Cristo, che poco ha a che fare anch'essa con un serio approfondimento dell'identità di quell'Uomo.

Sarà solo dopo la fine della Seconda Guerra mondiale che, pur non rinnegando la

dimensione spettacolare fin qui elaborata, il cinema comincerà a guardare a Gesù con uno sguardo più problematico, anche per l'imporsi di una cultura più laica e meno religiosa che, a modo suo, non vuole però omettere di prendere posizione al riguardo dell'identità di quell'Uomo.

Il Vangelo in CinemaScope

Durante gli anni 60, nel breve arco di soli cinque anni, Hollywood produce ben due *kolossal* dedicati alla vita di Gesù, sulla scia del ritorno sul grande schermo del grande spettacolo offerto dal genere storico per contrastare il prepotente affermarsi della televisione e il conseguente svuotamento delle sale cinematografiche. Queste due pellicole, pur così vicine nel tempo, incarnano alla perfezione le due anime del cinema moderno, ovvero da un lato quella che, dopo la grande lezione del Neorealismo italiano, tende sempre più a un recupero e a una maggiore aderenza alla realtà, mentre dall'altro quella che tende, invece, a rimarcare il fatto che lo spettatore si trova sempre di fronte a un film, cioè a un'opera di finzione che della realtà è solo la riproduzione, come arriveranno a sottolineare i registi della *Nouvelle Vague* francese con il loro scardinamento sistematico della grammatica cinematografica classica.

Nel segno della prima anima Nicholas Ray realizza, nel 1961, *Il Re dei re* (*King of kings*) nel quale, per la prima volta, vengono riversate sulla figura di Gesù le angosce personali e la carica di critica sociale proprie del singolo regista, proponendo un'interpretazione assolutamente inedita fino ad allora per il grande schermo. Il film non si apre, infatti, con una classica sequenza dedicata all'Annunciazione o alla Natività, ma con l'arrivo di Pompeo Magno a Gerusalemme, la profanazione del tempio e la conseguente conquista della città da parte dell'impero romano. Su questa linea interpretativa dichiaratamente politica e terrena, Ray propone un Messia essenzialmente umano, non tanto Figlio di Dio, quanto piuttosto possibile liberatore del popolo d'Israele dalla schiavitù romana. In questa chiave di lettura di certo parziale, ma decisamente non banale, la spettacolarità gratuita non trova più spazio per esplodere incontrollata: per scelta non vengono mai mostrati i miracoli più eclatanti e meravigliosi, come la moltiplicazione dei pani e dei pesci, o il suo passaggio sulle acque, mentre quelli più visivamente semplici, come la guarigione di uno storpio, vengono poeticamente realizzati attraverso il suggerimento di gesti appena accennati piuttosto che mostrati nella loro compiutezza. Gesù, interpretato da Jeffrey Hunter, altro non è che un uomo, un possibile condottiero sul quale si focalizzano le speranze di chi, come Giuda e il suo amico Barabba, sperano in una rivoluzione del loro popolo contro Roma: in questo senso il tradimento del discepolo non avviene più perché Cristo ha deluso le attese del suo cuore, ma è solo una tattica per "forzargli la mano" affinché, avendo una lama puntata alla gola, reagisca e scateni, grazie alle sue capacità, l'agognata rivolta contro gli odiati oppressori romani. Per la prima volta, un regista si interroga in maniera problematica e non scontata sull'identità di Cristo, proponendo una sua versione piena di dubbi e contraddizioni ma che, a suo modo, cerca di dare una risposta, certo non pacifica, al più grande problema della storia.

Sull'altro fronte invece, nel 1965 George Stevens produce e dirige *La più grande storia mai raccontata* (*The greatest story ever told*), smisurato film in cui, su tutte le possibili chiavi di lettura, prevale la volontà di mostrare *belle* immagini, di fare un *bel* film, che lasci a bocca aperta anche lo spettatore più smaliziato: girato nello Utah, tra paesaggi più da *western* che tipici della Palestina, il racconto manipola con notevole libertà i Vangeli, all'unico scopo di fornire il massimo di bellezza estetica e di spettacolarità

possibile, legandosi ancora una volta più all'impostazione demilliana che allo sforzo di interpretazione operato da Ray. Gesù, a cui presta il volto Max Von Sydow, è una figura tutta d'un pezzo, sempre in un atteggiamento ieratico, capace però anche di piangere per la morte dell'amico Lazzaro, come mai si era visto prima: ma queste e altre intuizioni potenzialmente buone sono schiacciate e costrette dentro le regole del grande spettacolo che fanno prevalere la ricerca affannosa dell'effetto visivo su qualsiasi approfondimento, al punto che Gesù stesso, nella scena della resurrezione di Lazzaro, viene ridotto a essere semplicemente un dettaglio all'interno del panorama mozzafiato della montagna nella quale è stato scavato il sepolcro dell'amico, immagine ancor più magnificata dallo splendore del *CinemaScope*, il nuovo formato introdotto nel 1952 che dilata l'immagine in orizzontale, per battere così le piccole dimensioni dello schermo televisivo.

Ma sarà proprio la linea problematica indicata da Nicholas Ray a imporsi nel futuro: negli anni successivi comincerà a farsi largo un interesse sempre più acuto a prendere posizione di fronte al problema di Cristo. E proprio dall'Italia arriverà una prima, straordinaria e inattesa risposta da parte di un intellettuale marxista, Pier Paolo Pasolini, il quale realizzerà il suo Gesù in maniera del tutto anti-spettacolare rispetto all'immaginario consolidato dai *kolossal* hollywoodiani, volendo andare a fondo di quel problema, per lui non facilmente liquidabile, scatenato duemila anni prima da un Uomo che ha preteso di fronte al mondo intero di essere Dio.
(*continua*)

Tracce N. 2 > febbraio 2003