



**Gesù Cristo: un' immagine cinematografica.
Buñuel, Pasolini, Scorsese.**

(seconda edizione)

di

**[andrea deaglio]
[cipudda@linuxmail.org]**

You are free:

to copy, distribute, display, and perform the work
to make derivative works

Under the following conditions:



Attribution. You must give the original author credit.



Noncommercial. You may not use this work for commercial purposes.



Share Alike. If you alter, transform, or build upon this work, you may distribute the resulting work only under a license identical to this one.

For any reuse or distribution, you must make clear to others the license terms of this work.
Any of these conditions can be waived if you get permission from the author.

Your fair use and other rights are in no way affected by the above.



This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/1.0/> or send a letter to Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.

Gesù Cristo: un' immagine cinematografica.

Introduzione generale	«	7
1. Luis Buñuel		
1.1 Avvertenza e premessa	«	11
1.2 <i>L'âge d'or</i> (1930)	«	14
1.2.1 Lo scandalo		
1.2.2 Blangis-Cristo-Salem		
1.2.3 Il castello di Selinny		
1.2.4 L'immagine-dubbio		
1.3 <i>Cela s'appelle l'aurore</i> (1956)	«	23
1.3.1 La <i>Crocefissione</i> di Dalì		
1.3.2 Il Cristo come palo del telegrafo		
1.3.3 Una funzione connotativa		
1.4 <i>Nazarin</i> (1958)	«	28
1.4.2 Fra Cristo e Chisciotte		
1.4.3 Il Cristo che sghignazza		
1.4.4 <i>Una Giraffa</i>		
1.5 <i>Viridiana</i> (1961)	«	35
1.5.1 Croce, corona di spine, chiodi e martello		
1.5.2 Un crocefisso particolare		
1.5.3 L'Angelus. Da Millet a Dalì a Buñuel		
1.5.4 L'ultima cena		
1.6 <i>La voie lactée</i> (1969)	«	41
1.6.1 Un percorso eretico		
1.6.2 <i>Ho voluto mostrarlo come un uomo normale</i>		
1.6.3 Miracoli o fallimenti?		
1.7 La storia di un'immagine mai vista. Da <i>Belle de jour</i> a <i>Là-Bas</i>	«	49
1.8 <i>Sus ojos no son más que órbitas vacías.</i> La sceneggiatura di <i>Agon</i>	«	52

2.	Pier Paolo Pasolini		
2.1	Premessa	«	54
2.2	<i>La ricotta</i> (1963)	«	56
2.2.1	Una storia travagliata		
2.2.2	Stracci-Cristo-Cipriani.		
2.2.3	Un Cristo morto di fame		
2.2.4	Le citazioni illustri		
2.3	<i>Il Vangelo secondo Matteo</i> (1964)	«	58
2.3.1	L'ispirazione		
2.3.2	<i>Sopralluoghi in Palestina</i> (1963)	«	70
2.3.4	Modalità di realizzazione		
2.3.4.1	Il rapporto con il testo di Matteo		
2.3.4.2	Lo stile		
2.3.4.3	Le musiche		
2.3.4.4	I volti		
2.3.4.5	Alcuni riferimenti pittorici e lo stile bizantino		
2.3.4.6	L'annunciazione. Analisi di una sequenza		
2.4	Il nuovo senso del Sacro e lo stile dell'incarnazione	«	86

3. Martin Scorsese

Parte I. Gesù Cristo a New York. Fra peccato e sofferenza	«	88
3.0.1 Appunti sul personaggio nel cinema di Scorsese	«	89
3.0.2 Appunti sull'elemento religioso del cinema di Scorsese	«	90
3.1 <i>The Big Shave</i> (1967)	«	93
3.1.1 Una prima passione		
3.2 <i>Who's that knocking at my door</i> (1969)	«	97
3.2.1 Dialogo in interni		
3.2.2 In comunione con Cristo		
3.2.3 23 anni dopo: <i>Bad Lieutenant</i> (1992). Il caso di Abel Ferrara.	«	103
3.3 <i>Boxcar Bertha</i> (1972)	«	107
3.3.1 Bertha-Hershey-Maddalena		
3.3.2 16 anni prima: una crocefissione pagana		
3.4 <i>Mean Streets</i> (1973)	«	110
3.4.1 Il risveglio di Charlie-(cattivo)Tenente-Giuda-Keitel		
Parte II. Gesù Cristo a Hollywood	«	113
3.5 <i>The Last Temptation of Christ</i> (1988)	«	114
3.5.1 Una lunga gestazione		
3.5.2 Modalità di realizzazione		
3.5.2.1 Gli attori		
3.5.2.2 I riferimenti visivi		
3.5.2.3 Il rapporto con i Vangeli		
3.5.2.4 La crocefissione secondo Scorsese		
3.5.4 Un'eresia della visione		
Bibliografia	«	131
Notazioni filmografiche	«	136

INTRODUZIONE GENERALE

Da De Mille a Curtiz a Houston la storia sacra sembra offrire occasioni soltanto per elementi melodrammatici, esibizioni forzute, ed effetti speciali più o meno mirabolanti ¹

Un percorso tra immagini. Quelle che di Gesù Cristo ci hanno lasciato tre grandi autori: Luis Buñuel, Pier Pasolo Pasolini e Martin Scorsese.

Ripercorrere le loro filmografie alla ricerca di apparizioni, richiami e immagini di Gesù Cristo per avvicinare e delineare tre fra le messe in scena più significative e moderne della sua figura. In questo percorso si vedrà come “la storia di tutte le storie” non sia solo l'occasione di sfoggio di grandi mezzi, ma sia momento di interpretazioni personali nuove e importanti riletture visive.

Si farà qui riferimento esclusivamente alle immagini di Gesù Cristo, all'essenza del suo apparire, alle modalità delle sue rappresentazioni, lasciando da parte l'aspetto narrativo: si costituirà principalmente un tessuto di riferimenti visivi.

Alcuni momenti dei Vangeli hanno costituito figure e visioni drammatiche archetipiche con cui le arti visive da sempre si sono confrontate:

- la Madonna con il Bambino;
- i Miracoli;
- l'Ultima Cena;
- la Passione;
- la Crocefissione;
- la Pietà.

Il cinema, come meccanismo generatore di immagini, ha dato forma e materia a questi grandi temi e, con gran ritardo rispetto alle altre arti, si è inserito con forza nella storia delle rappresentazioni visive di Gesù Cristo; alcune immagini da esso prodotte meritano di essere conservate, di essere analizzate e poi strappate dal loro contesto filmico per costituire delle possibili unità indipendenti.

Importante è estrarre (e salvare) alcune immagini dal flusso indiscreto della bulimica visione quotidiana; c'è pertanto un reale intento di conservazione e salvaguardia di queste immagini da quelle che troppo facilmente vengono

¹ A. CAPPABIANCA, *Il cinema e il sacro*, Le Mani, Recco 1998, p. 13.

risucchiate e vanno perdute nel marasma video-televisivo consumato quotidianamente dall'assuefatto spettatore moderno.

Si vuole partire dalla coscienza squisitamente cinematografica buñueliana che è affermata da quel “mi si impongono come immagini”¹: le immagini di un certo cinema, di questo cinema, vogliono essere pura visione; esse non si decodificano con gli strumenti della ratio letteraria, non vogliono significare o lasciarsi catturare da qualsivoglia strumento della bagarre semiotica. Sono espressione se mai del senso *figurale* definito da Lyotard ²: hanno esistenza prima di una funzione ed esprimono una forza più di un significato. Un percorso di immagini e visioni: alle dinamiche ad esse intinseche l'esclusivo potere di sedurre e fascinare, e il diritto di sfuggire, rimanere ambigue e aprire a qualsiasi chiave di lettura.

In generale c'è un mainstream, un linea produttiva principale, guida, che afferma l'istituzionalità e l'ortodossia della rappresentazione; a parte nascono le deviazioni di chi non si sa adagiare nell'inutilità della ripetizione, ma sperimenta il rischio del nuovo. Buñuel, Pasolini e Scorsese come i nuovi eretici, che rifiutano di seguire, e riscrivono e reinventano in un incessante e fondamentale processo creativo.

Tre autori della storia del cinema, tre macchine da presa diverse: a partire dalla raffigurazione stessa del figlio di Dio, si vedrà come un regista spagnolo vicino al movimento surrealista, uno italiano, protagonista della cultura degli anni Sessanta e Settanta, e uno americano, ora artigiano del sistema hollywoodiano, ora contrabbandiere e iconoclasta, come ama definirsi, abbiano rappresentato e richiamato nelle loro opere questi grandi temi visivi del sacro.

Un'attenzione particolare sarà accordata al braccio di ferro fra l'artista e la censura, seguendo le vicende di questa lotta, mai allentata dai tempi, che spesso significa la distruzione di parti di pellicola nel caso di una vittoria censoria, oppure il mantenimento, anche solo di un'inquadratura, nel caso i ricorsi in appello facciano prevalere le ragioni artistiche. Si dirà di questa sorta di polverone che si ripresenta puntualmente ogni qual volta ci si trovi innanzi

¹ Vedi pagina 9

² “Il y a un autre espace figural. Il faut le supposer enfoui, il ne se donne pas a voir, ni à penser, il s'indique de facon laterale, fugitive au sens de discours et des perceptions, comme ce qui les trouble, il est le space propre au désir, l'enjeu de la lutte que les peintres et les poètes ne cessent de mener contre le retour de l'Ego et du texte.”

J-F. LYOTARD, *Discours, figure*, Paris 1971, Klincksieck.

un'opera che propone una figura di Cristo diversa dai canoni interpretativi dogmatici, che si sono tramandati e affermati in duemila anni di storia.

Ma il punto di partenza potrebbe essere un'altra immagine. Quella della pulzella di Orleans, Giovanna d'Arco-Renée Falconetti, unità più che mai consolidata di un corpo d'attore e di un personaggio martire, in *La passion de Jeanne d'Arc* di Carl Theodor Dreyer (1928) (vedi fig 1.0). Un film, nel quale i volti, che segnano lo spazio e il tempo, creano per la prima volta una materia sacra, esempio e modello di cinema per tutta una futura generazione di registi. E' questa un'immagine indimenticata, che nonostante i novant'anni di cinema che le sono passati sopra, è rimasta idea figurativa prima della “passione” cinematografica, obbligato momento di confronto e doveroso inizio di un percorso.

Nessuno di quei volti di Cristo, bisogna pur dirlo, raggiunge tuttavia nemmeno lontanamente l'intensità di Renée Falconetti nel film di Dreyer, tanto da suggerire l'idea che il solo vero Cristo del cinema sia stato una Giovanna d'Arco. Cosa che mi pare vera anche per i Cristi, pur tutti in varia misura suggestivi, di Pasolini, Rossellini o Scorsese. Grandezza inarrivabile di Dreyer? Può darsi. Suggestione della figura femminile? Anche. O, forse, fascino di una misteriosa androginia¹

L'intensità espressa da Giovanna d'Arco-Renée Falconetti è davvero irraggiungibile; ma altre immagini hanno fatto la loro comparsa e si sono succedute, e altri autori hanno creato e dato corpo al Cristo del cinema.

1 A. CAPPABIANCA, op. cit., p. 78.



fig 1.0

fig 1.0: Giovanna d'Arco-Renée Falconetti, immagine indimenticata della Passione

1.

LUIS BUÑUEL

Sade commetteva delitti solo nella sua immaginazione, come una forma di liberazione del desiderio criminale. L'immaginazione può permettersi tutte le libertà. Altra cosa è metterle in pratica. L'immaginazione è libera; l'uomo no¹

1.1 Avvertenza e premessa

Le mie immagini hanno soprattutto un senso diretto, dice Luis Buñuel ai due "curiosi", José de la Colina e Tomás Pérez Turrent, fra un Martini e l'altro e una boccata di fumo. E' così che si presenta il regista, nel suo ritiro messicano, egli risponde solo alle domande che gli piacciono, per le altre, beh, la sordità sicuramente vera, ma anche un po' presunta, gli impedisce di intendere.

L'autore ha messo in scena nel corso della sua vita una specie di gioco con i curiosi che facevano insistenti domande sui suoi film. In particolare cercavano di indagare sulla natura di alcune immagini, inquadrature e sequenze particolari, che esulano dalla concatenazione logica della narrazione e sollecitano il dubbio e la curiosità spettatoriale. E davanti a tutti quei perché, di chi, con le trappole dell'analisi critica e della semiotica, cercava da lui vincolanti spiegazioni simboliche, egli si dimostrava abile a sfuggire, assumendo un atteggiamento, figlio del surrealismo, che attinge al sogno e all'irrazionalità.

E' importante tenere sempre presente le dichiarazioni dello stesso Buñuel, per non incorrere nel rischio di eccesso interpretativo e di un approccio scorretto alla materia.

So che c'è una inevitabile tendenza ad attribuire un'intenzione simbolica a qualsiasi immagine. Supponiamo che lei stia leggendo un racconto in cui dice "Allora Tizio guardò la candela e rimase assorto a contemplare la caduta delle gocce di cera". Se lei, mentre lo legge, ha delle preoccupazioni di tipo sessuale, farà immediatamente l'associazione: la candela è il fallo, le gocce di cera sono lo sperma... Stupidaggini²

E ancora:

1 T. PEREZ TURRENT - J. DE LA COLINA (a cura di), *Buñuel secondo Buñuel*, Ubulibri, Milano 1993, p. 39.

2 T. PEREZ TURRENT - J. DE LA COLINA (a cura di), op. cit., pp. 168-169.

mi si impongono come immagini, e io le inserisco, ma se iniziassi a dar loro un significato le toglierei. Quando voi mi ci fate pensare mi stupisco, lo dico veramente ¹

detesto assolutamente inserire simboli, letterari o prefabbricati. Le mie immagini hanno soprattutto un senso diretto ²

Parole che in ogni caso vanno prese con le dovute cautele. Occorre infatti sapere che si ha a che fare con un personaggio le cui dichiarazioni risultano a volte contraddittorie, se non appositamente falsate. Per una corretta analisi dell'immagine buñueliana di Gesù Cristo bisogna tenere bene a mente anche questo.

- - -

Poco meno di trenta film girati fra Francia, Messico e Spagna in cinquant'anni circa di carriera. Una perfetta coscienza del proprio lavoro e del proprio ruolo all'interno di un sistema produttivo:

C'è un insieme di intenzioni. Da una parte, il tentativo di fare dell'onesto cinema di mercato, che interessi il pubblico, che non lo faccia uscire dalla sala. Perché sono cosciente del fatto che sono stati investiti dei soldi nel film, che c'è il lavoro di molta altra gente, e questo mi dà una certa responsabilità. Dall'altra parte c'è l'imperativo subcosciente che cerca di venire alla luce ³

Suggestivo è allora riconoscere e seguire le tracce che questo “imperativo subcosciente” ha disseminato nel suo mondo cinematografico.

Buñuel non ha mai realizzato un film sulla vita di Gesù Cristo, nonostante fosse tra i suoi progetti.

Ha poi coltivato a lungo un progetto sulla vita di Cristo al quale ha rinunciato dopo che Pasolini ha fatto il suo *Vangelo secondo Matteo*: pensava infatti anch'egli a un film in cui vicende e dialoghi fossero assolutamente fedeli ai Vangeli ma il comportamento di Cristo fosse assolutamente umano e terreno ⁴

Fra tutti i grandi soggetti visivi della filmografia buñueliana, la presenza di Gesù Cristo è stata marginale sicuramente, ma curiosamente continua: dal suo secondo film del 1930, alla sua ultima sceneggiatura, mai realizzata per morte sopraggiunta, Cristo è apparizione capace di intrigare e sorprendere. Il surrealista, l'anarchico, il sovvertitore Buñuel lo ha saputo rappresentare, con sguardo sì dissacratore, che lacera la tradizione e apre al dubbio, ma insieme con una forma di recondito rispetto, che ha le sue profonde e insondabili radici in quell'universo medievale-contadino resistito in Calanda, terra natale.

1 T. PEREZ TURRENT - J. DE LA COLINA (a cura di), op. cit., p. 167.

2 Ibidem

3 T. PEREZ TURRENT - J. DE LA COLINA (a cura di), op. cit., p. 168.

4 A. FARASSINO, *Tutto il cinema di Luis Buñuel*, Baldini & Castoldi, Milano 2000, p. 104.

In questo studio saranno presi in considerazione i seguenti film della vasta filmografia buñueliana. *L' âge d'or* (1930), *Nazarin* (1958), *La Voie Lactée* (1968) nei quali compare direttamente l'immagine di Gesù Cristo. Sarà inoltre analizzato il film *Viridiana* (1961): in esso non c'è nessuna immagine di Gesù Cristo, ma le dinamiche interne di composizione di alcune sequenze aiutano a meglio chiarire la sua forza nel cinema del regista spagnolo. Si accennerà poi a *Simon del desierto* (1965) che presenta alcune immagini cristologiche e a *Cela s'appelle l'aurore* (1956), che non è stato possibile reperire, ma del quale si sono raccolte notizie e interpretazioni critiche riguardo alla presenza di due quadri raffiguranti Cristo. Inoltre si terrà conto di una sequenza tagliata di *Belle de jour* (1966) e delle sceneggiature mai realizzate di *Là bas* (1976) e *Agon* (1978).

Buñuel è un uomo profondamente cristiano che odia Dio come solo un cristiano può fare. E' il regista più eccelsamente religioso della storia del cinema.¹

¹ O.WELLES – P. BOGDANOVIC, *Io, Orson Welles*, Baldini&Castoldi, Milano 1993, p. 40.

1.2 *L'âge d'or* (1930)

Per me si trattava anche -e soprattutto- di un film d'amore, un amore pazzo, di una spinta irresistibile che butta uno nelle braccia dell'altro, quali che siano le circostanze, un uomo e una donna che non potranno unirsi mai ¹

L'âge d'or fa parte di quel ristretto gruppo di pellicole capisaldo dell'avanguardia cinematografica che si affermava in Europa negli anni '20. Il cinema passa in mano a pittori e poeti ² che, al di fuori delle strutture produttive tradizionali, sperimentano le specificità del mezzo, apportandone un rinnovamento radicale.

In *L'âge d'or* si rilevano principalmente la ricerca e l'affermazione di un nuovo linguaggio, in linea con quanto contenuto nel *Secondo Manifesto del Surrealismo*, alla cui stesura avevano partecipato sia Buñuel, sia Dalì, nello stesso anno dell'uscita del film.

Su un impianto che rievoca quello della tragedia greca, come per *Un chien andalou*, Buñuel e Dalì costruiscono la storia dell'uomo-Modot e della donna-Lys, e del conflitto fra i loro istinti d'amore e le convenzioni repressive della società borghese.

Il nome di Dalì compare nei titoli di testa. Litigò con Buñuel per via del suo rapporto con Gala in fase di ideazione del film. Il regista dirà di lei:

Quella là, neanche dipinta. Non ho mai conosciuto nessuno così infame: finì con il rovinarlo completamente ³

Per quanto concerne la collaborazione del pittore surrealista alla realizzazione del film, Buñuel è altrettanto chiaro:

Nell' *Age d'or* non si occupò di niente ⁴

e poi:

Scrisse in seguito quali fossero le "sue" intenzioni, lavorando alla sceneggiatura: mettere a nudo gli ignobili meccanismi della società attuale ⁵

1 L. BUNUEL, *Dei miei sospiri estremi*, SE, Milano 1991, p. 126.

2 G. RONDOLINO, *Storia del cinema*, Utet Libreria, Torino 1996, p. 162.

3 M. AUB, *Buñuel: il romanzo*, Sellerio, Palermo 1992, pp. 62-63.

4 M. AUB, op. cit., p. 63.

5 L. BUNUEL, *Dei miei sospiri estremi*, op. cit., p. 126.

1.2.1 Lo scandalo

Quando ripenso a questa storia, rivedo lo sconforto rassegnato di André Breton, mentre mi confidava nel 1955, che lo scandalo non esisteva più¹

E' importante ricordare il contesto nel quale fu presentato *L'âge d'or* per conoscere il clima di provocazione e azzardo, da una parte, e di accanimento e di censura dall'altra:

Il film uscì come *Un chien andalou* allo *Studio 28* dove lo replicarono per sei giorni di fronte a un tutto esaurito. Dopo di che, mentre la stampa di destra faceva il diavolo a quattro, i Camelots du Roi e le Jeunesses Patriotiques assalirono il cinema, fecero a pezzi i quadri dell'esposizione surrealista nell'atrio, lanciarono bombe contro lo schermo, spaccarono le poltrone. Fu lo scandalo dell' *Age d'Or*.

Una settimana dopo, in nome del mantenimento dell'ordine pubblico, il questore Chiappe vietò senz'altro il film. Divieto che rimase effettivo per cinquant'anni. Si poteva vedere il film solo in proiezione privata o nelle cineteche. Finalmente, uscì a New York nel 1980, e a Parigi nel 1981²

Queste le parole che Luis Buñuel detta a Jean-Claude Carrière, lo sceneggiatore e collaboratore di fiducia degli ultimi anni della sua attività, che riporterà le memorie del regista spagnolo in *Dei miei sospiri estremi*.

L'âge d'or, che fu uno dei primi film sonori francesi, divenne, dunque, sin dalla sua prima proiezione, una sorta di leggenda cinematografica, una specie di film maledetto. L'autore ricorda addirittura che, per tentare di aggirare la censura, si provò a camuffare il film con il titolo *Nelle gelide acque del calcolo egoista*, celebre frase del Manifesto Comunista, non migliorando ovviamente la situazione. Il racconto di quel clima incandescente ci riporta ad un'altra epoca, lontanissima secondo i tempi dei costumi e della morale, dove lo scandalo era non solo possibile, ma anche attuale, nonché pratica artistica e politica. Si susseguirono ancora avvenimenti incredibilmente romanzeschi: le facce impietrite dei produttori (allora si potevano chiamare mecenati) visconti de Noailles, davanti agli insulti della crema parigina e il viaggio della madre del visconte per andare a Roma, dal Papa, per evitare la scomunica.

1.2.2 Blangis-Cristo-Salem

I motivi che portarono alla censura del film di certo non mancano nel corpo centrale, ma sicuramente l'epilogo ha contribuito in maniera particolare. Esso ha solo una collocazione di matrice surrealista all'interno del film: in realtà si tratta di un'epilogo fittizio e lo spettatore viene spiazzato

1 L. BUNUEL, *Dei miei sospiri estremi*, op. cit., p. 130.

2 L. BUNUEL, op. cit., p. 127.

dall'improvviso sbalzo luogo-temporale.

La scena si è presentata da subito come un omaggio al marchese de Sade, riferimento letterario costante di tutto l'opus buñueliano:

In Sade scoprii uno straordinario mondo di sovversione, in cui entra di tutto. Dagli insetti alle abitudini della società umana, il sesso, la teologia. Insomma, mi illuminò veramente ¹

Un rullo di tamburi in sottofondo si fa sempre più forte. E' questo un esplicito richiamo, un dichiarato atto d'amore, nei confronti di Calanda, paese natale dell'autore e in seguito luogo della residenza estiva della famiglia Buñuel. A Calanda, i tamburi venivano suonati in continuazione fra il Venerdì Santo e il Sabato.

Buñuel fut marquè dès sa tendre enfance par ce tintamarre obsédant qui accompagne l'agonie du Christ ²

Il regista, durante le riprese, insegnò alla Banda Repubblicana a suonare come si faceva lì.

I suonatori vanno su e giù per il paese, cominciando il Venerdì Santo alle dodici, e non si fermano fino al mezzogiorno del Sabato Santo ³

L'autore aveva pensato anche di realizzare un medio-metraggio sulle celebrazioni della Settimana Santa di Calanda. Lo farà poi, con successo, il figlio Juan-Luis, nel 1966.

Questo piccolo paese rurale aragonese è luogo di ricca memoria buñueliana, e costituisce una sorta di sacca-feticcio di immagini e idee, (forse proprio come la misteriosa sacca di *Cet obscur object du désir?*) a cui egli saprà attingere diverse volte nel corso della sua lunga carriera. Alcuni elementi ambigui delle sue immagini trovano così una radice profonda e lontana, che risiede nei meccanismi immaginativi del passato e della memoria. L'immagine di Cristo che Buñuel ci lascia nasce sicuramente qui, e trova le sue motivazioni nelle percezioni che di Cristo aveva il giovane Buñuel, fra i riti e le tradizioni religiose che si tramandavano. Le campane, i tamburi, il collegio dei Gesuiti, la devozione materna, formano una sorta di insondabile *Rosebud* buñueliana, che affiora e rivive nel suo universo filmico.

La voce-over dell'epilogo legge le scritte della didascalia, che descrive con evidente tono ironico e iperbolico, sottolineandone la bestialità e la depravazione, l'uscita dei *quattro licenziosi senza Dio, senza principi, senza*

1 T. PEREZ TURRENT - J. DE LA COLINA (a cura di), op. cit., p. 35.

2 F. BUACHE, *Buñuel*, L'Age de l'homme, Lausanne 1975, p. 92.

3 T. PEREZ TURRENT - J. DE LA COLINA (a cura di), op. cit., p. 39.

religione :

Ecco ora l'uscita dal castello di Selliny dei sopravvissuti alle orge criminali. I quattro organizzatori e i capi. Il duca di Blangis ¹

:queste le parole della voce-over;

Il portale si apre lentissimamente come se i cardini facessero resistenza (PPP), compare la testa aureolata di un uomo con barba e baffi, vestito alla moda degli ebrei nel primo secolo della nostra era ²

: e queste le indicazioni della sceneggiatura.

E per interpretare quell'uomo con barba e baffi, Buñuel sceglie Lionel Salem, specializzato nelle interpretazioni di Cristo nelle produzioni dell'epoca.

Le duc est vetu à la mode des Hébreux du premier siècle de notre ère et évoque tout naturellement le personnage du Christ ³

Ecco che l'oltraggio è dunque completo: duca di Blangis=Gesù Cristo= Lionel Salem (vedi fig. 1.1). Un'equivalenza eretica: il duca di Blangis, il capo sadiano dei sopravvissuti alle orge criminali, raffigurato come Gesù Cristo ed interpretato da un *Gesù Cristo* dell'epoca.

In L'âge d'or, con un violentissimo impatto iconico, attribuisce al duca di Blangis - il personaggio più scellerato delle 120 giornate di Sodoma - le sembianze di Gesù facendo di quel libro una sorta di antivangelo in cui Cristo è il carnefice anziché la vittima ⁴

Siamo innanzi ad una perfetta eresia della visione. Né penna, né parole, la forza di questa sferzata passa attraverso gli occhi, senza passare attraverso la carta: è tutta nelle immagini, che rivelano la potenza di un nuovo linguaggio cinematografico, capace di suggerire associazioni pericolose, alterare le grandi narrazioni, violentare secoli di tradizioni iconografiche, confondere realtà, storia e fantasia in un tutt'uno esplosivo.

Il dubbio si insinua beffardo nello spettatore, il dubbio che i propri occhi possano vedere il capo di un'orgia criminale, uscito dal perverso mondo del marchese de Sade, somigliante a Gesù Cristo. Ma quella che potrebbe essere una somiglianza, nulla più, diviene una immagine sempre più chiara, che non non vacilla. I passi solenni, le posizioni delle mani, lo sguardo mistico confermano il sospetto e alimentano l'eresia.

1 L. BUNUEL, *Luis Buñuel. Sette film*, Einaudi, Torino 1974, p. 31.

2 Ibidem.

3 M. DROUZY, *Luis Buñuel architecte du rêve*, Lherminier, Paris 1978, p. 76.

4 A. BERNARDI, *Buñuel e le Sacre Scritture: la Via Lattea come circolo ermeneutico di un eretico del XX secolo*, in V. CORDELLI – L. DE GIUSTI (a cura di), "L'occhio anarchico del cinema - Luis Buñuel", Il Castoro, Milano 2001, p. 98.



fig 1.1

fig 1.1: Blangis-Cristo-Salem

1.2.3 Il castello di Selliny

Un' inquadratura di taglio ci mostra il portone che si apre e Blangis-Cristo-Salem, con le mani congiunte all' altezza del costato, che giunge sulla soglia dove sembra come stordito, non avendo visto per centoventi giorni la luce esterna. Con un raccordo sull'asse, l'inquadratura indietreggia e Blangis-Cristo-Salem percorre alcuni passi su un ponte levatoio tenuto da due grandi catene.

Le ricostruzioni scenografiche, che Buñuel aveva criticato in quanto evidentemente false, conferiscono un'aura di irrisorietà all'intera vicenda: insomma, che ci sia poco da prendere sul serio lo si capisce solo guardandosi intorno.¹

Lo sguardo di Blangis-Cristo-Salem è verso l'alto e sembra essere mosso da pietà o forse meraviglia e stupore. Allarga le braccia in un gesto tipicamente cristico, per poi ricongiungerle subito dopo sul petto. I suoi passi sono lenti e cadenzati, e mentre si avvia su un sentiero, lo seguono nell'uscita dal castello gli altri tre *scellerati* vestiti alla moda aristocratica del settecento, che dalla *più bestiale delle orge* sembrano uscire più storditi e sopraffatti che soddisfatti. Alla soglia del portone giunge correndo una fanciulla. Subito cade stremata. I tre fanno passare Blangis-Cristo-Salem che, con una mano alzata e tesa e l'altra sempre presso il petto, si avvicina alla giovine. La solleva, le poggia una mano sul capo, mentre lei si aggrappa, in quello che sembra un gesto di speranza di salvezza e gratitudine al tempo stesso. I due rientrano nel castello dove il portone che separa la tenebra dalla luce viene richiuso. Si sente un grido di terrore.

Pausa, senza che si produca niente di anormale, eccetto un grande, uno spaventevole grido che proviene dall'interno. Dopo qualche istante lo stesso personaggio immutabile, raggiunge gli altri, uscendo di conseguenza di campo²

Il portone si riapre ed esce Blangis-Cristo-Salem con le mani unite nuovamente sul costato, lo sguardo questa volta più sicuro, l'andatura più sciolta, alzando solo fugacemente una volta gli occhi al cielo, e senza barba e baffi, procede nella direzione opposta a quella degli altri tre scellerati.

Una musica da *paso doble* accompagna la dissolvenza in entrata sulla celebre croce storta, in mezzo a una bufera di neve e alla quale sono appesi scalpi umani.

1 Sull'inautenticità dell'immagine buñueliana di Cristo vedi anche nota 3 a p. 43.

2 L. BUNUEL, *Luis Buñuel. Sette film*, op. cit., p. 33.

Un elemento importante, non deve sfuggire:

ma Sade travestito da Cristo, prima con la barba (e uccide l'ultima donna dell'orgia) poi senza ¹

E' il *gioco* della barba; ma nella sceneggiatura originale non se ne trova traccia; probabilmente si tratta di una scelta dell'ultima ora. La barba nazarena costituisce una delle immagini-feticcio del cinema buñueliano, che alcuni anni dopo mostrerà in *Simon del deserto* (1965) un demonio, con le fattezze di Silvia Pinal, che tenta di camuffarsi con la barba di Gesù (vedi fig. 1.5, p. 32) e ne *La voie lactée* (1969) un Cristo sul punto di radersi, fermato dal volere della Madonna che lo preferisce barbuto. E' un tipo di immagine che presenta elementi non significativi a un livello narrativo e che non si fonda su logiche compositive razionali, ma ha piuttosto una natura surrealista. Spesso ritroviamo nella cinematografia di Buñuel l'atto del tagliare e del radere, e oggetti come rasoi, coltelli si disseminano con un'inquietante cadenza nei suoi film. Sono questi atti particolari, di interazione fra uomo e oggetto, indagati per la loro natura rituale e che trovano nella ripetizione la loro essenza cinematografica.

Qual è il significato che lega la figura cristica alla barba non né importante né lecito chiedersi, quanto piuttosto prendere atto della curiosa attrazione fra Cristo e la barba, della ricorrenza di un'immagine, che con tipico gusto surrealista, non trova spiegazioni di logica, ma nella sua ambiguità sa spiazzare e al tempo stesso divertire e attrarre.

1.2.4 L'immagine-dubbio

Non ho mai rivisto quel film. Non sono dunque in grado di dire, oggi, cosa ne penso ²

Un Cristo sadiano, dunque. Riassumendo: in un fittizio epilogo di un film sull'amore e il desiderio, un gruppo di carnefici (e non sembrano tali) escono da un castello, i loro volti sono stanchi e sopraffatti e il loro capo sadiano ha le sembianze di Cristo; la provocazione al ben pensare cattolico borghese è presto mossa. Le immagini sembrano presentare una sorta di dissonanza rispetto alla gravosità della didascalia, evidentemente iperbolica, che denuncia la memorabile orgia. Ma Buñuel, come farà spesso in seguito, occulta e gioca con

1 A. CATTINI, *Luis Buñuel*, Il Castoro, Milano 1995, p. 26.

2 L. BUNUEL, *Dei miei sospiri estremi*, op. cit., p. 126.

l'oggetto del desiderio e della colpa: nessuna inquadratura, che possa in qualche modo violare il comune senso del pudore, viene mostrata sullo schermo. La macchina da presa riprende solo l'uscita degli scellerati e, in ogni modo, rimane fuori dal portone: che si tratti di un'orgia è solo la didascalia, letta dalla voce-over, a darne indizio. L'autore spagnolo conferma qui una delle tendenze più forti del suo cinema: il rifiuto di rappresentare l'oscenità, in sintonia con le non ancora scritte teorizzazioni baziniane. E anche l'identificazione del duca di Blangis con Gesù Cristo, non può essere considerata certa. Che veramente si tratti di Gesù non è dato saperlo: la didascalia non fa menzione, la sceneggiatura nemmeno. Che sia tutto frutto della malizia di chi guarda e suppone? Lo spettatore è trascinato con forza nel dubbio e la sua visione diventa incerta: egli non sa credere ai propri occhi, ma la sua immaginazione è già abbastanza stuzzicata.

La forza di questa sequenza sta proprio nel non mostrare, ma nel suggerire diabolicamente. Ciò che all'occhio viene negato, è lasciato in pasto all'immaginazione, proprio da chi l'occhio umano ha fatto a pezzi con un rasoio, nella prima sequenza del suo primo film. Si arriva qui alla definizione di un'*immagine-dubbio*, ovvero un tipo di immagine che non chiarisce la natura degli elementi che la compongono. È indipendente e slegata dall'intreccio narrativo, tuttavia non è differenziata stilisticamente. Gli elementi al suo interno generano interrogativi: i personaggi sono indefiniti o irriconoscibili, oppure sono conosciuti, ma le loro azioni sono inspiegabili. Sono inserti filmici il cui effetto è quello di sconquassare la *grande narrazione*, modalità espressiva del mondo razionalistico che il surrealismo andava a sovvertire. Buñuel porterà questo tipo di immagine al suo sviluppo maggiore in *Le charme discret de la bourgeoisie* (1971) con i personaggi che vengono inquadrati più volte mentre camminano su una strada di campagna, senza che lo spettatore conosca i motivi che li hanno portati in quel luogo, in quella situazione.

Si potrebbe essere tentati di liquidare questo breve episodio cinematografico, associandolo al gusto dello scandalo e della provocazione verso le istituzioni, considerandone solo la sua natura di atto surrealista.¹ Non

¹ Buñuel, subito dopo lo scandalo de *L'âge d'or*, passa a raccontare quello che provocarono George Sadoul e Jean Caupenne, scrivendo una clamorosa quanto gratuita lettera d'insulti all'accademia militare di Saint Cyr. Cfr. L. BUNUEL, *Dei miei sospiri estremi*, op. cit., p. 130.

si terrebbe conto però, del successivo abbandono dell'autore del movimento di Bréton e il rifiuto di appartenere o essere identificato con scuole o movimenti culturali di qualsiasi tipo, per intraprendere una strada personale, lontana dalle forme precostituite di pensiero. E' quindi importante che *L'âge d'or* costituisca il primo e significativo esempio del modo buñueliano di trattare l'immagine di Gesù, l'inizio di un percorso piuttosto particolare e complesso, che darà a Gesù Cristo un'immagine del tutto nuova e assolutamente originale.

1.3 *Cela s'appelle l'aurore* (1955)

Cela s'appelle l'aurore è tratto dall'omonimo romanzo di Emmanuel Roblès, scrittore algerino di origine spagnola. Il film è di coproduzione italiana e la protagonista femminile è infatti, Lucia Bosè. Venne girato in un'isola del Mediterraneo, probabilmente in Corsica, e segna un primo importante ritorno del regista in Europa e, dopo anni di onesto cinema di mercato in Messico, a una più impegnata attività autoriale.

Emblematica e riassuntiva di tutto l'intreccio narrativo è l'inquadratura finale del film: il protagonista Valerio-Marchal, medico e industriale, si rifiuta di stringere la mano a un commissario di polizia e se ne va con la sua amante, abbracciando gli amici operai, su un sottofondo musicale di fisarmonica.

La vena ironica e provocatoria del regista, che sembrava essersi assopita, dopo tempi di ragioni produttive sovrane, si reinsinua fra le pieghe della visione; e, come al solito, si levarono alte le voci di protesta. Quella dello sceneggiatore Jean Ferry, che chiese che il suo nome non comparisse fra i titoli, quella della figlia di Paul Claudel, che sentiva offesa la memoria del padre, e quella di Eric Rohmer, che non risparmiò il film dal suo furore critico. Non questa volta, però, le voci della censura ecclesiastica, al quale il film sembra essere scampato.

1.3.1 *La Crocefissione di Dalì*

Nell'ufficio del raffinato ispettore Fasari, poliziotto ligio e devoto, vengono inquadrati un libro di Paul Claudel, noto autore francese, cattolico e nazionalista, accanto a un paio di manette, e un famoso quadro di Dalì, *la Crocefissione* (vedi fig 1.3), un'opera dei primi anni Cinquanta:

e poichè non sfugga a nessuno esso appare, in scene diverse, in due diverse posizioni ¹

Il dipinto ha la sua novità nella cosiddetta Croce ipercubica, ossia un solido formato da otto cubi (infatti il sottotitolo dell'opera è *Corpus Hypercubicus*). Dalì trasmetteva così l'idea di una quarta dimensione, quella

¹ A. FARASSINO, op. cit., p. 215.

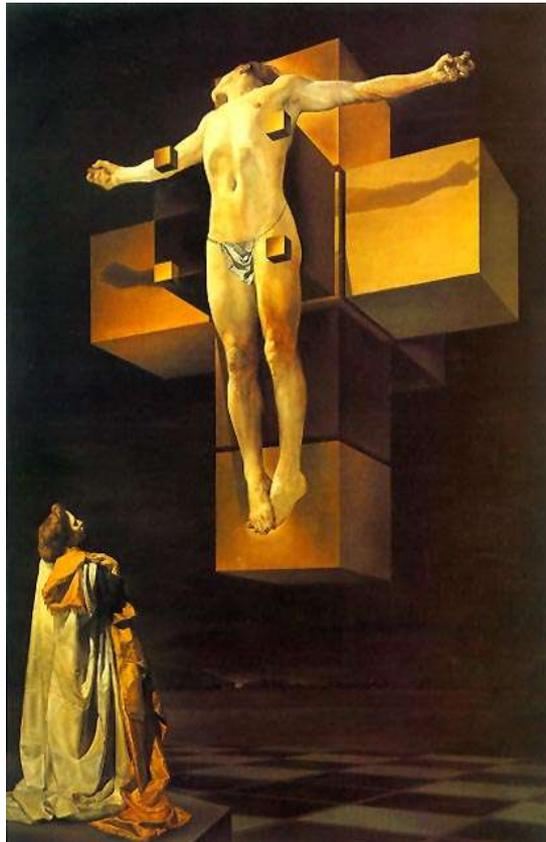


fig 1.2

fig 1.2: la *Crocefissione* (1954) di Salvador Dalí

aperta da Gesù che vince la morte con la resurrezione.

1.3.2 Il Cristo come palo del telegrafo

Un'altra immagine raffigurante il Cristo (vedi fig 1.3), dall'origine controversa e destinata a generare polemiche, è presente all'interno del film:

Altro scandalo suscitò una fotografia appesa in casa di Valerio, proprio accanto al contatore della luce, che mostra una statua lignea di Cristo usata come palo per sostenere una linea elettrica, con i ferri che sorreggono gli isolanti di porcellana piantati nel volto e negli occhi del Salvatore. Buñuel come al solito cercò di minimizzare spiegando che era una fotografia autentica, scattata in Africa nel corso della guerra ¹

Nella villa di Valerio c'è la fotografia surreale d'un Cristo con gli isolanti e i fili della luce sulla testa, e altrettanto interessante il suo commento (per un operaio) – Tu non sai capire la bellezza della guerra ²

Alla domanda del critico Tomas Perez Turrent, che gli fa notare che

c'è un'altra immagine forte nel film: un Cristo usato come palo del telegrafo ³

Buñuel risponde:

Molti avranno detto “un dettaglio buñueliano”. E invece, scusatemi, ma a volte è buñueliana la realtà stessa. Quando gli americani invasero l'Africa, durante la seconda guerra mondiale, trovarono un monumento con l'immagine del Cristo e li installarono i fili del telefono di cui avevano bisogno. E, siccome il medico era stato in Africa, ha in casa quella fotografia: il volto di Gesù pieno di isolanti e di fili di ferro. Non è una mia invenzione, come non lo era ne *Il Bruto* la Vergine di Guadalupe nei mattatoi del Rastro ⁴

Ma anche in queste caso emergono delle posizioni contrastanti:

In realtà secondo Roblès era stata fatta apposta per il film e corrispondeva poco all'oggetto reale che egli aveva visto e descritto nel suo romanzo. In ogni caso Buñuel sapeva benissimo che, se voleva evitare le polemiche, bastava non metterla ⁵

1.3.3 Una funzione connotativa

La presenza di Cristo in questo film è frutto semplicemente di una precisa

1 A. FARASSINO, op cit., p. 215.

2 A. CATTINI, op. cit., p. 63.

3 Ibidem.

4 T. PEREZ TURRENT - J. DE LA COLINA (a cura di), op. cit., p. 124.

5 A. FARASSINO, op cit., p. 215.



fig 1.3

fig 1.3 La foto della statua di Cristo usata come palo del telegrafo

intenzione citazionistica. Sono inquadrate due immagini riprodotte del Cristo (un dipinto e una fotografia): nessuna sembra provenire dalla forza creatrice buñueliana. Le immagini di Cristo in *Cela s'appelle l'aurore* sottolineano e commentano la provenienza culturale e intellettuale dei personaggi e hanno l'effetto di produrre guidate associazioni di idee. Negative per il Cristo di Dalí, che nonostante l'innovativa visione prospettica della croce, è pittore che si è convertito al franchismo e al classicismo e la sua opera è sconfessata dagli ex-amici surrealisti, che lo considerano come un accademico retrogrado. Buñuel si prende una delle sue piccole rivincite sul vecchio amico baffuto, inquadrando uno dei suoi quadri, all'interno di un commissariato di polizia, vicino a un'opera di un altro autore che aveva appoggiato la dittatura.

Come dire che Dalí e Claudel, seppure eccellenti erano pittore e poeta da commissariato ¹

Il personaggio dell'ispettore viene così, in modo sottile, ma senza possibilità di equivoci, connotato negativamente.

Inizia a costituirsi nell'universo buñueliano una sorta di unione di elementi rappresentativi delle istituzioni. Un intreccio di riferimenti visivi che mira a rafforzare l'idea di un'Autorità formata dall'unione di Chiesa, Borghesia e Forze dell'Ordine, ovvero, una sorta di Santa Trinità buñueliana.

Associazioni di idee pericolosamente innovative, invece, per la foto della statua. Valerio-Marchal è personaggio che, indignatosi per un'ingiustizia, dimostra sentimenti di solidarietà umana. Il suo essere borghese non lo condanna ad agire come tale. La fotografia di Cristo usata come palo del telegrafo è immagine curiosa e dissacratrice per la nuova funzionalità che acquista una statua religiosa e può ben figurare nella casa di un personaggio che rompe gli schemi dell'agire comune.

¹ T. PEREZ TURRENT - J. DE LA COLINA (a cura di), op. cit., p. 121.

1.4 *Nazarin* (1958)

Nazarin, girato nel 1958 a Città del Messico e nella regione di Cuautla, è un film chiave nella filmografia buñueliana, nonché il preferito dell'autore fra tutti i film girati in Messico. Dopo aver ceduto per lungo tempo alle esigenze commerciali e produttive, don Luis poté allora lavorare in libertà su un soggetto tratto dall'omonimo racconto del 1895 di Benito Pérez Galdos, uno dei massimi esponenti della narrativa realistica spagnola. A Cannes il film vinse un Gran Premio internazionale e sfiorò il famoso premio dell' OCIC (Office Catholique International du Cinéma) (quello che vincerà, otto anni più tardi, *Il Vangelo* di Pasolini). E qualche tempo dopo il regista fu invitato a New York, dove un cardinale gli avrebbe dovuto consegnare un diploma d'onore per il film; ma egli non ci andò.

Il personaggio di *Nazarin* rese soddisfatti molti fra i cattolici (oltre ad avergli assegnato il premio, *Nazarin* venne distribuito in Italia dalla San Paolo Film) ed i militanti, nostalgici del Buñuel del periodo surrealista, che ne esaltavano le caratteristiche chisciottesche e ne facevano una parabola dell'

anti-Passione, laica e magari blasfema: la prova dell'inutilità della religione, il ritratto di un povero stupido che non si rende conto della realtà e dei problemi sociali ¹

Scontentò solo qualcuno, davvero irriducibile:

in quell'occasione Jacques Prèvert, ostinatamente anticlericale, deplorò che avessi fatto di un prete il protagonista di un film. Li condannava tutti, mi diceva ²

1.4.1 Fra Cristo e Chisciotte

Ancora una volta è rappresentativa la sequenza finale del film: suonano di nuovo i tamburi di Calanda, e *Nazarin*, accompagnato da una guardia, si allontana verso un futuro incerto, compiendo un nuovo peccato d'origine, accettando da una mercante l'ananas, frutto della compromissione con il mondo, che poco prima aveva rifiutato.

La storia di *Nazarin* si svolge agli inizi del XX secolo, in un Messico segnato da estrema miseria. Francisco Rabal interpreta il giovane padre

1 A. FARASSINO, op cit., p. 83.

2 L. BUNUEL, *Dei miei sospiri estremi*, op. cit., p. 228.

Nazario, le cui vicende presentano alcune somiglianze con quelle evangeliche: Nazarin vive di elemosina, accoglie le prostitute, è seguito da due donne in qualità di apostole, rimprovera le autorità, è ingiustamente perseguitato e viene consegnato alla polizia dai sospettosi abitanti di un villaggio e, una volta in carcere, è maltrattato da un ladro e difeso da un altro. Ma nel romanzo di Galdos i riferimenti più espliciti vertono al mondo dell'errabondo cavaliere di Cervantes.

Si è un Chisciotte del sacerdozio che, invece di seguire gli esempi dei libri di cavalleria, segue il Vangelo. Invece dello scudiero Sancho Panza, ha due donne che lo accompagnano, che sono un po' le sue scudiere¹

Forse più forte è la tentazione critica di conferire a un personaggio di un film di Buñuel la valenza di Cristo moderno:

Per trasposizione simbolica, come indicavo prima, il protagonista diviene un altro, il Cristo. Se Perez Galdos, collocando l'azione nella regione della Mancha, aveva stabilito un richiamo al folle, candido cavaliere del Cervantes, don Chisciotte, destinato a perdere per la sua incapacità di misurarsi col reale, nel film Nazarin, amato dalla povera gente che sono i suoi spontanei discepoli, stabilisce con lucida coscienza il proprio rapporto con la realtà umana, sociale e civile del suo tempo e perciò percorre una per una le stazioni del Calvario, arrestato ingiustamente, tradito da chi gli è vicino, ricevendo la solidarietà d'una Maddalena e la pietà d'una Veronica, finendo in carcere come un ladro e percosso a sangue dalle guardie²

Ma, come sappiamo, l'autore su questo punto mantiene la sua intransigenza, e alla domanda se Nazarin potrebbe essere un Cristo smitizzato, la risposta non lascia ombra di dubbio:

Potrebbe esserlo, ma è Nazarin³

In ogni caso, Buñuel farà crescere il personaggio con radicati riferimenti cristici; con un procedimento che attualizza la parola evangelica, egli propone una revisione del valore e del significato cattolico di carità, messa in atto dai nuovi Cristo terreni. Nazarin-Rabal sarà così il padre di altri “quasi cristo” buñueliani, come Viridiana-Pinal in *Viridiana* (1961) che perseguirà la via della carità evangelica, o Simon-Brook, protagonista di *Simon del deserto* (1964). Buñuel dà un corpo al personaggio storico di san Simeone d'Antiochia, detto lo stilita, eremita del IV secolo, che ha passato oltre quarant'anni in cima a una colonna del deserto siriano. Simon, viene visitato da un gruppo di fedeli, compie miracoli e viene tentato dal Diavolo, che gli si presenta sotto diverse forme, fra cui una Pinal-Viridiana (vedi fig. 1.5), con la barba cristica (quella

1 T. PEREZ TURRENT - J. DE LA COLINA (a cura di), op. cit., p. 130.

2 E. G. LAURA, *Religione, irreligione, l'anima spagnola di Buñuel*, in V. CORDELLI - L. DE GIUSTI (a cura di), op. cit., pp. 91-92.

3 T. PEREZ TURRENT - J. DE LA COLINA (a cura di), op. cit., p. 138.

perduta da Blangis-Cristo-Salem?) e agnello sacrificale fra le braccia.

Simon del deserto, per esempio, è una parafrasi di segno negativo delle tentazioni di Cristo così come vengono descritte dal Vangelo di Matteo ¹

Le tentazioni sono immagini cinematografiche del soprannaturale: Scorsese in *The last temptation of Christ* sfoggia i poteri del regista moderno, Pasolini ne *Il Vangelo secondo Matteo* si affida a rudimentali soluzioni di montaggio. ²

1.4.3 Il Cristo che sghignazza

la risata di Cristo non deve essere per forza un dettaglio diabolico. Cristo non si sarà mai fatto delle belle risate? Ne *La Via Lattea* lo faccio vedere mentre si taglia la barba. Perché no? Non credo che questi dettagli siano diabolici o profanatori. Non vedo perché Cristo debba essere stato un signore solenne e barbuto che cammina maestosamente limitandosi a pronunciare frasi per i posteri. E d'altra parte, anche l'immagine convenzionale di Cristo può essere interessante: ci sarà un motivo per cui è rimasta impressa nella mente della gente ³

In *Nazarin* non solo ci sono riferimenti evangelici e similitudini con Gesù Cristo a livello narrativo, ma colpisce l'apparizione diretta di un'immagine particolare del Cristo.

Nella sua umile dimora, Nazarin concede rifugio alla prostituta Andara, ferita dopo un sanguinoso litigio. Ecco le parole della sceneggiatura originale, scritta insieme con il collaboratore Julio Alejandro:

Andara guarda fissamente Nazarin con espressione impaurita. Poi alza gli occhi sull'immagine del Cristo schernito dalla passione, che ha le mani legate, la corona di spine sul capo, una corda annodata al collo. Ed ecco che l'immagine si anima: il Cristo ride sguaiatamente, a gola spiegata. Andara, terrorizzata, si getta all'indietro sul letto nascondendo il volto sull'incavo del braccio. Nazarin attraverso la finestra getta uno sguardo ansioso nella piazza. Fuori, si odono grida di bambini ⁴

Nazarin-Rabal sta ricordando il dovere morale di pensare ai propri peccati e non ai bene terreni, in questo caso alle patate e alla cannella che occupano i pensieri dell'affamata prostituta. Il suo discorso sembra quasi avere un tono minaccioso. Egli è inquadrato dal basso e i suoi vestiti neri lo mettono in lugubre risalto rispetto allo sfondo chiaro della sua misera abitazione. La macchina da presa inquadra un paio di scarpe, che vengono spazzate fuori campo da un calcio di Nazarin-Rabal.

A questo punto Andara viene ripresa con un'espressione fra l'infastidito e il dolorante. Il suo sguardo è però attirato da qualcosa fuori campo. La macchina

1 A. BERNARDI, op. cit., p. 98.

2 Vedi p. 114

3 T. PEREZ TURRENT - J. DE LA COLINA (a cura di), op. cit., p. 138.

4 L. BUNUEL, *Luis Buñuel. Sette film*, op. cit., p. 78.

da presa si avvicina con un movimento improvviso e le ritaglia un primo piano, molto breve, perchè in controcampo lo stesso movimento veloce di macchina ci mostra un dipinto di Cristo ritratto frontalmente, con la corona di spina sul capo, che, animatosi, ride di gusto (vedi fig. 1.4). La sua figura è contornata da un alone chiaro e fiammeggiante, e un cappio gli scende dal collo sul petto; il dipinto, senza il dettaglio della risata, si poteva già notare in un'inquadratura all'inizio del film. In sottofondo, la voce di Nazarin-Rabal, che ripete meccanicamente il Te Deum. Si assiste poi al movimento inverso, che dal primo piano del volto esterefatto di Andara ritorna al campo medio. Questa, da seduta si sdraia, e si porta un braccio davanti agli occhi, per poi toglierselo e guardare nella direzione più rassicurante della luce e del cortile. Qui una donna sculaccia un bambino, e un brutto ceffo si avvicina a una fanciulla, subito portata via dalla madre.

Andara scende faticosamente dal letto, si avvicina a un tavolo con una brocca, che butta per terra e risulta vuota. Assetata si avvicina a un altro tavolino dove c'è una bacinella con il sangue e le bende delle ferite medicatele. Avidamente accosta le labbra e beve sorseggiando tre volte. Finchè bussano alla porta.

1.4.4 *Una Giraffa*

Si può risalire all'origine o comunque alla prima nota figurazione di questo Cristo che se la ride di gusto. Fra i testi letterari (tutti composti in età giovanile) di Buñuel (fra cui la raccolta di poesie *Un chien andalou*, che darà nome al primo celeberrimo film del regista spagnolo) c'è un divertissement, dall'evidente gusto surrealista, dal titolo *Giraffa*, pensato per una realizzazione teatrale:

ogni macchia della pelle che, vista a tre o quattro metri di distanza, non presenta nulla di anormale, è, in realtà, costituita sia da un coperchio che ogni spettatore può facilmente aprire facendolo ruotare intorno a una cernierina invisibile¹

Ebbene: ecco che cosa il giovane Buñuel prevede di inserire all'interno della dodicesima macchia della giraffa, dopo che nella nona si scoprirebbe una grande farfalla notturna scura, con una testa di morto tra le ali²

1 L. BUNUEL, *Un tradimento inqualificabile*, Marsilio, Venezia 1996, p. 123.

2 L. BUNUEL, *Un tradimento inqualificabile*, op. cit., p. 125.



fig 1.4

fig 1.4: Il quadro di Cristo, che con alone fiammeggiante e cappio al collo, ride di gusto.

(immagine che si potrà ritrovare in *Un chien andalou*):

Nella dodicesima: una magnifica foto della testa di Cristo incoronata di spine che, però, si sgancia dalle risa¹

Una sorta di rappresentazione, o meglio di installazione, di questa giraffa, ebbe effettivamente luogo nell'aprile del 1932, in una delle tenute di proprietà della famiglia Noailles. Con il poeta e amico Pierre Unik, e lo scultore Giacometti, realizza una giraffa di cartone, con le macchie che in realtà sono degli sportelli, dai quali trarre dei fogli di carta, con sopra scritti pensieri surrealisti.

E quindi, come per *Un chien andalou*, realizzato a partire dal sogno della nuvola e della luna, della lama e dell'occhio, e per *Viridiana*, che prenderà le mosse dal sogno di narcotizzare la regina di Spagna, quella del Cristo che sghignazza è un'immagine che già popolava la giovane mente di Buñuel, destinata a una sua realizzazione filmica solo molti anni più tardi.

¹ L. BUNUEL, *Un tradimento inqualificabile*, op. cit., p. 126.



fig 1.5

fig 1.5: Il demonio si traveste da Viridiana-Pinal, con la barba nazarena, per tentare Simon-Brook

1.5 *Viridiana* (1961)

Viridiana segna il ritorno lavorativo di Buñuel in Spagna dai tempi di *L'âge d'or*. Il film conquista a sorpresa la Palma d' Oro a Cannes, nel 1961. Ne segue un putiferio degno di quello generato trent'anni prima: il direttore della cinematografia spagnola perderà il posto, dopo aver ritirato, compiaciuto, il premio; il film viene proibito dal Ministero dell'Informazione (verrà liberato solo dopo la morte di Franco, nel 1977); al regista è negata la nazionalità; il negativo originale è sequestrato e persino ai giornali è vietato di parlarne. Anche in Italia suscitò polemiche: ci fu un processo, con assoluzione della Corte Suprema, dopo le denunce del procuratore di Milano, che aveva addirittura chiesto l'arresto di Buñuel, se questo avesse messo piede in Italia. Come già per *Nazarin*, il film è ora distribuito dalla San Paolo Audiovisivi, a testimonianza del velocissimo mutare dei gusti culturali e della morale che ne regola la diffusione.

Il soggetto e la sceneggiatura di *Viridiana* sono di Buñuel e Julio Alejandro, anche se i riferimenti vertono ancora al mondo letterario di Galdos.

La storia di Suor Viridiana che, dopo aver rinunciato ad entrare definitivamente in convento, ospita nella casa dello zio suicida un gruppo di mendicanti, cercando di mettere in pratica la pura carità evangelica, porta l'arte visiva del regista spagnolo a uno dei suoi vertici massimi, per equilibrio, complessità e bellezza.

1.5.1 Croce, corona di spine, chiodi e martello.

In *Viridiana* non appare mai direttamente la figura di Gesù Cristo. Tuttavia, la sua presenza, o meglio la sua assenza, si avverte diverse volte durante lo svolgimento del film. Numerosi sono infatti gli oggetti e le situazioni che lo richiamano. Le inquadrature ripetute di croce, corona di spine, chiodi e martello, tutti oggetti che compaiono in un ritratto di Santa Viridiana che Buñuel vide a Città del Messico, assumono sicuramente un valore maggiore di quello simbolico della rappresentazione dei valori cristiani. Non sono solo lì a simboleggiare la Passione di Cristo, a ricordarne il dolore, la

penitenza e il sacrificio.

Carlos Fuentes ha parlato di affioramento del fondale ¹, Augustin Sanchez Vidal di estasi degli oggetti ², Gilles Deleuze di mondi originari che straripano e si manifestano con sintomi e feticci ³. Tutti a significare questo particolare valore aggiunto che ha la presenza oggettuale nel cinema di Buñuel. Dalla famosa scatola a strisce diagonali di *Un Chien Andalou*, fino alla sacca di *Cet obscur object du desir*, l'oggetto sta lì a richiamare presenze lontane, retaggi culturali, e allude all'inconscio più profondo: è come se un oggetto si portasse dietro il peso di una civiltà, o di una morale, o di un mondo dal quale è stato impregnato e al quale indirettamente fa riferimento. L'oggetto diventa capace di attrarre, di esercitare fascinazione e seduzione.

L'uomo sente che la distanza fra sé e gli oggetti si accorcia, soprattutto a mano a mano che vede che questi guadagnano in perfezione, diventando delle macchine sempre più seducenti che lo lasciano indietro. Mentre lui si oggettualizza, le cose acquistano un protagonismo inusitato ⁴

Il crocefisso, la corona di spine, i chiodi e il martello non sono sicuramente oggetti qualsiasi, in quanto sono già di per sé carichi di una valenza sacra, ufficialmente conferita dalla tradizione chiesastica che investe tutti gli oggetti religiosi, dai crocefissi ai santini; qui emanano energia del mondo quadrato e stereotipato della teologia e dell'educazione cristiana più conservatrice, che fa della mortificazione del corpo una necessità e della penitenza una virtù. Questi oggetti non sono lì a richiamare direttamente il dolore e il sacrificio di Gesù Cristo, ma piuttosto la civiltà che su quel dolore e su quel sacrificio ha costruito dei valori che sono alla base della morale cristiana e che Buñuel da giovane ha sicuramente "subito" nel collegio dei Gesuiti, nel quale è stato mandato dalla devotissima madre. Sono allora immagini di grate di conventi, sguardi compassionevoli che si abbassano, atteggiamenti di compostezza e rassegnazione al tempo stesso, che "stanno dietro" alle inquadrature di croce, corona di spine e martello.

Ma c'è anche una sorta di impalpabile comunione fra Viridiana-Pinal e Gesù Cristo, che sembra poter apparire da un momento all'altro da quel cuscino con gli oggetti che lo richiamano e lo rappresentano. La preghiera

1 C. FUENTES, *Prologo*, in F. CESARMAN, "El ojo de Luis Buñuel", Anagrama, Barcelona 1976, pp. 4-9.

2 A. S. VIDAL, *Introduzione*, in L. BUNUEL, "Un tradimento inqualificabile", op. cit., pp. 3-9.

3 G. DELEUZE, *L'immagine movimento*, Ubulibri, Milano 1984, p.149-159.

4 A. S. VIDAL, op. cit., p. 35.

assume qui anche le sembianze di una specie di macabro rituale di contatto spirituale con i morti.

Di *Viridiana* Raoul Grisolia ha fatto il punto di partenza del suo studio *Le Metamorfosi dello sguardo. Cinema e pittura nei film di Luis Buñuel*¹, in cui i rapporti con le arti figurative del cinema di Buñuel vengono analizzati minuziosamente, andando a costituire una fitta tela di riferimenti iconografici, di cui quelli religiosi sono parte fondamentale:

Tuttavia nelle ultime inquadrature della V sequenza, Buñuel rafforzava già l'ambiguità simbolica delle immagini per finire su un'inquadratura di Viridiana in ginocchio, di profilo, vestita di bianco, mentre prega di fronte a un cuscino sul quale sono appoggiati una croce, un martello, una corona e dei chiodi: una composizione tipica dei quadri del XIV e del XVI sul tema dell'Annunciazione. Viridiana nella parte sinistra dello schermo occupa il posto dell'arcangelo Gabriele. La figura della Vergine è assente, sostituita da oggetti simbolici: una croce, una corona di spine, un martello e dei chiodi. Viridiana incarna al tempo stesso la figura dell'angelo, della Vergine e della femminilità sensuale. L'immagine sparisce in una dissolvenza che la fa bruscamente scivolare nell'oscurità²

La corona di spine verrà gettata nel falò da Rita-Teresita Rabal, la figlia della serva Ramona-Lozano, nel momento in cui Viridiana-Pinal, riconoscerà il suo corpo di donna (e come, se non asciugandosi le umane lacrime davanti a uno specchio?) ed entrerà, muta (la svolta finale del film è infatti caratterizzata magistralmente da Buñuel tramite i gesti, e nessuna parola, del corpo dell'attrice Silvia Pinal) nella camera del cugino per una partita a carte a tre.

1.5.2 Un crocefisso particolare

Jorge-Rabal, figlio illegittimo del suicida don Jaime-Rey, e giunto nella sua tenuta come ereditiero, in un dialogo che sancirà la separazione con l'amante Lucia-Zinny, ha a che fare con un coltello-crocefisso. E' questa una delle inquadrature più incriminate dalle accuse ecclesiastiche. L'autore si difenderà, con un atteggiamento del tutto simile a quello usato per la foto del Cristo che sorregge i fili del telegrafo, dicendo che quel coltellino non è una sua maliziosa trovata, ma è un oggetto che si vende comunemente fra le bancarelle; anzi egli l'ha proprio visto utilizzare da una suora.

Il dialogo fra Lucia e Jorge sancisce la separazione fra i due amanti. In realtà non si tratta veramente di una sequenza dialogata, ma piuttosto di una sequenza di oggetti. Jorge, mentre parla con Lucia manipola continuamente degli oggetti: un orologio,

1 R. GRISOLIA, *Le Metamorfosi dello sguardo. Cinema e pittura nei film di Luis Buñuel*, Marsilio, Venezia 2002

2 R. GRISOLIA, op. cit., p. 35.

un piccolo portamonete, un crocifisso in argento. Il crocifisso in argento è in realtà un coltello, di cui Jorge si serve per aprire l'orologio. E' <l'estasi degli oggetti> di cui parla Sanchez Vidal, accompagnata dalla metamorfosi finale del crocifisso/coltello. Sono inoltre oggetti feticcio per Bunuel[...] Il crocifisso trasformato in coltello è un esempio elegante di inversione blasfematoria, un segno distintivo dei suoi film ¹

Ancora gli oggetti dunque, e un Cristo che fra essi si cela e si svela misteriosamente, fra ambigui simbolismi, diranno i critici più ansiosi, o fra innocue immagini della realtà, dirà l'autore, senza apparente ombra di dubbio.

1.5.3 L'Angelus. Da Millet a Dalì a Buñuel.

Nella seconda parte del film, quella che segue al suicidio di don Jaime-Rey, Viridiana-Pinal dedica la sua vita alla carità, trasformando una parte della villa dello zio in una specie di asilo per i poveri e i mendicanti. Il reclutamento di essi, nei pressi della Chiesa dove chiedono l'elemosina, sembra assumere i tratti della chiamata degli Apostoli da parte di Gesù:

- Siete voi i due che mancavano?
- Sì, signorina, sì
- Bene: seguitemi

E così, con questo imperativo, Viridiana-Cristo-Pinal si mette in cammino per iniziare la sua nuova missione, seguita dal gruppo di mendicanti al completo. Ma non si tratta di una citazione diretta evangelica, ma di un velato e costante richiamo alla figura di Cristo. Che non ci sia una volontà programmatica, lo dimostra il fatto che essi non siano in numero di dodici; Buñuel dice di accorgersene più tardi, quando gli verrà in mente di girare la sequenza dell'Ultima Cena.

Grande interesse figurativo suscita la composizione dell'inquadratura dell'Angelus. Nel saggio *Scene di liturgia e perversione nell'opera di Buñuel*, Vincente Sanchez-Biosca descrive il curioso tessuto di intrecci che regolano l'opera del pittore ottocentesco Jean-Francois Millet con quelle, da lui ispirate, di Salvador Dalì (tra l'altro, anche autore de *Il mito tragico dell'Angelus di Millet*) e con la sequenza dell'Angelus di Viridiana. Ma è Raoul Grisolia a mettere in evidenza il curioso ruolo di Viridiana:

L'inquadratura mostra Viridiana in piedi, circondata dai mendicanti che pregano in diverse posizioni. Una composizione che richiama le rappresentazioni popolari dei discorsi, delle parabole che Gesù fa agli apostoli. E Viridiana interpreta il ruolo di

1 R. GRISOLIA, op. cit. , p. 54.

Gesù. La composizione è comune anche nei quadri su questo soggetto e nelle rappresentazioni popolari degli atti di Gesù¹

1.5.4 L'Ultima Cena.

Viridiana forse è celebre in primo luogo per la sequenza in cui Buñuel ripropone *L' Ultima Cena* di Leonardo da Vinci. Improvvisa, senza nessuna giustificazione narrativa, per di più caratterizzata da un'inquietante, breve, ma intenso arresto del tempo, quest'inquadratura, che ha fatto parlare di sé per il tanto osare del regista spagnolo, conferma ancora che Cristo è lì, nell'aria, protagonista invisibile del film.

Io non avevo previsto quella scena che è diventata tanto famosa, della riproduzione della Cena di Leonardo da Vinci. Successe che, quando arrivai sul set e vidi il tavolo, la tovaglia bianca, e la disposizione dei mendicanti, pensai alla Cena. E allora mandai a cercare quattro comparse in più. Perché, se ci fai caso, nel film ci sono soltanto nove mendicanti e a tavola sono in tredici. Se ci avessi pensato prima non mi sarebbe costato niente metterne tredici nel film, invece di nove²

Anche in questo caso l'autore conferma come il suo modo di procedere non consideri la sceneggiatura come rigida e intoccabile, ma lasci ampio spazio all'improvvisazione.

Ancora Raoul Grisolia ci aiuta a cogliere le relazioni che sussistono fra il celeberrimo originale e la sua originale riproposizione cinematografica:

La rappresentazione del Cenacolo è fedele all'originale per quel che concerne la disposizione e la posizione delle figure nello spazio, ma non conserva la stessa luce, la stessa concezione dello spazio, lo stesso rapporto tra le figure e lo spazio. I commensali di *Viridiana* sembrano provenire direttamente dal lato oscuro del mondo di Goya e Velazquez, ma non hanno niente a che fare con quello dei quadri. Ci si trova di fronte alla rappresentazione del Cenacolo di Leonardo da Vinci in cui le figure di Gesù e degli apostoli sono interpretate dai personaggi dei quadri di Goya e di Velazquez, ma che agiscono in uno spazio che non ha nulla a che vedere con quello del quadro. La sequenza della cena è un esempio del processo di contaminazione utilizzato da Buñuel nei suoi film, operante in tutti i codici espressivi presenti e che trova qui, sul piano iconografico, il suo momento forte³

Il posto centrale di Gesù Cristo è occupato da don Amalio, cieco, di indole violenta, che in un attacco d'ira, come Cristo nel tempio, colpisce e distugge le vettovaglie disposte sulla tavola, dando inizio alla degenerazione della cena, che si risolverà con l'arrivo repressivo delle forze dell'ordine.

In *Viridiana* c'è dunque qualcosa di più di un semplice richiamo alla figura di Cristo: gli oggetti-feticcio marcano la sua "assenza", creandogli una specie

1 R. GRISOLIA, op. cit., p. 57.

2 M. AUB, op. cit., p. 67.

3 R. GRISOLIA, op. cit., pp. 70-71.

di aura invisibile e misteriosa; i personaggi che di volta in volta lo incarnano nei gesti, o nelle posizioni lo delineano come modello. Nel cinema degli atti mancati di Buñuel, in *Viridiana*, si può forse pensare che Gesù Cristo assuma la parte del personaggio mancato.

1.6 *La voie lactée* (1969)

E dato che parliamo di Cristo, mi sembra che nell'evoluzione contemporanea della religione, Cristo si sia impadronito di un posto privilegiato nei confronti delle altre due persone della Santissima Trinità. Si parla solo di lui. Dio Padre esiste ancora, d'accordo, ma molto vago, molto lontano. Quanto al povero Spirito Santo, nessuno gli bada e adesso fa l'accattone ¹

La genesi di *La voie lactée* è indicata dall'autore nella lettura di alcuni importanti libri, fra cui *Los heterodoxos españoles* di Marcelino Menéndez Pelayo, il *Dictionnaire des hérésies* dell'abate Pluquet, e una non meglio precisata *Storia della Chiesa*, ottanta volumi regalatigli da Carrière. Oltre alle letture, sono proprio le lunghe giornate (trascorse assieme allo sceneggiatore, prima fra le montagne dell'Andalusia)

per tutto il giorno non parlavamo che della Trinità, della duplice natura di Cristo, dei misteri della Vergine Maria ²

(poi a San José de Purua, in Messico) a essere determinanti per la nascita del film.

Il film, stranamente, non viene questa volta attaccato dalla censura, e alcune chiese protestanti gli tributeranno perfino premi in denaro. Ma di tagli censori non mancherebbero i motivi. Un papa viene fucilato (anche se in sogno), si spara ad un rosario e la rappresentazione del personaggio di Gesù, non può non destare perplessità negli ambienti cattolici più conservatori.

E' interessante allora notare quanto i confini della morale si spostino sempre di più; e lo scandalo deve allora trasformarsi e assumere nuove forme per essere riconosciuto anche da chi lo teorizzava e lo praticava ³

Ma è anche vero che i poteri censori erano allora impegnati su altri fronti. E' infatti appena trascorso il Maggio Francese, che ha lasciato letteralmente il suo segno sul film: le barricate alte sei metri, erette in Rue Saint-Jacques, bloccarono per un po' il lavoro della troupe.

Il viaggio di due mendicanti, Pierre-Frankeur e Jean-Terzieff, verso Santiago de Compostela, è un onirico, ma lucido, percorso nel mondo delle eresie storiche della religione cristiana. Il cinema, macchina spazio-temporale, esplicita tutta la sua potenza: i mendicanti attraversano liberamente lo spazio e

1 L. BUNUEL, *Dei miei sospiri estremi*, op. cit., p. 256.

2 L. BUNUEL, *Dei miei sospiri estremi*, op. cit., p. 255.

3 Vedi nota 1a p.13

il tempo, incontrando eretici e personaggi di tutte le stagioni: Priscilliano e la sua comunità, il marchese De Sade, gli inquisitori, gesuiti e giansenisti, e misteriosi personaggi dagli evidenti richiami biblici. Ancora una volta i riferimenti letterari sono quelli del romanzo picaresco spagnolo, le cui letture in gioventù hanno inevitabilmente segnato la formazione del regista. Ma nessuna differenziazione a livello stilistico caratterizza gli sbalzi fra i vari piani della rappresentazione, e il film, che abilmente intreccia percorsi storici, sogni, fantasia e realtà, si sviluppa infatti su un unico e omogeneo registro visivo.

1.6.1 *Ho voluto mostrarlo come un uomo normale*

Per la seconda e ultima volta nella sua filmografia Buñuel mette in scena Cristo, con un corpo d'attore. Dopo Lionel Salem, questa volta Gesù è impersonato dal giovane francese Bernard Verley, che sarà ancora attore buñueliano ne *Le fantôme de la liberté*, sei anni più tardi.

Ho voluto mostrarlo come un uomo normale, che ride e corre, che sbaglia strada, che si dispone perfino a farsi la barba, molto lontano dall'iconografia tradizionale²

Ma questa affermazione del regista non è corretta: il modello iconografico di Cristo è piuttosto tradizionale. L'autore si riferisce piuttosto alla caratterizzazione del personaggio, certamente personale e inedita.

Per districarsi nella complessa architettura narrativa del film, e comprendere come e dove sono inserite le quattro distinte sequenze che portano in scena Gesù, è opportuno avvalersi del lavoro di uno studioso francese.

Il apparaît comme une promenade en zig-zag à travers le temps et l'espace, comme une suite d'épisodes relativement indépendants les uns des autres et présentés, selon le modèle du roman picaresque, comme une série d'aventures survenant à un ou plusieurs personnages antihéroïques, ici deux vagabonds.pèlerins³

Marcel Drouzy, nella sua rigorosa analisi del film, individua tre livelli temporali:

- il primo al *presente*, con il viaggio dei due mendicanti verso San Giacomo;
- il secondo, che racchiude tutti i personaggi secondari che incontrano sul loro cammino, alcuni al presente, altri al passato e altri di non precisata collocazione;

2 L. BUNUEL, *Dei miei sospiri estremi*, op. cit., p. 256.

3 M. DROUZY, op. cit., p. 141.

- il terzo con le scene bibliche inserite da Buñuel come "commento".

Fra quest'ultime vengono da lui presentate come "oggettive" le sequenze di:

- Gesù in viaggio verso Cana in compagnia dei suoi discepoli (con riferimenti a Mt 12, 46-50 e Mc 3, 31-35);

- Gesù alle nozze di Cana. La parabola del servo infedele e il miracolo della trasformazione dell'acqua in vino (Lc 16, 19 e Gv 2, 1-3);

- Gesù guarisce i due ciechi, e proclama che non è venuto a portare la pace, ma la spada (Mt 9, 27-30, Mc 8, 22-25 e Mt 10, 34-36);

E' invece connotata come "soggettiva", appartenente a un livello diverso di temporalità, quello dell'immaginario, in quanto presentata come ricordo d'infanzia di Pierre-Frankeur, la sequenza di Gesù che vuole radersi la barba.

Secondo il critico francese anche l'episodio iniziale, quello dell'incontro con l'uomo dal mantello nero che cita i versi del profeta Osea, presenterebbe un riferimento simbolico a Gesù Cristo. Ebbene, l'uomo sarebbe Dio, la colomba lo Spirito Santo e il nano, una raffigurazione "plus ou moins caricaturale" ¹ di Gesù, che nel Vangelo di Giovanni dichiara "Il Padre è più grande di me" (Gv 14,28). Anche il bambino che appare ai bordi della strada, muto, con le stigmate, una ferita al costato e dei rivoli di sangue sulla fronte

ne peut être qu'une représentation actualisée de Jésus adolescent ²

Si può notare come ciascuna sequenza abbia un diretto e certo riferimento letterario nei Vangeli. Buñuel tuttavia sembra portare in scena dei momenti di essi particolarmente "delicati" e dalle interpretazioni più difficoltose e controverse come il non riconoscimento della Madonna come madre e il celebre discorso della spada. Le domande imbarazzanti dei discepoli sul fatto che i miracoli si debbano far conoscere e rendere pubblici o meno, mettono in luce un altro aspetto contraddittorio delle sue parole. Era anche stato filmato l'episodio della maledizione del fico (uno dei passi più oscuri dei Vangeli, con Cristo che si arrabbia con l'albero perchè non dà il suo frutto),

Ma con i trucchi la scena sembrava essere a cartoni animati, una scena da film di Walt Disney, e la soppressi ³

(La realizzò invece magistralmente Pasolini ne *Il Vangelo*, pochi anni prima)
L'immagine di Cristo de *La voie lactée* non presenta dunque innovazioni iconografiche. Buñuel rimane legato a una rappresentazione visiva tradizionale

1 M. DROUZY, op. cit., p. 144.

2 M. DROUZY, op. cit., p. 145.

3 T. PEREZ TURRENT - J. DE LA COLINA (a cura di), op. cit., p. 186.

del Cristo.

Le figure di Gesù con i lunghi capelli e la barba, e Maria con l'abito e il velo azzurro appartengono in egual misura all'iconografia colta della pittura occidentale e all'iconografia popolare²

Le azioni che lo vedono protagonista sono invece caratterizzanti del Gesù buñueliano: è sul punto di radersi, si affretta affamato alle nozze di Canaa, dove racconta la parabola del servo infedele, fra lunghe sorsate di vino, e i suoi miracoli non hanno risultati certi.

Buñuel ci presenta di Cristo una versione umana e ambigua. I gesti come il radersi, il correre per mangiare, il bere sono azioni tutte terrene, che Gesù avrà sicuramente compiuto, e che i Vangeli nel loro "montaggio letterario" hanno escluso per concentrarsi sui fatti e le parole salienti del Messia:

Sono cose che mi immaginavo quando avevo dieci o undici anni. Immaginavo Cristo che correva o si faceva la barba, e me ne scandalizzavo io stesso. Ma, sicuramente, qualche volta Cristo ha corso, e si è fatto la barba. Non avrà sempre avuto un'andatura lenta e maestosa; qualche volta si sarà pure tagliato la barba, che altrimenti gli sarebbe arrivata fino ai piedi³

Ecco, come viene presentata nella sceneggiatura originale, la prima apparizione di Cristo all'interno del film, in un quadretto da commedia familiare:

A Nazareth, nella piccola falegnameria di Giuseppe. Giuseppe lavora al banco, con una sega in mano di tipo moderno, mentre Maria, vestita d'azzurro, prepara il pane da mettere al forno. Gesù, un robusto giovanotto dai lunghi capelli biondi e inanellati, sta arrotondando un rasoio, preparandolo per radersi davanti a un piccolo specchio. Poi pone il rasoio a fianco di una bacinella, prende la tazza con il sapone da barba e vi intinge il pennello agitandovelo dentro a lungo. La Sacra Famiglia è del tutto simile alla tradizionale iconografia religiosa della Controriforma. [...] MARIA Figlio mio, non ti radere. Stai molto meglio con la barba! Gesù obbedisce senza rimpianto, sistema i suoi strumenti e versa per terra l'acqua della bacinella⁴

L'operazione di Buñuel consiste dunque nel rappresentare i momenti meno significativi per la dottrina cristiana, ciò che si è sempre lasciato da parte, i gesti più banali e quotidiani. Non si tratta di un atto blasfemo, in quanto non c'è nulla di offensivo, né di un atto eretico, in quanto non si contraddice nessuna dottrina. E' un atto dissacrante, che mira a sconfiggere l'aura di solennità conferita a Cristo dal tramandarsi di una certa tradizione troppo ecclesiastica e troppo seria. Stupisce, per la sua novità, per la leggerezza con cui quest'atto è dato, per l'ironia che inevitabilmente cela.

2 R. GRISOLIA, op. cit., p. 157.

3 T. PEREZ TURRENT - J. DE LA COLINA (a cura di), op. cit., p. 186.

4 L. BUNUEL, *Luis Buñuel. Sette film*, op. cit., p. 233.

Il Cristo sembra scontento ed invita gli apostoli ad accelerare il passo, seguendo il suo esempio.

GESU' Ho fame ¹

Già, mangiare, camminare, radersi. Atti rituali, che si ripetono instancabilmente, su cui l'autore concentra l'attenzione, e chi ne è fuori deve stare al gioco, ossia incuriosirsi, rimanere affascinato, ma non essere tentato dalla volontà di cercare troppe spiegazioni o vincoli simbolici.

Nella sequenza delle nozze di Canaa, Raoul Grisolia rileva che, come in quella dell' Ultima Cena di Viridiana, i personaggi sono disposti per lo più a gruppi di tre e che le strette relazioni di queste inquadrature con la pittura, fanno sì che l'aspetto rituale del mangiare, così tanto importante nel cinema di Buñuel, venga rafforzato. E se in Viridiana veniva rispettata la disposizione delle figure del famoso dipinto di Leonardo, ma il modello di raffigurazione era Goya, e le sue mostruose figure, nelle nozze di Canaa il riferimento è quello della scuola di Saint-Sulpice, ovvero quello della tradizione popolare delle immagini sacre. ² Nonostante la raffigurazione dei personaggi sia tradizionale, si avverte lo stesso qualche cosa che rende il tutto poco credibile, un qualcosa che conferisce una sorta di tono farsesco all'intera vicenda e rende le immagini inautentiche:

la veracità della parola è messa in dubbio dall'inautenticità delle immagini. Gesù, con la barba e i capelli posticci, in un'ambientazione inverosimile, può compiere veri miracoli? (...) Gesù parla alla macchina da presa per un lungo momento. La macchina da presa si inserisce nell'azione drammatica in modo tale che tutto ciò che mostra si trasforma in un rituale fittizio e artificiale. Il piccolo margine di verisimiglianza che persisteva nella sequenza scompare di colpo. La visione dello spettatore, già incerta, diventa dubbiosa. Non può credere più a niente ³

1.6.4 Miracoli o fallimenti ?

1 Ibidem.

2 Per quanto riguarda la raffigurazione tradizionale di Gesù Cristo in Buñuel si veda p. 76.

3 R. GRISOLIA, op. cit., p. 157.

L'episodio della guarigione merita delle considerazioni a parte per la sua ambiguità. E' la sequenza conclusiva del film. Pierre-Frankeur e Jean-Terzieff si allontanano in un prato con una prostituta, alla periferia di Santiago. Essa annuncia che da lei avranno i due figli "Tu non sei il mio popolo" e "Non più misericordia". Le oscure parole iniziali del personaggio con il mantello nero, tratte dal libro del profeta Osea trovano il loro compimento e il cerchio si chiude.

Il movimento panoramico della macchina da presa lascia andare i due mendicanti con la prostituta nel bosco e ci mostra sopraggiungere due personaggi, che camminano mettendo avanti il bastone. Sono due ciechi, e appartengono a un livello temporale contemporaneo ai protagonisti. Essi però veicolano, un nuovo ultimo sbalzo temporale. Infatti cercano e avvertono nell'aria la presenza di Gesù, il quale si sta avvicinando con gli apostoli, nel suo elegante mantello rosso, sopra la tunica blu. Egli sta rimproverando Pietro dicendogli

- Indietro, fatti indietro, Satana. Tu mi sei di ostacolo

I due ciechi, implorando la guarigione, si predispongono di fronte a lui, in ginocchio per il rituale del miracolo.

- Sia fatto secondo la vostra fede

dice Gesù. Con un cenno fa capire a Giovanni di porgergli della terra, il quale, con il sorriso, si china e ne raccoglie una manciata. Il cinguettio degli uccelli è il costante sottofondo sonoro. La macchina da presa è posizionata dietro le spalle dei due ciechi; Gesù, ripreso frontalmente, sputa nella sua mano e poi dispone l'impasto sugli occhi di un cieco. All'altro sputa direttamente sulle palpebre. Il sonoro dà particolare rilievo al rumore dello sputo. I due gridano subito al miracolo. Ma Gesù ammonisce:

- Attenti, nessuno lo dovrà sapere.

Giovanni replica:

- Perché non vuoi dire che li hai guariti?

E subito Pietro:

- Mi domando, Signore, perchè qualche volta non vuoi che si raccontino i tuoi miracoli.

Un altro apostolo incalza:

- A Cafarnaon ne hai fatti tanti in pubblico. Non hai forse moltiplicato i pani e i pesci, alla presenza di migliaia di persone?



fig 1.6



fig 1.7

fig 1.6-1.7: Cristo-Verley ne *La voie lactée*

Ma Gesù non spiega questi suoi comportamenti contrastanti e risponde severo con:

- Non crediate che sia venuto a portare la pace [...]

Uno dei due ciechi lo interrompe e afferma di vedere un uccello passare

- L'ho riconosciuto dal rumore delle ali

Abitudine o fallimento del miracolo?

Il regista spagnolo ama portare lo spettatore in un terreno seminato dal dubbio, e qui lasciarcelo. Il cieco potrebbe aver riconosciuto l'uccello dal rumore delle ali perchè non è ha mai visto uno, oppure avrebbe pronunciato quella frase per non deludere il Messia.

Ma l'ultima inquadratura è ancora una volta provocatoria, e invece di essere risolutiva, alimenta il dubbio. Al suono delle campane, il gruppo formato da Gesù e gli apostoli si allontana con passo deciso. I due (ex?) ciechi seguono ma, di fronte a un fossato, sembrano impacciati, e mettono avanti il bastone, per cercare sicurezza. L'interrogativo si ripresenta. E' l'abitudine ai riflessi da cieco, l'incapacità di riconoscere il fosso, per non averlo mai visto, o qualcosa che non ha funzionato nel miracolo?

Ne *La Via Lattea*, Cristo in quanto persona ha conservato a lungo la possibilità di un'apertura del mondo grazie agli ambienti svariati che i due pellegrini attraversano; ma sembra appunto che tutto si richiuda alla fine, e che lo stesso Cristo sia una chiusura invece che un orizzonte. Per pervenire a una ripetizione che salvi, o che cambi la vita aldilà del bene e del male, non bisognerebbe forse rompere con l'ordine delle pulsioni, disfare i cicli del tempo, giungere a un elemento che sia come un "desiderio" vero, o come una scelta capace di ricominciare senza fine (come avevamo già visto per l'astrazione lirica)?¹

1 G. DELEUZE, op. cit., p. 158.

1.7

La storia di un'immagine mai vista. Da *Belle de jour* a *Là-Bas*

Buñuel, in una riflessione su *Bella di giorno*, rimpiangeva che la censura avesse eliminato dal film una parte della sequenza di Severine nella bara, in cui aveva inserito un quadro: un Cristo di Grünewald. Buñuel non precisa a quale quadro intende riferirsi, forse alla crocifissione di Karlsruhe (1523-1524) probabilmente conosciuta attraverso il testo che Huysmans aveva dedicato all'opera. Nonostante sia difficile stabilire a quale dipinto pensi, ritroviamo nel viso dell'uomo de "Il fascino discreto della borghesia" il viso torturato del Cristo nelle opere di Grünewald, soprattutto nella "Deposizione" dell'altare di Isenheim¹

Di questa notizia si trova una diretta conferma dalle parole dell'autore nelle lunghe conversazioni con l'amico scrittore Max Aub. Buñuel ricorda che il film *Belle de jour* venne proibito dalla censura già nella sua prima versione e respinto al festival di Cannes. Non piaceva una sequenza tacciata di necrofilia.

La protagonista Severine-Deneuve è stata accompagnata in carrozza in un palazzo di un aristocratico, stereotipo del personaggio buñueliano, raffinato e perverso, proveniente direttamente dal mondo del marchese de Sade. Severine-Deneuve indossa abiti da defunta ed entra in una bara, per compiacere le stravaganti fantasie dell'uomo.

Poi, quando mettevano lei nella bara, si vedeva il Cristo di Grünewald proprio davanti alla macchina da presa: mettevo a fuoco il quadro per mezzo minuto, zumando sul viso, sui graffi, sulle mani, sui piedi, sulle unghie. Eh sì, veramente orribile, il Cristo è veramente impressionante. Tagliato, via²

Le opere di Mathias Grünewald (1480-1528), a cui Buñuel è probabile si riferisse, sono la *Crocefissione di Cristo* di Karlsruhe (vedi fig 1.8) e la *Crocefissione* della pala d'altare di Isenheim (vedi fig 1.9). La *Crocefissione* di Isenheim è quella dai particolari più cruenti. In essa i colori plumbei del cielo fanno da cornice ai dettagli raccapriccianti del corpo lacerato del Cristo, illuminato di luce tagliente; la gravosa fisicità contrasta fortemente con la radiosità e la leggerezza nella *Resurrezione*, presente nella medesima pala.

Le immagini dei quadri in *Cela s'appelle l'aurore* e *Nazarin* e le citazioni in *Viridiana* confermano la genesi pittorica dell'immagine cinematografica di Cristo in Buñuel. E proprio di apparizioni si tratta.

1 R. GRSIOLIA, op. cit., p. 175.

2 M. AUB, op. cit., p. 142.



fig 1.8



fig 1.9

figg 1.8-1.9: particolare del corpo di Cristo ne *La Crocefissione* di Grünewald di Karlsruhe (a sinistra) e di Isenheim (a destra)

In *Cela s'appelle l'aurore*, la citazione del dipinto di Dalí aveva la funzione di sottolineare provocatoriamente i gusti culturali di un commissario di polizia, in *Nazarin* era un'improvvisa immagine di delirio, di gusto e provenienza surrealista. In *Belle de jour* possiamo credere che, come dice l'autore, introducesse una scena erotica, alimentando il connubio erotismo-religione

perchè l'erotismo senza cristianesimo è un erotismo a metà, altrimenti non c'è senso del peccato ¹

E inoltre

si può immaginare funzionasse da contrappunto ironico rispetto al rito a cui Séverine era sottoposta ²

Ma l'inquadratura del dipinto, dunque, non potè mai essere vista.

E' ancora Jean-Claude Carrière, che ci racconta la nuova tappa di questo Cristo torturato, immagine grünewaldiana, questa volta nella prefazione alla sceneggiatura di *Là-bas*:

Il finale ci piaceva perchè ci riportava alla straordinaria figura del Cristo di Grünewald, contorto da atroci dolori, immagine estrema del cristianesimo che Bunuel aveva scoperto grazie a Huysmans e che aveva già tentato di inserire in *Bella di giorno*, all'inizio di una scena tagliata dalla censura ³

Là-bas avrebbe dovuto portare in scena le vicende, ambientate nel Medioevo del XV secolo, del nobiluomo francese Gilles De Rais, combattente al fianco di Giovanna d'Arco, torturatore e assassino di centinaia di bambini, omosessuale e sodomita, eretico e alchimista, morto sulla forca.

Ecco il finale della sceneggiatura:

La cappella è ora deserta. Resta solo il capro, di cui nessuno si è preoccupato.

Sta tirando la corda a cui è legato.

I banchi e le sedie sono ribaltati. I lumini sono stati abbassati. Uno dei ceri sui gradini dell'altare è quasi interamente consumato, rotto in due parti.

Lentamente, ci avviciniamo al Cristo di Grünewald, questo Cristo torturato, immondo, rivoltante -e che tuttavia risplende di una spiritualità misteriosa.

In lontananza nella notte si sentono delle campane ⁴

1 Ibidem.

2 R. GRISOLIA, op. cit., p. 175.

3 L. BUNUEL – J. C. CARRIERE, *Là-bas/L'abisso*, Ubulibri, Milano 1994, p. 13.

4 L. BUNUEL – J. C. CARRIERE, op. cit., p. 80.

1.8

Sus ojos no son más que órbitas vacías. La sceneggiatura di Agon

Il mio odio per la scienza e il mio orrore per la tecnologia mi porteranno alla fine verso questa assurda credenza in Dio ¹

E' il 1978 e Luis Buñuel è da quando ha concluso *Belle de jour*, dodici anni prima, che continua a dire di ogni suo film che è l'ultimo. E dopo l'uscita di *Cet obscur objet du désir* (1977), ha ancora le energie per iniziare a scrivere con Jean Claude Carrière un'ulteriore sceneggiatura. Si tratta di *Agon*, conosciuto però con diversi titoli, fra cui *Il canto del cigno* e *Une cérémonie somptueuse*. Un intreccio che porta in scena alcuni *topoi* buñueliani, e che ben dimostra come il settantannenno regista trovasse ancora l'energia per darci le sue immagini del mondo che si trasforma : petrolio, bombe all'idrogeno, terrorismo, il testo predispone per la scena le ultime ossessioni di Buñuel alla fine del suo secolo. Le tematiche attuali confermano l'incredibile acutezza del surrealista Buñuel, che nonostante un'incalzante sordità lo isoli dal mondo, sembra capace di darci di esso delle nuove straordinarie visioni.

Nel finale del racconto una bomba esplode e distrugge la città di Gerusalemme. Si forma un fungo atomico e appare improvvisamente Gesù Cristo, immobile, la mano destra alzata. Le cavità dei suoi occhi sono vuote.

Il terrorismo assume un ruolo principale nell'ultima sceneggiatura, mai filmata, del regista, *Agon*, dove il pessimismo lo porta all'estremo di concludere la vicenda con un'esplosione nucleare che -mentre si forma il fungo atomico- lascia intravedere l'immagine di Cristo con le cavità degli occhi vuote.

Coloro che sono tentati di vedere il cinema di Buñuel, come racchiuso fra la sequenza iniziale di *Un chien andalou* e quella finale di *Cet obscur objet du désir*, ossia fra un occhio che viene lacerato e una donna che cuce, fra uno strappo e una ricucitura, non dimentichino che l'ultima immagine della sua opera sarebbe stata proprio questa: un Gesù Cristo senza occhi.

Ecco le parole della sceneggiatura originale:

El guión concluye así:

¹ A. S. VIDAL, *Luis Buñuel: dalle coproduzioni al tritico finali*, in "Carte di Cinema", n. 7, a. 2000-2001.

EXT. CIELO DÍA

El cielo, sombrío y amenazador.

En el cielo se eleva el lúgubre hongo atómico.

Las nubes que coronan el hongo se disipan lentamente.

Una silueta imprecisa aparece sobre las nubes.

Esta silueta, que reposa sobre la cima del hongo,

se aproxima a nosotros. Podemos reconocer a Cristo,

con la mano derecha levantada, inmóvil.

Se aproxima poco a poco, rodeado de nubes cada vez más sombrías.

Sus ojos no son más que órbitas vacías ¹

La curiosa unione fra due delle immagini più caratterizzanti di tutto il suo cinema, che incominciava con la lacerazione di un'occhio e si conclude con l'apparizione di Gesù Cristo, che degli occhi è privo.

1 Da <http://www.redaragon.com/cultura/elcronista/uno/fr000301.asp>.

2.

PIER PAOLO PASOLINI

cadrà la pioggia/e li farà lucenti,/come la luce/delle sue parole; penserà
la «spalliera»/a darci ancora/la fede e la speranza in Cristo povero

E. De Filippo, *O' pensiero e altre poesie di Eduardo*, Einaudi, 1975

2.1 Premessa

Pasolini è un ingegno composito ¹

La macchina da presa è solo uno dei numerosi mezzi con cui Pier Paolo Pasolini dava espressione al suo ingegno. E nonostante il suo lavoro cinematografico non sia forse il più rilevante nel complesso della sua attività, esso occupa un posto di sicura importanza all'interno della storia del cinema.

La formulazione teorica di un “cinema di poesia” (da contrapporsi al “cinema di prosa”)² trova riscontro e attuazione in un linguaggio cinematografico nuovo e sempre capace di rinnovarsi, moderno e sperimentatore, incapace, questo sì, di adagiarsi su se stesso, fermarsi e compiacersi in una forma acquisita. Teoria e pratica si fondono pertanto in una impressionante miscela, la sua filmografia, opera di una macchina da presa davvero capace di portare il nuovo nella storia della cinematografia.

Il cinema di Pasolini è stato in febbrile movimento e perenne trasformazione. Si è fatto realista portavoce del dramma del sottoproletariato romano (*Accattone*, 1961 e *Mamma Roma*, 1962), ha rivisitato i terreni della tragedia greca (*Edipo re*, 1967, *Appunti per un'Orestiade africana*, 1968-69 e *Medea*, 1969-70) e della grande tradizione scritta e orale popolare (*Il Decameron*, 1970-71, *I Racconti di Canterbury*, 1971-72 e *Il Fiore delle mille e una notte*, 1973-74), si è avvicinato al comico e al grottesco in alcuni cortometraggi e film a episodi (*La terra vista dalla luna*, 1966, *Che cosa sono le nuvole*, 1967 e *La sequenza del fiore di carta*, 1968) e si è fatto ostico interprete di un'ideologia elaborata e complessa (*Teorema*, 1968, *Porcile*,

1 T. KEZICH, *Lo spettatore*, in “La settimana Incom”, 3 marzo 1963.

2 P. P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2000, pp. 167-sgg.

1968-69 e *Salò o le centoventi giornate di Sodoma*, 1975) . Ed è stato anche cinema documentario e saggistico (*La rabbia*, 1963, *Comizi d'amore*, 1963-64, *Appunti per un film sull'India*, 1967-68, e *Le mura di Sana'a*, 1970-71).

Questo ingegno composito si è rivolto cinematograficamente alla storia e al mito e con essi ha guardato a Gesù Cristo e ne ha proposto nuove forme visive.

La ricotta (1963) e *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), insieme alla sua location, o ricerca di essa, che è *Sopralluoghi in Palestina* (1963-64) portano in scena la figura di Gesù Cristo. Le straordinarie immagini che di lui ci lascia Pasolini sono veramente originali, frutto di una ingegnosa, unica e appassionata idea artistico-politica.

Io. - Cos'è il cinema?

Franco Citti. - Il cinema è il cinema.

Io. - E cos'è la realtà?

Franco. - Quella che esiste solo nei puri.

Io. - E tutto il resto cos'è?

Franco. - E' ingiustizia.¹

1 P.P.PASOLINI, *I dialoghi*, Editori Riuniti, Roma 1992, p.527

2.2 *La ricotta* (1963)

Il sacro è insomma dentro il profano e non lo rinnega¹

2.2.1 Una storia travagliata.

La ricotta, in origine fu progettato per essere un lungometraggio. In seguito dovette far parte di un film a episodi dal titolo *La vita è bella*. Pasolini lo propose al produttore Roberto Amoroso, il quale non solo rifiutò, giudicandolo offensivo, ma chiese addirittura i danni. Infine, costituì parte del film *RoGoPaG*, il cui titolo comprende le iniziali dei registi Rossellini, Godard, Pasolini e Gregoretti, ognuno autore di un episodio; ma dopo il sequestro e i tagli censori venne rimesso in circolazione con il titolo di *Laviamoci il cervello*.

Sorprendono le reazioni all'uscita della pellicola: da un lato l'indifferenza lasciata passare dalla società cattolica, dall'altro l'accanimento persecutorio della società civile. La censura è infatti spietata. L'imputazione è di vilipendio alla religione di Stato, la pellicola verrà sequestrata e i dialoghi saranno "aggiustati" in almeno cinque punti e perfino la didascalia iniziale non rimarrà uguale. In essa Pasolini già prevedeva le sicure critiche e la direzione dell'attacco censorio. Le parole originali della didascalia recitavano infatti così:

Non è difficile predire a questo mio racconto una critica dettata dalla pura malafede. Coloro che si sentiranno colpiti infatti cercheranno di fare credere che l'oggetto della mia polemica sono quella Storia e quei Testi di cui essi ipocritamente si ritengono difensori

La versione definitiva sarà epurata dalla verve accusatoria:

Non è difficile prevedere per questo mio racconto dei giudizi interessati, ambigui, scandalizzati

Rimarrà invece pressochè inalterato il suo attestato di stima verso il valore letterario dei Vangeli.

Ebbene, io voglio qui dichiarare che, comunque si prenda *La ricotta*, la storia della Passione, che indirettamente *La ricotta* rievoca, è la più grande che io conosca, e i Testi che la raccontano i più sublimi che siano mai stati scritti

¹ G. PEDULLA, *Introduzione*, in P. SCHRADER, "Il trascendente nel cinema", Donzelli, Roma 2002, p. XXXI.

Le vicende giudiziarie furono lunghe e penose: ad una condanna di primo grado seguì l'assoluzione in appello e successivamente l'annullamento della sentenza, dopo che un'amnistia aveva cancellato il reato. Ma il dissequestro della versione originale del film fu ordinato soltanto nel 1968.

Per la società italiana degli anni sessanta, storicamente in bilico fra laicismo e clericalismo (e spesso inevitabilmente propensa a difendere ciecamente quest'ultimo) le preoccupanti somiglianze fra un individuo rozzo e volgare, come il protagonista Stracci, e Gesù Cristo, non possono che essere interpretate come segni blasfematori e offensivi. In realtà l'autore, trattato come un pericoloso eretico e impune dissacratore, riserva i suoi strali più acuminati proprio a quella società, che stava completando il suo storico processo di imborghesimento. Essa è ben identificabile all'interno del film, con la troupe cinematografica, che è caricata di pesanti simbologie negative. Si trasforma ora in una grottesca parodia della società che ha crocefisso Cristo,

Siete peggio di quelli che giocavano ai dadi ai piedi della croce, voi!
urla la voce dalla regia, ora in quella dei nuovi scribi e farisei e ponzio pilato dell'Italia benpensante. E' incapace di cogliere il messaggio autentico del nuovo messia sottoproletario, Cristo-Stracci, che muore ancora una volta in croce, nell'indifferenza generale. L'attacco è sferrato, e non lascia nessuna possibilità di equivoci.

2.2.2 Stracci-Cristo-Cipriani

Mario Cipriani interpreta il ruolo del povero Stracci, che è scritturato per fare la parte del ladrone buono, in un film sulla Passione di Cristo. Un regista-marxista dirige gli attori su un prato della periferia romana: è Orson Welles in persona.

I piani della rappresentazione sono numerosi e, se a prima vista, questo mediometraggio di soli trentacinque minuti, può sembrare quasi un divertissement d'autore, ad una prima analisi, invece, risulta ben evidente la sua curiosa e intricata architettura. Si intrecciano infatti, più livelli di finzione: quella di Mario Cipriani, il Balilla di *Accattone* e uno dei coatti di *Mamma Roma*, che interpreta la parte del sottoproletario Stracci; quella di Stracci che interpreta il ladrone buono, che dovrà essere crocefisso di fianco a Gesù

Cristo; e quello degli attori della troupe, che in un film nel film, fanno la parte delle figure di un celebre dipinto. Ma l'espedito della finzione nella finzione è scavalcato, e il gioco delle parti si rompe, perchè sarà proprio lo stesso Stracci a fare la parte di Gesù, ripercorrendo grottescamente e disordinatamente alcune tappe della Via Crucis: tra l'indifferenza dei presenti, compirà il suo ultimo fatale pasto, prima di morire schernito in croce.

Pasolini si serve di uno dei simboli del cristianesimo, la passione di Cristo, per rappresentare, attraverso l'immoralità della troupe di quel set cinematografico, il vero Cristo: Stracci. Stracci ha una duplice funzione: rappresenta il sottoproletario sacrificato al vuoto borghese, e rappresenta l'incarnazione reale e contemporanea del Cristo. Stracci viene sacrificato, condannato a morte dalla ferocia di un mondo greto e teso al consumo a tutti i costi¹

Stracci-Cristo-Cipriani: questo nuovo messia pasoliniano non è, però, destinato alla resurrezione; a risorgere dovrà essere l'intero sottoproletariato, che abita i palazzoni dei sobborghi di periferia, ben visibili sullo sfondo del film, l'umile umanità da questo suo cinema e dai suoi personaggi riscattata e, in qualche modo, redenta. L'utopia pasoliniana ha qui una delle sue forti realizzazioni visive.

Ma c'è nel film anche il Gesù Cristo storico e tradizionale: è quello con i capelli lunghi biondi, che appare nei *tableaux vivants* (vedi figg. 2.3-2.5), appena tratteggiato, in evidenza con un solo primo piano, lieve e non rilevante nella sua morbida forma visiva. Stracci rappresenta, dunque, il nuovo Cristo, anche fisicamente. La sua fisionomia di borgataro si oppone con fermezza a quella del "solito" Cristo, che è immagine piacente, tramandata e alterata, per lo più, da opere di commissione di generazioni di artisti ossequiosi. I tratti fisionomici di Stracci, lo rendono come una macchia in un dipinto classico; il suo corpo si fa veicolo del suo messaggio, che non è di consolazione, ma di aggressione. Così come consolare non è lo scopo della parola di Cristo, dirà nel 1971 Pasolini a Enzo Biagi nel corso della trasmissione televisiva *III B, Facciamo l'appello*. E aggredire è quello che fa (e farà con *Il Vangelo*) Pasolini con secoli di tradizione iconografica del Cristo.

Egli realizza così, forse ne *La ricotta* più che altrove, il suo Vangelo anti-borghese e marxista.

2.2.3 Un Cristo morto di fame

1 M. VALENTE, pagina su *La ricotta*, da <http://www.pasolini.net>.

Stracci-Cristo-Cipriani, dopo la keatoniana corsa alla ricotta, si ripara in una grotta e si appresta finalmente al sospirato pasto. Egli scarta la ricotta avvolta nelle carte dei giornali, quando un megafono (inquadrato al centro di un banchetto ricco di ogni ben di Dio) lo richiama al dovere di ladrone buono.

Ecchime. Da', forza schiavi, inchiodateme!

Un' inquadratura in campo medio ci mostra le tre croci appoggiate a terra e Stracci-Cristo-Cipriani che si spoglia in fretta per prendere posto su una di esse. Subito un gruppo di componenti della troupe si affretta a "inchiodarlo" (vedi fig 2.1). Essi incominciano a dileggiarlo, chiedendogli se è riuscito a consumare il pasto, poi un personaggio con un cappello si fa avanti e, dopo averlo scartato, gli avvicina un panino alla bocca, per poi ritirlo e addentarlo egli stesso. Si avvicina un altro, che gli porge una bottiglietta con dell'aranciata, ma anche questa volta viene ritirata in fretta e bevuta a grandi sorsate davanti ai suoi occhi.

A Natalina, senti: viè qua!

E' l'invito allo strip-tease. Natalina inscena lo spogliarello, messo su per prendersi beffa di lui, ai piedi della croce. Due primi piani di Stracci-Cristo-Cipriani crocefisso, che alza la testa e guarda il grottesco spettacolino, finchè, esausto, la fa ricadere all'indietro sulla base di legno della croce, si alternano alle immagini della truppa festante. E' questa un'inquadratura dal taglio particolare, che Pasolini ripropone più volte nei suoi film e che sembra voler riproporre il punto di vista di chi è ai piedi della croce.

Ettore morente, costretto su un letto di prigionia (vedi fig 2.7), Accattone morente, caduto sul selciato, ora Stracci, crocefisso in orizzontale (vedi fig 2.1): gli "ultimi" dei suoi film sono fisicamente schiacciati a terra e la macchina da presa prova a conferire loro l'onore di un punto di vista solenne.

Portate su le croci!

: è il nuovo ordine della regia. La processione si avvia lentamente al "Calvario", dove i tre crocefissi vengono depositati. Dopo il campo lungo che ha ripreso la salita, l'autore insiste con le inquadrature ravvicinate di Stracci-Cristo-Cipriani, in croce, a terra, ripreso leggermente dall'alto, di taglio. Egli singhiozza. In controcampo una zoomata all'indietro a partire dal volto della sfacciataggine di Laura Betti, inquadrata sotto un tavolo ricco di vivande e



fig 2.1

fig 2.1: Stracci-Cristo-Cipriani viene inchiodato alla croce.

affiancata da due angeli. Accompagnata da Ettore Garofolo (*l'Ettore* martire di Mamma Roma) si presenta dal regista Welles e minaccia:

Si può sapere che scena prepari? Senti un po', darling, o giri me o me la batto. Mi pare giusto.

Un nuovo ordine parte così dalla regia:

Fare l'altra scena!

Ma la dicitura della sceneggiatura originale era diversa e recitava:

Via i crocefissi

Fu uno degli aggiustamenti apportati dalla censura. In ogni caso le croci vengono portate via.

Lasciateli inchiodati!

: le beffe per Stracci-Cristo-Cipriani si sommano.

Di nuovo l'inquadratura ai piedi della croce.

C'ho fame, ch'ho fame, mannaggia, mo' bestemmio

i suoi pensieri, non vanno all'aldilà, e invece di un "Padre, perdona loro, perchè non sanno quello che fanno", una sola cosa lo preoccupa e assorbe tutte le sue energie, il bisogno primario per eccellenza: la fame.

Il dialogo del ladrone buono con Cristo in croce segna l'amara presa di coscienza della sua vocazione:

C'è chi nasce co 'na vocazione e chi co n'altra. Io sarò nato con la vocazione di morirme de fame.

2.2.4 Le citazioni illustri

la pittura e' sempre stata la fonte di ispirazione per quello che riguarda i colori e le sorgenti dell'immagine¹

Pasolini prima che regista fu pittore, e di una certa rilevanza. Le modalità di composizione dell'immagine cinematografica pasoliniana sono fortemente debitorie dell'origine e della dichiarata vocazione pittorica dell'autore.

Il mio gusto cinematografico, non è di origine cinematografica, ma figurativa [...] E non riesco a concepire immagini, paesaggi composizione di figura, al di fuori di questa mia iniziale passione pittorica [...] Quindi quando le immagini sono in movimento, sono in movimento un po' come se l'obbiettivo si muovesse su loro come sopra un quadro²

Ecco allora una reale e forte volontà di commistione fra i due mondi generatori d'immagini: il suo cinema, non dimentica e non ignora la pittura come arte

1 S.BIZIO, *Intervista con Dante Ferretti*, da

http://www.cinecitta.it/promozione/ferretti/intervista_sb.shtm.

2 P. P. PASOLINI, *Mamma Roma*, Rizzoli, Milano 1962, pp. 145-149 già in G. ZIGAINA, *Hostia - Trilogia della morte di Pier Paolo Pasolini*, Marsilio, Venezia 1985, p. 32.

figurativa prima, la richiama, ne è attratto, e tenta addirittura di inglobarla. Particolare interesse ha suscitato ne *La ricotta* il tentativo di riproposizione di due opere del manierismo toscano: la *Deposizione di Cristo* di Rosso Fiorentino (1521) (vedi fig. 2.2) e la *Deposizione* di Pontormo (1526-1528) (vedi fig. 2.4). La ricostituzione delle figure dei dipinti avviene tramite dei tableaux vivants (vedi fig. 2.3 e 2.5), ossia delle vere e proprie messe in scena di un'opera pittorica, perfettamente inserite all'interno della diegesi, e dotate anche di una sorta di reale valore di teoria e pratica artistica. Le citazioni vengono sottolineate dall'uso, attento e preciso nel confronto con gli originali, del colore: vengono così, in qualche modo isolate, dal resto del film che è in bianco e nero. Il *tableau vivant* è attuazione di quel “ricostruire, ripensare, reinventare” che si può indicare come gene costitutivo del processo creativo del poeta ¹. E' la riproposizione della genesi di un'opera, che in un'altra chiave, in un altro contesto, ma soprattutto con un altro mezzo, viene fatta rivivere. Le finzioni nella finzione si sommano e l'inquadratura si fa dipinto, è dipinto essa stessa; e così il cinema assimila la pittura, la ingloba dentro di sé. Ma questo inquietante tentativo di suprema unione delle arti è guastato dalla sciocchezza degli attori e dalla loro distrazione. O meglio, da esse è reso ancora più sublime.

Si può allora ritornare alla composizione buñueliana de *L'Ultima Cena* in *Viridiana* (ma l'autore spagnolo aveva fissato il “quadro” fermando il tempo)². Pasolini esercita il diritto di copia, cerca e progetta la riproduzione accurata e fedele dell'opera pittorica; nel film di Buñuel il quadro è il punto di convergenza delle forze interne di tutta la sequenza, il risultato di un magistrale crescendo, ma è anche visione improvvisa, dotata di una tale forza propria, incontrollabile persino all'autore, che non l'aveva prevista; la materia filmica mostra la sua forza vivente, si presenta da sola, si fa da sé, il regista la leva dalla materia indefinita, come Michelangelo con la statua. L'originale è richiamato dalla posizione delle figure, ma è sconvolto dai volti e dai corpi ricoperti di stracci dei derelitti e dei barboni, nuove figure del sacro, ora anche mostruoso, dipinto di Leonardo.

Pasolini dà volto e corpo a un nuovo Cristo. Egli è macchia sgradevole nella realtà in bianco e nero, un altro messia non riconosciuto da chi cerca la

1 Si veda p. 69.

2 Si veda p. 37.

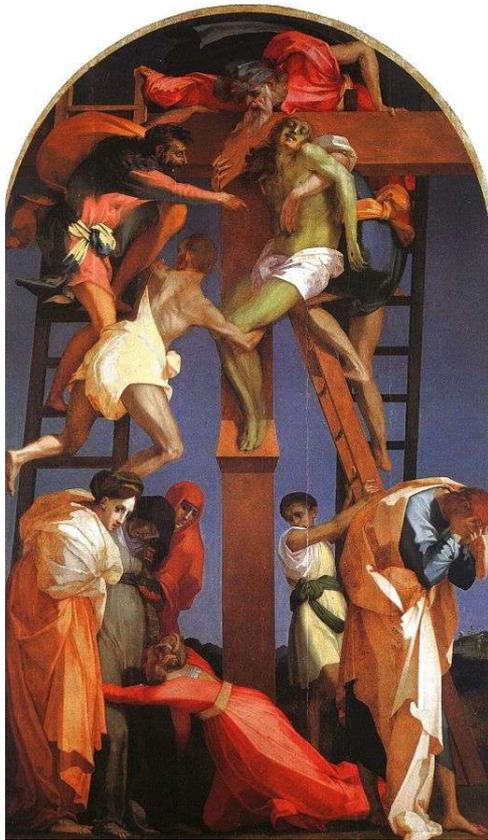


fig 2.2

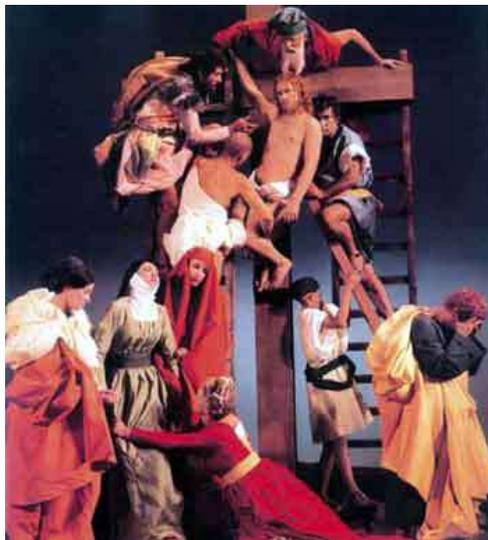


fig 2.3

fig 2.2: *La Deposizione di Cristo* (1521) di Rosso Fiorentino, Volterra, Pinacoteca Civica.

fig 2.3: particolare del *tableau-vivant* del film *La ricotta* (1963).



fig 2.4



fig. 2.5

fig 2.4: *La Deposizione* di Pontormo, Firenze, Chiesa di S. Felicità.

fig 2.5: particolare del *tableau-vivant* del film *La ricotta* (1963).



fig 2.6



fig. 2.7

fig 2.6: particolare del *Cristo morto* (1480?) di Andrea Mantegna, Pinacoteca di Brera, Milano.

fig 2.7: particolare dell'inquadratura di Ettore morente, in *Mamma Roma* (1962).

piacevole voluttuosità del compiacimento nei colori, nei tratti e nelle morbide figure dei dipinti manieristi. Altre illustri citazioni pittoriche avevano segnato i primi lavori di Pasolini. Ettore, il figlio di Mamma Roma, nel finale dell'omonimo film è martire sul letto del reparto psichiatrico del carcere, dove è stato rinchiuso per un furtarello in un ospedale. L'inquadratura ricorda il punto di vista del *Cristo morto* (datato intorno al 1480) di Andrea Mantegna (vedi figg. 2.6-2.7)

effetto suscitato dalla più che cinematografica soluzione estetica della trasformazione del letto di contenzione in una vera e propria scena di crocifissione, attraverso un reiterato movimento di macchina che parte dal volto del ragazzo e termina ai suoi piedi¹

Nel dipinto del Mantegna la figura del corpo del Cristo è distesa sulla pietra dell'unzione ed è affiancata da quelle della Madonna e di San Giovanni Evangelista. Il quadro è celebre soprattutto per l'audace soluzione del punto di vista. Esso è scorciato, ai piedi del Cristo, dall'alto verso il basso, dando l'impressione di voler trasportare lo spettatore ai piedi di un'invisibile croce.

Mentre il Mantegna non c'entra affatto, affatto!²

L'indignazione di Pasolini si fa sentire puntuale (ed è rafforzata dal doppio avverbio). Egli si appella al più celebre degli storici dell'arte:

Ah, Longhi, intervenga lei, spieghi lei, come non basta mettere una figura di scorcio e guardarla con le piante dei piedi in primo piano per parlare di influenza mantegnesca!³

La precisazione diventa poi l'occasione per una sferzata all'inerte conformismo della critica:

Ma non hanno occhi questi critici? Non vedono che bianco e nero così essenziali e fortemente chiaroscurati della cella grigia dove Ettore (cannottiera bianca e faccia scura) è disteso sul letto di contenzione, richiama pittori vissuti e operanti molti decenni prima del Mantegna? O che se mai si potrebbe parlare di un'assurda e squisita mistione tra Masaccio e Caravaggio?...Ma lasciamo perdere; figuriamoci se certe "misioni" toccano la sensibilità di gente che ogni giorno deve buttar giù il suo pezzo, preoccupata solo di non sbagliare troppo, e quindi di seguire, soprattutto, quello che dicono gli altri..⁴

(E l'avversione verso il giornalismo e la critica, intesi come mostruoso qualunquismo dell'uomo medio, sono il contenuto della magistrale prova attoriale del regista-marxista-Welles-Pasolini ne *La Ricotta*). In ogni caso, al di là della disputa citazionistica, si può notare la straordinaria mistione fra la

1 S. MURRI, *Pier Paolo Pasolini*, Il Castoro, Milano 1994, p. 35

2 P.P.PASOLINI, *I dialoghi*, op.cit., p. 305.

3 P.P.PASOLINI, op cit, p.305.

4 P.P.PASOLINI, op cit, p.305.

miseria del mondo dei personaggi pasoliniani e la nobiltà dell'arte che viene richiamata. Nel finale del suo primo film, *Accattone*, il protagonista interpretato da Franco Citti, viene colto durante il furto di alcuni salami dalla polizia: fugge, rubando una motocicletta, ma un incidente stradale lo uccide dopo poco. Citti-Accattone è al suo ultimo respiro, sul selciato, mentre il regista gli tributa una morte onorevole: la *Passione secondo San Matteo* di Bach è la colonna sonora della sua liberatoria fine.

L'aperta provocazione di utilizzare uno dei capisaldi della tradizione musicale religiosa, La Passione Secondo San Matteo di Bach, come leitmotiv per le gesta disperate dell'Accattone senza Dio, a enfatizzarne la condizione di povero Cristo che porta su di sé i peccati di tutto un mondo senza neppure il beneficio religioso della redenzione¹

Accattone, Ettore e Stracci: il Gesù di Pasolini non ha nobili origini, si muove fra questi disperati e si differenzia chiaramente da quelli della tradizione storico-pittorica.

Ciò che all'epoca spingeva Pasolini a dipingere l'epos del sottoproletariato romano era l'utopia, di origine marxiana, del supporre in chi fosse intatto dalla logica dominante il germe di una storia futura, di là da venire, basata sui valori di una spontaneità anche vicina a quella predicata da Cristo nel Vangelo²

I primi "Cristo" pasoliniani hanno fatto le loro mosse, fra gli scenari delle disastrose periferie di Roma.

1 S.MURRI, op cit, p. 28.

2 S.MURRI, op cit, p. 27.

2.3 *Il Vangelo secondo Matteo* (1964)

Il Vangelo secondo Matteo venne presentato alla XXV mostra del cinema di Venezia, il 4 settembre 1964. Alla proiezione fu fischiato dai fascisti. Vinse il premio speciale della giuria e, in seguito, il Gran Prix dell'Office Catholique International du Cinéma (OCIC), con queste entusiastiche motivazioni:

[Pasolini] ha trovato una chiave per illustrare il Vangelo e restituirci la sua realtà senza caricarla con ricostruzioni storiche. Per la prima volta un autore ha optato per una ragguardevole fedeltà al testo sacro. Le immagini spesso realistiche contribuiscono a prolungare il messaggio fino ai nostri giorni¹

Gli unici veri scandali che generò furono quelli all'interno di certa critica di sinistra, che ottusamente non poteva acclamare un film sulla vita di Gesù Cristo. In ogni caso, i molti che si erano spaventati durante la lavorazione risultarono spiazzati, dopo la visione del film.

Il produttore Alfredo Bini ricorda il paradosso di coloro che ora osannano *Il Vangelo*, gli stessi che solo un anno prima accusavano l'autore di vilipendio alla religione.

Banche, ministero, distributori mi dicevano che ero matto a voler fare un film commerciale tratto dal Vangelo, e per di più diretto da Pasolini, appena condannato a quattro mesi per vilipendio alla religione. Ora tutti dicono che sei religioso. Strano. Quando hai fatto *La ricotta* e *Il Vangelo* non se n'era accorto nessuno²

Ed è proprio il pubblico religioso il primo ad applaudire entusiasticamente.

Nemmeno quando organizzai la proiezione del film per i padri conciliari: avevamo avuto il permesso per avere l'Auditorium di via della Conciliazione, ma la mattina alle 10 tutti quei cardinali, bianchi, gialli, neri, con i loro berrettini e i mantelli rossi si accalcavano davanti alla porta sbarrata su cui c'era scritto "lavori in corso". Una bella idea dettata dalla paura notturna. Ma la proiezione l'abbiamo fatta lo stesso. Mille cardinali portati con trenta taxi che facevano la spola tra S. Pietro e piazza Cavour, al cinema Ariston. Venti minuti esatti di applausi hanno fatto, quando è apparsa la dedica a Giovanni XXIII. A Parigi, la proiezione dentro la cattedrale di Notre Dame, andata ancora meglio: niente lavori improvvisi³

La presenza di Susanna Pasolini, nella parte della Madonna anziana, è stata una delle suggestioni che ha legittimato certa critica a supporre che se ne *La ricotta* Stracci diventa Cristo, ne *Il Vangelo* Cristo diventi una trasposizione dell' intellettuale organico della tradizione marxista, ovvero Pasolini stesso. Ma la possibile identificazione dell'autore con Cristo, non va oltre lo slancio

1 V. BICEGO–G.BRUNI (a cura di), *Un cinema per l'uomo*, Guaraldi, Milano 1978, p. 36.

2 A. BINI, *Il Vangelo secondo Pasolini*, in "L'Europeo", 28 novembre 1975.

3 Ibidem

provocatorio e le evidenti forzature della critica.

2.3.1 L'ispirazione

E' quest'altezza poetica che così ansiosamente mi ispira. Ed è un'opera di poesia che io voglio fare. Non un'opera religiosa nel senso corrente del termine, né un'opera in qualche modo ideologica. In parole molto semplici e povere: io non credo che Cristo sia figlio di Dio, perché non sono credente, almeno nella coscienza. Ma credo che Cristo sia divino: credo cioè che in lui l'umanità sia così alta, rigorosa, ideale da andare al di là dei comuni termini dell'umanità. Per questo dico 'poesia': strumento irrazionale per esprimere questo mio sentimento razionale per Cristo ¹

Pasolini, come già per l'avvertenza in apertura della *Ricotta*, (e come farà Scorsese nella didascalia di *The last temptation of Christ*) cerca di dissolvere le possibili preoccupazioni per il suo interessamento al Vangelo di Matteo. Con questa dichiarazione vuole fare chiarezza da sé, eliminando una grande quantità di interrogativi, ambiguità e incomprensioni che nascono avvicinandosi a un'opera così unica come *Il Vangelo Secondo Matteo*. Le sue parole testimoniano un sincero interesse verso la storia di Cristo e risuonano forte per chi cerca si adagia fra gli scandali e i contrasti, che nascono dall'incontro di un autore ateo, comunista e la materia evangelica.

E' interessante ripercorre la storia di questa “ansiosa” ispirazione. Il 4 ottobre 1962 è una data storica: è la prima volta, dopo l'autoreclusione successiva alla breccia di Porta Pia, che un Papa esce dalle residenze del Vaticano. Papa Giovanni quel giorno, si reca in preghiera sulla tomba di San Francesco e va a visitare la Basilica e i suoi celebri affreschi, presunti di Giotto e Cimabue. Quello stesso giorno, ospite in una camera della Cittadella di Assisi, c'è Pier Paolo Pasolini. Per un singolare rimbalzo di eventi egli è giunto alla Pro Civitate Christiana di Assisi, per discutere di un eventuale progetto sulla vita di Gesù Cristo con don Giovanni Rossi.

Sappiamo da alcune dichiarazioni dell'autore che per lui trascorreva un periodo di particolare inquietudine spirituale.

Quindi un tema lontanissimo nella mia vita che ho ripreso, e l'ho ripreso in un momento di regressione irrazionalistica in cui quello che avevo fatto fino a quel punto non m'accontentava, mi sembrava in crisi e mi sono attaccato a questo fatto concreto di fare il *Vangelo* ²

Si racconta che mentre i pellegrini festanti salutavano calorosamente e

1 R.COLLA (a cura di), *Pier Paolo Pasolini, Sette poesie e due lettere*, La Locusta, Roma 1985, pp. 18-24.

2 P.P. PASOLINI, *Quaderni di filmcritica-con Pier Paolo Pasolini*, Bulzoni, Roma 1977, p. 89.

rumorosamente la visita del Papa, Pasolini si riparasse in una delle stanze della Cittadella. E in un cassetto di queste stanze si trovava il Vangelo di Matteo, di cui Pasolini inizia la lettura. Il racconto di Renzo Salvi, attuale dirigente e capo progetto di Rai Educational, autore di *Vita di Cristo, storie di poveri* è fondamentale per ripercorrere la storia che ha portato Pasolini ad interessarsi al Vangelo di Matteo.

Mentre il treno di papa Roncalli rientra a Roma, Pier Paolo Pasolini dirà a don Rossi ed ai Volontari della P.C.C. di essere stato “intrigato”, quel giorno dal Vangelo di Matteo. Anche il titolo dell’opera pasoliniana nasce in quelle ore. Il regista annoterà poi – scrivendo *Le regole di un’illusione* –: “D’istinto allungai la mano al comodino, presi il libro dei Vangeli che c’è in tutte le camere e cominciai a leggerlo dall’inizio, cioè dal primo dei quattro vangeli, quello secondo Matteo. E dalla prima pagina giunsi all’ultima – lo ricordo bene – quasi difendendomi, ma con gioia, dal clamore della città in festa. Alla fine, deponendo il libro, scoprii che fra il primo brusio e le ultime campane che salutavano la partenza del Papa pellegrino, avevo letto intero quel duro ma anche tenero, così ebraico e iracondo testo che è appunto quello di Matteo ¹

Duro, tenero, ebraico e iracondo: da subito Pasolini qualifica inequivocabilmente la materia evangelica.

L’idea di un film sui Vangeli m’era venuta altre volte, ma quel film nacque lì, quel giorno, in quelle ore. E mi resi conto che, oltre alla doppia suggestione – della lettura e della colonna sonora, di quelle voci e di quelle campane – già c’era nella mia testa anche un vero nucleo e abbozzo di sceneggiatura. L’unico, dunque al quale potevo dedicare quel film non poteva essere che lui, papa Giovanni. E a quella cara “ombra” l’ho dedicato. L’ombra che è la regale povertà della fede, non il suo contrario ²

2.3.2 Sopralluoghi in Palestina (1964)

Innanzitutto Pasolini non voleva girare nei teatri di posa. Non voleva ricostruire ma adattare la realtà, trovare i posti veri e renderli pittorici, magari spogliandoli degli orpelli, perché un pittore è già un filtro della realtà, attraverso la pittura ³

Nel giugno del 1963 il produttore Alfredo Bini richiese a Pasolini di procurargli dei materiali che potessero documentare il suo progetto di un film sul Vangelo. L’autore si recò così nei luoghi della Terrasanta, insieme con l’esperto biblista don Andrea Carraro, della Pro Civitate, e con un operatore cinematografico. Il loro percorso toccò la Galilea, il lago di Tiberiade, il Monte Tabor, Nazareth, Baram, Gerusalemme, Bersabea, Betlemme e Damasco.

Dalle immagini girate e appena montate sequenzialmente, nascerà

1 R. SALVI, da <http://www.brianze.net/christus/passion/salvi.html>.

2 Ibidem

3 S.BIZIO, *Intervista con Dante Ferretti*, da

http://www.cinecitta.it/promozione/ferretti/intervista_sb.shtm.

Sopralluoghi in Palestina, un filmato di 52 minuti, con il commento dell'autore in voce-over, improvvisato in sala di doppiaggio. Il film non verrà mai distribuito nei circuiti cinematografici,

eppure nella sua incompiutezza formale, *Sopralluoghi in Palestina*, da semplice abbozzo, diviene in qualche modo, in perfetta continuità con la prima fase del suo cinema "gramsciano", un inno alla purezza delle "solite facce, tetre, belle, dolci, dolcezza animalesca precristiana" dei poveri arabi: volti comuni, nella loro espressione spaurita e perennemente allegra, al sottoproletariato di tutto il mondo¹

Il film si configura come un viaggio alla ricerca di luoghi e personaggi possibili, che possano rispecchiare un'idea, che sembra già essersi molto ben delineata nella sua mente e rendere così attuabile il progetto del *Vangelo*. Ma Pasolini fin dalla partenza si dimostrava perplesso sulla possibilità di realizzare il *Vangelo* nei luoghi dove si erano svolte le vicende della vita di Cristo e questa esperienza non servirà a fargli cambiare opinione.

La cinepresa immortalava il lavoro di un vecchio contadino, impegnato a separare i chicchi dalla pula:

Siamo, credo, qui, a una cinquantina di chilometri da Tel Aviv. Era tutta una mattina che correavamo per una campagna molto simile a quella italiana, molto moderna, industrializzata. Ed ecco improvvisamente questa visione

E' questa l'immagine chiave di *Sopralluoghi in Palestina*. L'autore appare sinceramente entusiasta e colpito:

Ecco, in fondo era quello che cercavo, con grande speranza di trovare: un mondo biblico arcaico

dice commentando le riprese; e don Andrea sottolinea (in presa diretta) che San Giovanni Battista fa riferimento proprio a quella scena che si sta svolgendo davanti ai loro occhi, quando inveisce contro gli scribi e i farisei,

saranno presi come frumento e gettati in aria; la pula si disperde, e sarà bruciata, e rimane il grano buono: è questa scena.

Dopo aver visto la cittadina di Cafarnao e i dintorni, Pasolini si mostra preoccupato per "l'assoluta mancanza di ogni scenografia". La risposta di Don Andrea sorprende per la grande consapevolezza e prefigurazione del processo artistico che si sta per compiere. Importante è "assorbire lo spirito di una situazione" e la viva possibilità di "ricostruirla, ripensarla, reinventarla". "Non si può parlare di fotografia dei posti" dirà don Andrea, spiegando dunque la non necessità di una reale aderenza scenografica ai luoghi originari della vita di Cristo.

E mentre le terre del Medio Oriente scorrono dal finestrino dell'auto su cui

1 S.MURRI, op. cit., p. 48.

viaggiano, riprese in *camera-car*, si chiarisce ogni cosa: “il troppo moderno, troppo industriale” è tutto ciò che si deve evitare, per perseguire ad ogni costo l'idea di autenticità da ritrovare nelle cose modeste, piccole e arcaiche.

“L'arcaicità si riflette nei visi oltrechè nei costumi” è la forte idea pasoliniana di un corpo che assorbe, riflette la storia e la realtà circostante. Sulle facce “animalesche, pagane, indifferenti, allegre” degli arabi “non è passata assolutamente la parola di Cristo” nota l'autore di fronte a un gruppo di giovani drusi.

Sopralluoghi in Palestina è segnato dal concetto dell' “usabilità” ai fini della realizzazione del *Vangelo*. Inusabile sarà Nazareth che emerge con i suoi palazzoni, e Betlemme, dall'enorme espansione edilizia, e così le facce dei giovani israeliani, che tradiscono a prima vista la condizione di benessere e, secondo l'autore, non si presterebbero neanche a fare le comparse.

Pasolini nota delle somiglianze fra alcuni di quei luoghi e certe zone desolate della Calabria, e in particolare alle montagne fra Cutolo e Cutone, sulle rive dello Ionio e che gli uliveti sono simili a quelli della Puglia. Il piano di ambientazione de *Il Vangelo Secondo Matteo* nel Sud Italia trova man mano conferma. Le riprese verranno infatti effettuate fra Orte, Montecavo, Tivoli, Potenza, Matera, Barile, Bari, Gioia del Colle, Massafra, Catanzaro, Crotone e la Valle dell'Etna.

Sopralluoghi in Palestina è un documento importante per il suo valore di propedeuticità al *Vangelo* e per la testimonianza di un'arcaicità del mondo, che alla furia distruttrice della modernità è opposta in una dialettica dalla quale non si può prescindere. Un'idea artistico-politica che l'autore porterà avanti ostinatamente e uno scopo, quello di preservare le immagini di un mondo che viene aggredito e sta scomparendo, di cui il suo cinema si farà strumento.

Appunti per un film sull'India (1967-68) e *Appunti per un'Orestide africana* (1968-69) costituiranno una sorta di Poema del Terzo Mondo; *Il Decameron* (1971) sarà ambientato nella Napoli che si conserva, nonostante tutto, e da lui definita "sacca storica"; *Le mura di Sana'a* (1970-71) è un documentario, in forma di disperato appello all'Unesco, per salvare dalla distruzione un luogo millenario; *Il fiore delle mille e una notte* (1973-74) immortalerà in indimenticabili immagini la poesia di terre minacciate, fra lo Yemen, la Persia, il Nepal, l'Etiopia e l'India.

2.3.4 Modalità di realizzazione

Ecco che, fatto tesoro dell'esperienza in Palestina, quel ricostruire-ripensare-reinventare viene messo in atto e diviene il nucleo del processo creativo che è alla base della realizzazione del *Vangelo*.

La volontà programmatica di Pasolini è innanzitutto quella di perseguire un'aderenza totale al testo dell' evangelista, come raramente è accaduto per la riproposizione cinematografica di un'opera letteraria.

La mia idea è questa: seguire punto per punto il Vangelo secondo Matteo, senza farne una sceneggiatura o riduzione¹

Non si può così parlare né di riduzione, di adattamento, o di rifacimento, ma piuttosto di un vero e proprio intento illustrativo del Vangelo di Matteo. Il contenuto evangelico subisce così dei passaggi di stato: viene trasportato dalla pagina testuale al fotogramma, e la materia, da testuale viene trasformata in visiva. La traduzione fedele in immagini è dunque l'obbiettivo primario dichiarato del film:

Tradurlo fedelmente in immagini, seguendone senza una omissione o un'aggiunta il racconto.

Anche i dialoghi dovrebbero essere rigorosamente quelli di San Matteo, senza nemmeno una frase di spiegazione o di ricordo: perché nessuna immagine o nessuna parola inserita potrà mai essere all'altezza poetica del testo²

Ma non sarà proprio così. I “passaggi di stato” comportano inevitabilmente la perdita di una certa quantità di materia e la necessità di alcuni adattamenti. Non sappiamo, quanto per difficoltà sopraggiunte e quanto per specifica volontà di apportare dei cambiamenti, questo proposito non sia stato del tutto seguito e dell'intento programmatico del poeta, è stata attuata solo l'assoluta fedeltà ai dialoghi. Nello sviluppo diegetico sono infatti rilevabili alcune omissioni e l'alterazione dell'ordine di alcuni episodi, che tuttavia non intaccano la certezza che *Il Vangelo* resti, a tutt'oggi, l'opera cinematografica sulla vita di Cristo, più fedele ai testi originari.

La trasposizione fedele verrà messa in atto tramite il metodo “analogico”, indicato come linea guida, dallo stesso autore:

una specie di ricostruzioni per analogie. Cioè ho sostituito il paesaggio con un paesaggio analogo, le regge dei potenti con regge e ambienti analoghi, le facce del tempo con delle facce analoghe; insomma è presieduto alla mia operazione questo

1 da <http://spazioinwind.libero.it/nb/astrattifurori/> 1 novembre/

2 Ibidem

tema dell'analogia che sostituisce la ricostruzione ¹

Al procedere temporale del testo di Matteo vengono sostituiti stasi ed ellissi, che dilatano e concentrano la vita di Cristo-Irazoqui, e al respiro incalzante del Vangelo subentra lo spiazzante ritmo della materia filmica, la sua rabbiosa sproporzione.

Seguendo le "accelerazioni stilistiche", di Matteo alla lettera, la funzionalità barbarico-pratica del suo racconto, l'abolizione dei tempi cronologici, i salti ellittici della storia con dentro le "sproporzioni" delle stasi didascaliche (lo stupendo interminabile discorso della montagna), la figura di Cristo dovrebbe avere, alla fine, la stessa violenza di una resistenza: qualcosa che contraddica radicalmente la vita come si sta configurando all'uomo moderno, la sua grigia orgia di cinismo, ironia, brutalità pratica, compromesso, conformismo, glorificazione della propria identità nei connotati della massa, odio per ogni diversità, rancore teologico senza religione ²

I volti semplici degli umili, la terra dura, ma "vera", del sud, e i poveri mezzi del suo cinema a riprendere la vita del suo Cristo-resistenza, immagine forte che si configura pertanto come violenta negazione dell'uomo moderno. *Il Vangelo secondo Matteo* è la piena realizzazione visiva dell'idea politico-storico-artistica del regista, l'unico modo per rappresentare il Cristo di Matteo.

2.3.4.1 Il rapporto con il testo di Matteo

Il Cristo è fortemente radicato nel suo popolo, il film abbonda di questa materialità, vissuta nella realtà della civiltà contadina meridionale. Questo radicamento nel popolo e questo uso di strumenti intellettuali aiuta forse a capire perchè Pasolini ha scelto il Vangelo di Matteo e non quello di Luca. Il vangelo di Luca è quello dei pubblicani e delle prostitute, ma è anche il vangelo dell'ecumenismo, che non fa differenza fra gentili ed ebrei e in esso il concetto di popolo (nel quale Pasolini traspone il concetto di classe) si frantuma.

Il testo dell'evangelista Matteo viene convenzionalmente suddiviso in cinque grandi discorsi (della montagna, della missione, in parabole, escatologico ed eucaristico) che denotano il carattere più intellettuale del Gesù di questo Vangelo.

Il film invece si può dividere in quattro macrosintagmi narrativi:

1 P.P. PASOLINI, *Quaderni di Filmcritica, con Pier Paolo Pasolini*, Bulzoni editore 1977, p.40

2 P. P. PASOLINI, *Il Vangelo secondo Pasolini*, in "Il Giorno", 6 giugno 1963.

- 1) l'annunciazione a Maria, la nascita, la fuga in Egitto, la strage degli innocenti, la morte di Erode e il ritorno in Galilea (inquadrature 1-177)
- 2) Il battesimo di Giovanni, le tentazioni nel deserto, la chiamata dei discepoli, le guarigioni, il discorso della montagna, i miracoli e la predicazione (inquadrature 178-632)
- 3) l'ingresso in Gerusalemme, la cacciata dei mercanti dal tempio e l'incontro con i sacerdoti, le invettive contro i farisei e gli scribi (inquadrature 633-930)
- 4) l'ultima cena, i processi, la crocefissione e la resurrezione (inquadrature 931-1129).

Il proposito iniziale era quello di non fare nè omissioni nè aggiunte, l'ordine degli episodi non viene però rigorosamente rispettato. Fino all'incontro con Pietro, Andrea, Giacomo e Giovanni c'è una corrispondenza con il testo di Matteo, poi la successione dei fatti viene alterata: la predicazione ai discepoli viene anticipata e condensata e il discorso della montagna riunisce vari capitoli del Vangelo

La precisa analisi dello studioso Francesco Crispino mette in evidenza le differenze fra il testo filmico e quello letterario. Una significativa aggiunta al testo di Matteo sono i drammi umani di Andrea e Maria, durante il calvario di Cristo.

Se, infatti, nel testo letterario il dramma di Pietro è in parte accennato e quello di Giuda solamente alluso, quelli di Andrea e quello di Maria non sono neppure evocati. Tutti di altissima liricità, i quattro drammi umani trovano una degna soluzione anche sul piano del linguaggio cinematografico. Su tutti, basti citare quello di Pietro, seguito da un'empatica partecipazione (costruita con la "macchina a mano" e piani ravvicinati) nel momento dello smarrimento e della contraddizione, e poi dignitosamente distanziato (con un movimento di allontanamento sempre "a mano" della macchina da presa) nel momento della vergogna e del dolore. Mettendo in scena tali drammi, dando loro, anzi, un'importanza narrativa addirittura maggiore di quello "sacro" di Cristo, Pasolini sottolinea l'istanza che è alla base della sua trasposizione: mettere in evidenza il lato umano della vicenda. L'autore friulano, infatti, sembra preoccupato di rappresentare non tanto le azioni (quelle "che trasformano la realtà in Storia"), quanto le ripercussioni che esse producono sugli uomini, sui loro destini cui, per incapacità o impossibilità, essi non riescono a sottrarsi¹

2.3.4.2 Lo stile

1 F. CRISPINO, *Seminario 1999: analisi del film*, da <http://www.cinemavvenire.it>.

Pasolini “illustra” dunque il *Vangelo* in 1129 inquadrature che possono essere raggruppate in 81 sequenze, separate da dissolvenze in nero o incrociate, con prevalenza delle prime. La macchina da presa si muove diversamente rispetto ad *Accattone* e *Mamma Roma*, dove si poteva riscontrare una maggiore rudezza nell'uso del mezzo.

Lì i primi piani frontali, la mancanza di raccordi sugli sguardi, i forti contrasti di luce, le inquadrature che ricordano Dreyer, Ejzenstein e l'espressionismo del muto, erano non solo il modo di "reinventare" il cinema da parte di un poeta che non ne conosceva la tecnica, ma soprattutto una modalità espressiva che tendeva a sacralizzare le immagini di un mondo emarginato dalla storia¹

E' lo stesso autore a confermare l'inadeguatezza degli obiettivi usati in quei film:

Cristo frontale, ripreso col 50 o 75, accompagnato da brevi e intense panoramiche, diventava pura enfasi: una riproduzione²

Con *Il Vangelo* il suo stile non ha bisogno di sacralizzare le immagini. Il suo effetto è, se mai, quello di risacralizzare (nel senso di sacralizzare un'altra volta e in modo nuovo) la materia sacra per eccellenza, indebolita dal susseguirsi di riproposizioni artistiche stereotipate. Pasolini creatore di immagini, plasma storia e religione, e conferisce una nuova vitalità alla materia.

Si riscontra meno rigidità, una maggiore consapevolezza tecnica e soprattutto l'uso dell'imperfezione si fa calcolato, in quanto mezzo da utilizzare con sapienza, ai fini della realizzazione del “cinema di poesia”.

La contaminazione degli stili, dei luoghi, dei costumi, della struttura delle immagini e della musica che le accompagna, dello stesso linguaggio cinematografico, che alterna i primi piani frontali dello stile "sacrale" di Pasolini dei primi film "romani" alle panoramiche incerte e ai campi lunghi e lunghissimi e alle facce "rubate" tra la folla; anziché una confusa disomogeneità, crea una sensazione di verità, di immediatezza e purezza originaria e insieme di sacralità, con un potere evocativo non comune³

Cinema-verità, primi piani imperfetti, macchina a mano e movimenti incerti, ma anche campi lunghi e piani fissi dalle ricercate geometrie, la tecnica pasoliniana è magma in fermento.

Qui, dopo le prime inquadrature frontali che richiamano quelle dei primi film e nello stesso tempo la cultura iconografica e i gusti pittorici dell'autore, lo stile cambia, la tecnica diviene "magmatica", i contrasti si fanno meno intensi, aumentano i campi lunghi e lunghissimi, la macchina da presa si muove in modo del tutto nuovo tra la folla, sui volti, sul paesaggio, con un risultato espressivo di

1 F. CALANCA-G.MONTESANTO, *Seminario 1999: Il vangelo secondo Matteo*, da <http://www.cinemavvenire.it/>.

2 P. P. PASOLINI, *Confessioni tecniche in Uccellacci e uccellini*, Garzanti, Milano 1966, pp. 37-49.

3 F. CALANCA-G.MONTESANTO, op. cit., p. 74.

grande intensità ⁴

L'uso innovativo del mezzo cinematografico e la narrazione evangelica, ovvero nuove tecniche di visione si muovono fra i binari della tradizione stilistica narrativa.

Il *Vangelo* a livello stilistico, mantiene una fluidità di narrazione in cui predomina ancora una figura chiave vecchio stile, quella del Cristo appunto ¹

E l'idea di "cinema di poesia" trova la sua realizzazione proprio qui.

Pasolini pensava che l'essenziale dell'immagine cinematografica non corrispondeva né a un discorso diretto né a un discorso indiretto, ma a un discorso libero indiretto ²

Alcuni procedimenti adottati nelle riprese dall'autore sono esemplificatori di un modo di fare cinema. Le inquadrature, con camera a spalla, che seguono il Cristo proprio alle spalle, offrendo il punto di vista degli apostoli, sono un esempio delle famose soggettive libere indirette, teorizzate da Pasolini in *Empirismo eretico* e analizzate da Deleuze:

nel cinema si possono vedere immagini che si pretendono oggettive, o soggettive. Si tratta di superare il soggettivo e l'oggettivo verso una Forma pura che si erge come visione autonoma del contenuto ³

Non si tratta di soggettive, in quanto lo sguardo dell'autore non si immedesima con nessuno dei presenti, né di oggettive perchè la camera a mano offre il punto di vista di chi segue il Cristo e cammina dietro di lui. Questa soluzione stilistica fa sì che non si presentino più immagini soggettive o oggettive, o meglio, che la differenziazione netta fra le due venga sfumata, non si comprenda più con quale immagine si ha a che fare.

E' un cinema molto particolare che ha acquisito il gusto di "far sentire la cinepresa" ⁴

I metodi che Pasolini individua che ben riflettono questo modo di procedere, sono "l'inquadratura insistente" o "ossessiva", "l'alternanza di diversi obiettivi su una stessa immagine", e "l'uso eccessivo dello zoom" e di quest'ultimo in particolare se ne può riscontrare l'utilizzo massiccio in questo film.

All'uso semplificato e rigoroso degli obiettivi 50 e 75, impiegati in *Accattone*, Pasolini aggiunge il *pancinor o zum*. Si tratta di un obiettivo, come si sa, che permette di passare (senza soluzione di continuità) dall'inquadratura di un dettaglio o di un primo piano fino a un totale o a un campo lungo ¹

4 Ibidem

1 Cfr. L. PINGITORE, *Pasolini. Il cinema della poesia*, tesi di laurea, Università degli studi di Napoli, Facoltà di lettere e filosofia, relatore prof. Pasquale Iaccio, aa. 1998-99.

2 G. DELEUZE, op. cit., p. 94.

3 G. DELEUZE, op. cit., p. 93.

4 G. DELEUZE, op. cit., p. 94.

1 A. BERTINI, *Teoria e tecnica del film in Pasolini*, Bulzoni, Milano 1989, p. 36.

2.3.4.3 Le musiche

Anche le musiche che costituiscono la colonna sonora della vita di Cristo, scelte in collaborazione con Elsa Morante, riflettono la volontà di uno stile sorprendente, che si muove fra eclettismo e contaminazione, nobiltà della tradizione e provocazione della modernità; si è ancora fra i due poli, classicismo e avanguardismo.

Si possono riconoscere:

- *La Passione secondo Matteo* di Bach (del quale sono presenti anche altri brani)
- *Maurerische Trauermusik*, K 477, ovvero *Musica funebre massonica*, di Mozart, che accompagna Cristo al Calvario
- *Trascrizione per orchestra della Fuga ricercata dall'Offerta musicale di Bach* di Webern
- il *Gloria della Missa Luba* congolese, che è la prima, straordinaria, messa rituale africana in latino
- canti rivoluzionari russi
- alcuni spirituals fra *Sometimes I Feel Like a Motherless Child*
- e, in omaggio a *Alexander Nevskij* di Ejzestein, l'omonimo pezzo di Prokofiev

Quasi tutte le musiche sono state scelte da Pasolini prima ancora di girare il film. L'intento è quello di conferire il giusto peso alla tradizione (Bach e Mozart), ma di non costringere lo spazio sonoro ad alcuna limitazione o possibilità. L'eterogeneità delle scelte musicali dimostrano ancora una volta la precisa volontà di universalizzare la parola di Cristo, e di liberarla e svincolarla da una tradizione che più non le appartiene, quella di essere rappresentata in luoghi ricostruiti, da attori professionisti, proferita dal corpo piacente di una star, con la solennità delle musiche religiose ottocentesche.

Già si è detto della tecnica di Pasolini di contrastare le immagini degli squallidi ambienti e personaggi dei suoi primi film con la musica colta.

Questo aver contaminato una musica coltissima, raffinata come quella di Bach con queste immagini, corrisponde nei romanzi all'unire insieme il dialetto, il gergo della borgata, con un linguaggio letterario che per me è di derivazione proustiana o joissiana. È l'ultimo elemento di questa contaminazione che rimane così un po'

estriore nel film. Quanto alla scelta, è una scelta molto irrazionale, perché prima ancora di pensare ad *Accattone* quando pensavo genericamente di fare un film, pensavo che non avrei potuto commentarlo altrimenti che con la musica di Bach: un po' perché è l'autore che amo di più; e un po' perché per me la musica di Bach è la musica a sé, la musica in assoluto ¹

Ne *Il Vangelo*, che è di per sé materia nobile, il contrasto, la dissonanza fra la materia e la musica, avviene con le scelte di musiche ad esso completamente estranee, come i canti rivoluzionari russi e la messa congolese. L'effetto del procedimento è identico a quello usato in *Accattone*, ossia creare uno scarto, uno sbalzo fra l'universo sonoro e l'ambiente filmico.

2.3.4.4 I volti

L'immagine-affezione è il primo piano, e il primo piano è il volto ²

Il *Vangelo* si presenta come una vera e propria epopea del volto. Il piano ravvicinato è il tipo di inquadratura prevalente, ve ne sono infatti 588, più della metà delle inquadrature totali. Intere sequenze vengono risolte esclusivamente attraverso le inquadrature dei volti dei personaggi, che ci vengono presentati con carrellate o più semplicemente alternati dal montaggio, senza punteggiatura.

L'episodio delle beatitudini, ad esempio, è risolto quasi interamente tramite il primo piano del volto di Gesù. Paesaggi montuosi, collinari, desertici e di mare si alternano come sfondo: l'espedito sottrae la parola di Cristo allo stretto contesto storico-geografico che le era proprio, la universalizza nello spazio e nel tempo e la rende "affetto puro"

il primo piano conserva sempre lo stesso potere, quello di strappare le immagini alle coordinate spazio-temporali per far sorgere l'affetto puro in quanto espresso ³

Il precedente è illustre, il soggetto è sempre quello di un martire, processato e condannato a morte proprio come Gesù: *La Passione di Giovanna D'Arco* (1928) di Carl Theodor Dreyer. Per Deleuze sarà "il film affettivo per eccellenza" e

l'affetto è come l'espresso dello stato di cose, ma tale espresso non rinvia allo stato di cose, rinvia solo ai volti che lo esprimono e, componendosi e separandosi, gli

1 E.MAGRELLI, *Quaderni di Filmcritica. Con Pier Paolo Pasolini*, Bulzoni, Roma 1977, p. 52.

2 G. DELEUZE, op. cit., p. 109.

3 G. DELEUZE, op. cit., p. 119.

danno una materia propria movente⁴

Curiosa è la storia che ha portato alla scelta del volto di Gesù. In un primo momento Pasolini pensava ad una scelta forte, con un autentico protagonista *on the road* come Jack Kerouac o Allen Ginsberg, o ad un nome rivoluzionario come quello del poeta Evtusenko. Dopo aver rinunciato a questa ipotesi, visionò centinaia di aspiranti, senza però riuscire a farsi impressionare da nessuno. La scelta ricadde, all'ultimo momento, sui tratti catalani dello studente Enrique Irazoqui, giunto a Roma per conoscere di persona il poeta. La voce di Gesù, invece, sarà affidata al doppiaggio di Enrico Maria Salerno.

I ruoli dei personaggi della narrazione evangelica sono assegnati ad attori non professionisti, in particolare a uomini e donne abitanti dei luoghi dove avvengono le riprese. Da segnalare è la collaborazione di amici e parenti come Enzo Siciliano nella parte di Simone, Natalia Ginzburg nella parte di Maria di Betania, e della madre Susanna Pasolini, per la prima e unica volta sullo schermo, nella parte di Maria anziana.

Pasolini rinuncia il più possibile all'artefatta e accademica finzione recitativa dell'attore professionista, nel tentativo di sfruttare le spontanee e primitive capacità attoriali dei ragazzi delle borgate.

La ricerca dell'attore è la cosa che più mi prende perché in quel momento io verifico se le mie ipotesi sono state arbitrarie: cioè se ad una fisionomia che ho immaginato, corrisponde effettivamente il carattere che immagino debba avere. Quando ho bisogno di giovani attori, che siano scanzonati, furbi, smaliziati, ma ancora un po' incerti e un po' buffi, non cerco i giovani attori appena usciti dall'Accademia che rifacciano magari a stento il verso a quelli che invece vivono in una borgata di periferia e sono realmente così. Più semplicemente vado appunto in una borgata romana e cerco dei ragazzi che interpreteranno, in un certo senso, se stessi. Quando invece ho bisogno di qualcuno che reciti una parte più complessa allora faccio ricorso all'attore professionista, ma riduco questa scelta sempre al minimo indispensabile¹

Il volto di Enrique Irazoqui è già di per sé un'esplicita rottura con la tradizione iconografica. E' un volto di una realtà quasi brutale, se lo si confronta con i precedenti volti cinematografici di Cristo (vedi fig. 2.8). E' difficile trovare qualcosa di divino, fra i lineamenti di Irazoqui. E' la negazione del Cristo-star, il maestro carismatico, dal capello biondo, lungo e fluente con le braccia allargate e il mantello splendente, propostoci cinematograficamente dalla cultura visiva hollywoodiana, che ha interpretato il corpo di Cristo come il corpo di un divo. Pasolini gli dà un volto scuro, serio, spesso semicoperto da

4 Ibidem.

1 P. P. PASOLINI, *Quaderni di Filmcritica*, op. cit., p. 93.

un velo, anch'esso nero. E' un Cristo che sembra cupo, arrabbiato; e la voce ferma, intensa, tagliente, a volte irata, di Enrico Maria Salerno conferma e aumenta il suo "caratteraccio".

Inoltre chiuso fra copricapo e tunica sembra spesso rattappito. Il suo volto e la sua figura si staccano da quelli dei discepoli, dei contadini e dei sacerdoti per l'aggressività fisionomica. Pasolini riporta Cristo fra la sua gente: dopo anni di sfarzose, quanto false scenografie e attori compiacenti, il Vangelo ritrova una propria forza e una nuova e quasi brutale autenticità.

Ma il Cristo barbuto e biondo al quale siamo abituati, non è l'ispido e mal rasato di Pasolini. Quello là lo detesto. La Vergine no, la Vergine è adorabile: ma non una Vergine vecchia e sdentata come mi proponevano, bensì con il suo velo e il suo mantello, nascoste persino le unghie dei piedi ¹

Con queste parole di Luis Buñuel, ecco che viene fuori una profonda diversità fra i due registi nel concepire l'immagine dei componenti della Sacra Famiglia. E così si intende che, il pur surrealista e dissacratore Buñuel, rimane ancorato a un modello di rappresentazione sacra del tutto classica. Il suo Gesù ha i capelli lunghi, biondi, la barba ordinata e (vedi fig 1.6 e 1.7 a p.40) corrisponde per lo più a un'immagine tradizionale-popolare, diciamo quasi da santino. E la Vergine secondo lui non deve mostrare nulla di umano, chiusa com'è da tutti i veli che ne nascondono le fattezze e lasciano intatta la sua pura aurea divina. L'iconografia buñueliana di Cristo è quella medioevale generata e impressa nei suoi occhi di fanciullo di Calanda.

Pasolini stravolge proprio il modello iconografico di Cristo, portando in scena "l'ispido e mal rasato" Enrique Irazoqui, e affidando alla sua vecchia e sdentata mamma il ruolo di interpretare la Madonna ai piedi della croce. La sua rivoluzione inizia dai corpi.

¹ M. AUB, op. cit., pp. 187-188.



fig 2.8

fig 2.8: il volto di Cristo-Irazoqui

2.3.4.5 Alcuni riferimenti pittorici e lo stile bizantino

Pasolini ha avuto una sorta di folgorazione, dalla pittura antica, e quando ha approfondito questa sua, diciamo, curiosità ha trovato che la pittura antica può fornire una quantità enorme di spunti tipologici, formali, che lui ha tutti reinterpretato¹

E così ripercorrendo il Vangelo alla ricerca di esplicite citazioni o semplici riferimenti pittorici si nota che la Via Crucis riproduce alcuni dettagli dalla rinascimentale *Storia della Croce* di Piero della Francesca, e sempre al pittore d'Urbino è ispirata la sequenza del Battesimo; che invece gli intensi attimi vissuti nell'orto del Getsemani sono debitori delle opere che Mantegna e Bellini hanno dedicato a quel momento. E che la Crocefissione de *Il Vangelo* può forse trovare più di un riferimento in quella dello spagnolo El Greco.

Nonostante *Il Vangelo*, costituisca un momento di rottura nella storia della rappresentazioni visive della vita di Cristo, i riferimenti alla storia della pittura e i richiami all'arte classica, sono disseminati un po' ovunque.

Come nello stile rappresentativo dell'arte iconografica bizantina, il rapporto delle figure con lo spazio è prevalentemente bidimensionale. Nei mosaici bizantini, il cui soggetto più rappresentato è quello del “Cristo Pantocratore” (Cristo benedicente), le forme si stagliano contro il fondale, sempre oro, senza profondità. L'arte bizantina non si propone la verosimiglianza, la rappresentazione del vero, ma ha una funzione prevalentemente didattica. Il fedele, che molto spesso ha l'immagine come unico punto di riferimento comprensibile, deve ammirare la ricchezza della decorazione, la preziosità dei materiali (oro e lapislazzuli).

Sembra quasi ci sia la volontà – da parte del regista – di togliere all'immagine filmica l'impressione di tridimensionalità, di profondità di campo (dovuta soprattutto all'immagine in movimento, al movimento all'interno dell'inquadratura) per ricondurla in un ambito figurativo e pittorico²

Anche le figure del Vangelo sembrano piatte, senza profondità, ma in questo caso la ricchezza dei materiali è quella dei volti popolari che animano il Vangelo, riappropriandosene e riportandolo a una dimensione umana.

1 F. ZERI, *Pier Paolo Pasolini secondo Federico Zeri*, da <http://www.pasolini.net>.

2 A. MOLTENI, *La musica nei film di Pier Paolo Pasolini. Con qualche cenno riguardante anche alcune scelte pittoriche del poeta-regista*, da <http://www.pasolini.net>.

2.3.4.6 L'annunciazione. Analisi di una sequenza.

Pensate alla prima inquadratura, alla "F.I. di Maria, vicina a essere madre": si può sfuggire alla suggestione della Madonna di Piero della Francesca a San Sepolcro¹

La sequenza iniziale dell'annunciazione è emblematica e rappresentativa dello stile pasoliniano.

Dopo le scritte in nero su sfondo bianco di dedica

Alla cara, lieta, familiare memoria di Giovanni XXIII

ecco la prima inquadratura. E' il primo piano stretto, centrato ed equilibrato del volto di Maria; sullo sfondo un arco di pietre, come un'aureola tutta umana, racchiude nella sua rotondità i lineamenti di Maria. La fotografia di Tonino Delli Colli mette in risalto il contrasto fra il pallore del volto e il velo nero, appena appoggiato sopra la testa, che le scende fin sulle spalle; gli occhi sono rivolti in alto a destra, ma l'espressione del volto è praticamente impassibile e la mancanza di sonoro le conferisce come un accenno di attesa. In controcampo è il volto di Giuseppe, con il sopracciglio leggermente aggrottato, su sfondo non distinguibile. Di nuovo inquadrata è Maria: questa volta abbassa gli occhi e china leggermente la testa. Ancora Giuseppe in controcampo: l'espressione è leggera, di chi non comprende qualcosa; compie un lieve movimento verso sinistra, le labbra forse tradiscono la volontà di parlare, ma tutto è silenzio. La quinta inquadratura riprende la figura intera di Maria, al centro, con il grembo che si scorge dai vestiti, davanti al muro di pietre che disegna sopra di lei l'archetto. Alla destra della figura di Maria sono appoggiati dei sassi, una scala, un rastrello e alcuni bastoni; sulla sinistra c'è un cesto. Il corrispettivo controcampo ci mostra Giuseppe in figura intera che, non appena viene inquadrato, si volta di lato e compie qualche passo, scende degli scalini verso una porta che evidentemente lo condurrà fuori dal cortile della casa di Maria, che viene quindi inquadrata, girata di novanta gradi rispetto a prima, con sullo sfondo l'ingresso completamente scuro della casa, e l'archetto di prima sulla sinistra. Maria fa dei passi in avanti verso la macchina da presa, mentre dall'uscio compaiono, due donne vestite di nero, una con un bambino in braccio.

1 P.P.PASOLINI, *Il Vangelo secondo Pasolini*, in "Il Giorno", op. cit.

Giuseppe è ora in campo lungo, mentre si allontana per una strada assoluta, fra arbusti e sterpaglie.

Nona inquadratura: sulla sinistra del quadro le donne fuori fuoco, sulla destra Maria in primo piano (fino alle spalle) alza questa volta gli occhi che vanno a seguire con un raccordo sullo sguardo i passi di Giuseppe sulla strada. Undicesima: il volto di Maria nell'inquadratura fino a questo punto più ravvicinata lascia trapelare un sentimento di dispiacere per chi se ne va e allo stesso tempo di consapevolezza e imperturbabilità per quello che sta per accadere.

Giuseppe, entra in campo di spalle. Un altro raccordo sullo sguardo: è la città di Matera, arroccata sulla collina, che gli si staglia davanti. Con un movimento di macchina libero, che segue la strada che scende dalla città di Matera alta, il regista si sofferma su un gruppo di bambini che gioca. Sono figure non previste dalla sceneggiatura. Giuseppe li osserva, poi abbassa lo sguardo e si appoggia a una pietra e con la testa fra le braccia socchiude gli occhi. La sua espressione denota tradimento, incompienza, sconsolatezza. E l'abilità registica consiste proprio nel tratteggiare con leggerezza e delicatezza i sentimenti, senza farsi mai prendere la mano e cedere così agli eccessi del pathos.

I bambini giocano davanti a lui, e il loro rumoreggiare costituisce il primo sonoro umano del film, che subito tace: Giuseppe ha chiuso gli occhi, e con le ciglia sempre aggrottate, muove leggermente la testa, forse già addormentato per la insopportabile calura estiva o per dimenticare quello che lui crede un tradimento.

All'improvviso si desta, i bambini non ci sono più e al loro posto una fanciulla vestita di bianco ripresa in figura intera. Con un rapido raccordo è in primo piano l'angelo, che con voce femminile sta annunciando:

Giuseppe figlio di Davide, prendi pure con te senza esitazione Maria tua sposa
La sequenza si conclude ciclicamente con il percorso a ritroso di Giuseppe e con una serie di inquadrature che sono compositivamente uguali alle prime. Manca ancora la parola, ma le sottili trame delle espressioni sui volti di Giuseppe e Maria, lascia intendere che la comprensione è avvenuta e che la Storia Sacra può iniziare a compiersi.

2.4 Un nuovo senso del Sacro e lo stile dell'incarnazione

Ciò che caratterizza il cinema di Pasolini è una coscienza poetica, che non sarebbe a dir vero né estetica, né tecnicistica, ma piuttosto mistica o sacra¹

La teoria cinematografica si è sempre rivolta con particolare attenzione ad analizzare e interrogare i rapporti fra il sacro e il cinema. E' questa un'indubbia e fascinosa attrazione fra una categoria e un mezzo, che non cessa mai di destare curiosità e interrogativi per le modalità di attuazione di questa unione e per lo stile con cui il cinema rappresenta il sacro.

Paul Schrader, sceneggiatore di fiducia di Martin Scorsese, in una tesi di dottorato che porta la data del 1972, e che ha il titolo di *Transcendental Style in Film*, cerca di delinare i sistemi che possano rappresentare il Completamente Altro, ovvero il Divino, attraverso il mezzo cinematografico (che non sia quello del tutto fallimentare dell'effetto speciale hollywoodiano). Egli propone come modelli di uno stile Ozu, Bresson e Dreyer e fissa la sua attuazione in tre categorie: quotidianità, scissione e stasi.

Trent'anni dopo, nell'introduzione all'edizione italiana dell'opera, Gabriele Pedullà afferma che lo stile trascendentale non ha seguito le aspettative di Schrader, e che i registi da lui presi a esempio, autori di forme d'arte troppo astratte e stilizzate, e di un realismo di superficie, sono le prime vittime della diffusione di massa dei mezzi mediatici.

La quotidianità è esteticamente inerte perché la piattezza delle immagini è ovunque². Il sacro cinematografico ha trovato nuove vie in cui svelarsi. Pedullà individua un

passaggio da una sacralità dell'*ascesi* a una sacralità dell'*incarnazione*³

L'*ascesi* prevede il riconoscimento spettatoriale del Trascendente, di cui il mondo fenomenico non è che un riflesso superficiale; l'*incarnazione* invece capovolge i termini del discorso e rende l'uomo passivo di una realtà che diventa trascendentale. E' possibile dunque ravvivare un incontro, quello del sacro con il cinema, che si stava facendo raro, attraverso questa nuova via, che ha in letteratura un possibile antecedente e manifesto ne *L'Ulisse* di Joyce.

Il Trascendente è tra noi; partecipa delle nostre esistenze miserevoli; alla lettera

1 G.PEDULLA', op.cit, p. XXVIII.

2 Ibidem.

3 Ibidem.

prende corpo nella sofferenza del mondo. Dio non si manifesta allora per mezzo della frontalità o della ieraticità predicate da Schrader sul modello dell'arte bizantina, ma nello sguardo degli emarginati che soffrono ai margini della società [...]Una lezione che, se è completamente differente da quella che si ricava dal cinema trascendentale (dissoluzione del soggetto in un Altro che comprende tutti gli esseri), non è tuttavia meno spiritualmente significativa (l'Altro è tra noi; in questo mondo apparentemente abbandonato da Dio è ancora viva una scintilla di intensità religiosa)¹

Possibili esempi di questo nuovo modello sono il cinema di Dumont, Scorsese, Ferrara e Von Trier,

ma rispetto all'uso primonovecentesco del mito, l'incarnazione della grande Storia non può più essere annunciata sin dall'inizio, pena la perdita di quell'effetto di sorpresa senza cui non potrà esservi reale commozione ed empatia²

Il cinema di Pasolini è la prima concreta messa in atto di questo nuovo modo di realizzare il sacro cinematografico. Egli ha concretizzato appieno la “sacralità dell'incarnazione”: la storia sacra viene incarnata nei volti degli abitanti di Matera, la macchina da presa rende trascendentali le loro rughe, i luoghi arsi e le case cadenti. Non c'è dissoluzione del soggetto nel trascendente, ma forse la volontà di dissolverlo nell'umano, con un cinema capace di avvicinare le due categorie fino a farle coincidere.

1 G.PEDULLA', op.cit, p. XXVIII.

2 Ibidem.

MARTIN SCORSESE

Parte I

Gesù Cristo a New York. Fra peccato e sofferenza

I don't think there is any difference between fantasy and reality in the way these should be approached in film ¹

Perchè si può parlare di una sorta di legame che unisce la figura di Gesù Cristo ai personaggi del cinema di Scorsese? Non si tratta di azzardo, provocazione, ma di una reale attrazione, particolare e inconsueta, che non si risolve solo con semplici similitudini comportamentali o agitazioni spirituali interiori, ma con un intenso rapporto visivo.

Fra le strade di New York, infatti, si consuma un insolito rito di scambio e comunione, di gesti, rituali, caratteri, fra il gangster, il bravo ragazzo o il semplice uomo di strada e Gesù Cristo, il predicatore, l'anacoreta, il redentore.

In questo studio si analizzeranno alcune sequenze dei film:

The big shave (1967) breve e sanguinoso esperimento visivo del giovane regista, *Who's that knocking at my door* (1969) lungometraggio che ben delinea l'inizio di uno stretto rapporto di immagini (Charlie-Keitel-Cristo), *Boxcar Bertha* (1971) dove la crocefissione è l'evidente segno di un personale ed estremo immaginario religioso, *Mean Streets* (1973) che consolida il rapporto fra gangster e Cristo, e *The last temptation of Christ* (1988) il film resa dei conti con tutto quello che ha costituito un costante e ossessivo riferimento.

¹ D. THOMPSON-I. CHRISTIE, *Scorsese secondo Scorsese*, Ubulibri, Milano 1991, p. 12.

3.0.1 Appunti sul personaggio del cinema di Scorsese

E' opportuno fare alcune considerazioni sul personaggio del cinema di Scorsese; individuando alcuni tratti tipici della sua "costituzione" si può meglio comprendere la sua presunta matrice cristica.

- è tendenzialmente solo, isolato rispetto agli altri, individuabili in una generica collettività o società, che sta fuori e costituisce l'alterità (in particolare: Alice-Burstyn in *Alice doesn't live here anymore*; Travis-De Niro in *Taxi driver*; Hackett-Dunne in *After Hours*, Frank-Cage in *Bringing out the dead*);

- se inserito in un gruppo, ne è in contrasto (Charlie-Keitel in *Mean streets*) o tradisce (Hill-Liotta in *Good Fellas*);

- i rapporti uomo donna sono vissuti problematicamente, ossia il personaggio maschile mostra delle devianze dal punto di vista psicologico e un rapporto non sereno e complessato con il sesso (Charlie-Keitel e Katie-Bethune in *Who's that knocking at my door*; Travis-De Niro e Betsy-Shepherd in *Taxi driver*) o sono turbolenti, causa di litigi e fonte di incomprensione (Charlie Keitel e Teresa- Robinson in *Mean Streets* e Alice-Burstyn e Barrie-Kristofferson in *Alice doesn't live here anymore*; Jimmy-De Niro e Francine-Minnelli in *New York New York*), se non decisamente esasperati e violenti (Jake La Motta-De Niro con le mogli Irm-Flax e Vickie-Moriarty in *Raging bull*; Asso-De Niro e Ginger-Stone in *Casinò*);

- è inserito in una sorta di parabola di ascesa, verso quell'altare del sacrificio che è il successo (Travis-De Niro in *Taxi Driver* finisce per diventare un eroe; Jimmy-De Niro in *New York New York* è un eroe del sax, ma ossessionato dal successo della moglie Francine-Minnelli; Pumpkin-De Niro in *King of Comedy*, Vincent-Cruise in *The colour of money*), ma si tratta anche di ascesa che si trasforma in irreversibile declino, vissuti drammaticamente nell'arco della stessa vicenda (La Motta-De Niro in *Raging Bull*, Hill-Liotta in *Good*

Fellas, Asso-De Niro in *Casinò*). Il rapporto con il successo, con “l’ascesa”, è ambivalente, ne vengono esaminati gli aspetti più profondi, paradossali e oscuri, che riportano ancora una volta alle Sacre Scritture:

Gaining Paradise and losing it, through pride and through greed – it's the old fashioned Old Testament story [...] Ultimately it's a tragedy. It's the frailty of being human. I want to push audience's emotional empathy with certain types of characters who are normally considered villains¹

"Esiste una sola donna con molti volti" dice l'angelo-diavolo di *The Last Temptation of Christ*. Forse si può delineare nel cinema di Scorsese un solo personaggio, che porta principalmente i volti di Robert De Niro e di Harvey Keitel.

3.0.2 Appunti sull'elemento religioso nel cinema di Scorsese

La critica cinematografica, per analizzare le opere di Scorsese, ha spesso utilizzato una chiave interpretativa che attinge a riferimenti appartenenti a un campo religioso.

Sull'immobilità delle vite mostrate sullo schermo ha un forte peso la totalità dell'elemento religioso, che investe la personalità e la dimensione psicologica di ogni attante cinematografico, influenzandone indelebilmente il destino in tutti e quattro i casi rivolto alla dannazione e al fallimento finale. Il senso della colpa, di una colpa quasi connaturata al fatto stesso di essere uomo, e quindi creatura fragile e labile, costringe l'eroe scorsesiano a tramutarsi in traditore o vittima per ricercare una forma di presunta salvezza, che in realtà somiglia più all'inganno del paradiso terrestre, origine di ogni male²

Espiazione, Grazia e Redenzione sono le categorie che si possono usare per un'analisi complessa a livello tematico della trilogia composta da *Taxi driver*, *Raging bull* e *The Last Temptation of Christ*. Per comprendere meglio la sua opera ci si può tuffare nel *background* culturale del regista e dello sceneggiatore Paul Schrader, affrontando le grandi dottrine di cattolicesimo e calvinismo.³ Formule celebri sono state introdotte, dalla denominazione significativa, per delineare il suo stile, come *Forma dolorosa*:

puisqu' il est dit que l'expression, l'art, chez Scorsese, passe par là, par ce dolorisme

1 Interview with Martin Scorsese, In “Sight&Sound”, January 1996, pp. 8-9.

2 G. RAVIZZOTTI, *Il mondo gangneristico nel cinema di Scorsese: forme e modalità di messa in scena*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore prof. Dario Tomasi, aa. 1997-98, p.6

3 Vedi capitolo 4 in V. COSTANZIA, *Forma dolorosa. La componente religiosa nel cinema di Scorsese*, tesi di laurea, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore prof. Dario Tomasi, aa. 1997-98.

catholique, ce souffle brulant du feu de l'enfer, ces stigmates⁴

E così per raccontare le vicende interiori del tassista Travis-De Niro, come quelle del paramedico Frank-Cage, o quelle dello sfortunato Paul-Dunne si è usato spesso il termine "passione", per descrivere uno stato di inquietudine spirituale, agitazione interiore, che prelude ai risvolti tragici delle loro azioni.

Ma lasciando in secondo piano i caratteri paranoici, complessati, infantili, chiusi, paurosi, ossessionati da fervori religiosi, dei personaggi del cinema di Scorsese, sorprendono piuttosto i meccanismi visivi che stanno dietro alle sequenze dove si nasconde o si rivela la presenza di Gesù Cristo.

A un livello tematico la presenza di Cristo nei film di Scorsese è dunque fortemente legata alla presenza "originaria" ed oscura del Peccato e al riproporsi ossessivo del Sacrificio.

Sul piano visivo è invece legata al tema della Passione. Per Passione, convenzionalmente si intende il periodo nella narrazione evangelica che va dall'ingresso di Gesù Cristo in Gerusalemme nel giorno della Domenica delle Palme, fino alla sua deposizione e sepoltura. Comprende pertanto l'Ultima Cena con il Discorso Eucaristico, la meditazione nell'Orto del Getsemani, l'arresto e il processo di Gesù, la flagellazione, la Crocefissione e la morte. Sono i momenti finali della vita di Cristo, è la parte del Vangelo che mette in scena la sua cruenta fine e ne esalta i temi principali della sofferenza, della morte e del sacrificio.

Nell'intero apparato visivo dei film di Scorsese si può individuare il tentativo di riconoscere e ricostituire all'interno di essi le Figure della tradizione iconografica religiosa legata alla Passione.

E così in *Journey through American Movies* presentando il finale de *I Ruggenti anni '20* di Raoul Walsh Scorsese sottolinea: "Walsh osò perfino concludere il film su un'immagine semireligiosa che evoca la Pietà"². La scena ci mostra il personaggio James Cagney morente fra le braccia di Gladys George ai piedi di una scalinata. L'intreccio dei corpi, le linee delle braccia di lei attorno al collo di lui, vanno a costituire una sorta di pietà laica. Modello di forma artistica e religiosa, che egli tenderà a ricostituire più volte, come in *New York New York* con le figure di Francine-Minnelli e Jimmy-De Niro

4 M. CHION, *Forma dolorosa*, in "Cahiers du cinema", n.383/4, Mai 1986, p.45.

2 M. SCORSESE-M. H. WILSON, *Un viaggio personale con Martin Scorsese attraverso il cinema americano*, Archinto, Milano 1998, p. 47.

all'ospedale o in *Age of innocence* con quelle di Ellen-Pfeiffer e Newland-Day Lewis oppure ancora in *Bringing out the Dead* dove la *Pietà* formata dall'abbraccio di Mary-Arquette a Frank-Cage costituisce l'immagine finale (e forse risolutiva) del film.

Si può anche individuare una generica costante tendenza mimica, nel riproporre dell'attore scorsesiano alcuni gesti tipicamente cristici: l'inginocchiamento come posizione sacrificale di Charlie-Keitel nel finale di *Mean streets* e di Jimmy-De Niro davanti a Francine-Minnelli in *New York New York*; le braccia aperte e allargate all'altezza delle spalle di Jake-De Niro, martire del proprio successo, sul ring di *Raging Bull*, Rupert-De Niro in *King of comedy* sull'altare dello show finale e di Cady-De Niro durante la perquisizione in *Cape Fear*, solo per citarne alcuni.

Si può dunque ripercorrere l'intera filmografia di Scorsese alla ricerca della riproposizione dell'iconografia legata alla Passione di Cristo.

3.1 *The Big Shave* (1967)

The Big Shave était un fantôme, une vision de la mort strictement personnelle¹

The Big Shave: ovvero una prima grande anticipazione di quel che sarà il cinema di Scorsese. Si possono infatti, già individuare in questo film, alcuni elementi, tematici e stilistici, che caratterizzeranno le sue future opere.

Le filmografie ufficiali sono solite accreditarlo come terzo o quarto titolo (a seconda che gli si attribuisca anche il progetto amatoriale *Vesuvius IV*, o meno) secondo l'ordine cronologico della sua produzione. Seguono i due cortometraggi, appartenenti a un primo periodo di apprendistato registico, dal titolo di *What's a nice girl like you doing in a place like this* (1963) e *It's not just you, Murray* (1964), prime vivaci espressioni cinematografiche di uno studente vicino al New American Cinema e alla allora fertilissima cultura underground.

I primi cortometraggi non erano passati inosservati: la proposta di girare un nuovo film gli giunge dall'Europa e precisamente dal direttore della Cinémathèque Royale de Belgique, interessato al cinema d'avanguardia. *The Big Shave* vincerà un premio, dedicato al cinema sperimentale, denominato proprio *L'Age d'or*. Pur non ottenendo il successo e l' "aura" del film di Buñuel, *The Big Shave* diverrà in ogni caso un piccolo oggetto di culto, e per esso si leveranno voci entusiastiche tra gli appartenenti alla critica militante e specialistica, sia in Francia che negli Stati Uniti.

3.1.1 Una prima sanguinolenta passione

Più di settanta inquadrature per soli sei minuti di pellicola impressionati, giusto il tempo di far suonare *I can't get started*, canzone della leggenda del jazz Bunny Berigan, come colonna sonora, ma già si può intuire quella

forma saturante e cumulativa, barocca e schizofrenica, in perenne equilibrio fra lo stile delle nouvelles vagues e il cinema americano ipercodificato²

parole che ben si adatteranno a descrivere lo stile di tutto il suo cinema.

L'eccessivo numero di inquadrature evidenzia una sorta di frenesia di punti

1 M. CIMENT-M. HENRY, *Entretien avec Martin Scorsese*, in "Positif" n.170, 1975, p. 9.

2 V. COSTANZIA, op. cit., p. 82.

di vista, una mano che sembra incerta, ma che proprio su questa incertezza saprà far leva e trarre forza.

E' un esordio importante: i nomi di Cassavetes e Godard sono chiamati in causa, dai critici, come riferimento, per questo violento esperimento visivo.

Dopo il titolo, in nero marcato, su sfondo bianco, una dissolvenza in apertura su un wc dà inizio a una prima serie di inquadrature di dettagli di una non specificata sala da bagno: dal rotolo di carta igienica, ai rubinetti, a una spazzola, al tappo del lavabo.

Quattordici piani fissi che possono costituire una sorta di prologo oggettuale, di introduzione inanimata al più comune dei rituali maschili, deliziosamente orchestrate dal parallelo prologo trombettistico di sottofondo. La fotografia sovraesposta dà immagini che tendono a un sorta di candore spettrale e la lucentezza dell'acciaio dei componenti del bagno conferisce un nitore che presto verrà sconvolto dall'invadenza del rosso sangue.

Peter Bernuth è il ragazzo che entra in bagno e che metterà in atto il risveglio più sanguinolento del cinema americano. Dopo essersi cercato nello specchio, si sciacqua il volto e si toglie la maglietta bianca. Con gesti tipici di un rituale consumato ad ogni risveglio, si prepara alla grande rasatura: disponendo la bianchissima schiuma da barba sul suo volto e prendendo il rasoio dall'armadietto, di fronte a lui.

The Big Shave: ovvero lo scempio del proprio viso e il trinciamento della carotide. Dopo una prima normale passata di rasoio, al ripetersi del gesto, il sangue scorre e riga il volto giovane di Bernuth e la tromba di Beringam impazza sopra le immagini. L'impassibile espressione del ragazzo fa da contrappunto ironico alla violenza perpetrata sul suo viso, che lentamente si trasforma in una maschera di sangue.

Con il passare dei suoi film, il cinema di Scorsese si farà terribilmente più serio: l'approccio ironico dei facili contrasti fra impassibilità statuaria e dolore, fra rosso e bianco cederanno spesso il passo ad una mano che ricerca e persegue nel cinema il logorio e l'ossessione della situazione cinematografica.

Il tema visivo della presenza e fuoriuscita del sangue sul volto umano ricorrerà più volte all'interno della sua opera e, fra le altre, nel finale di *Mean streets* con Johnny boy – De Niro, la cui giugulare sprizza sangue, dopo essere stata colpita da una pallottola e in un altro finale sanguinario, quello di *Taxi*

driver, dove il tassista giustiziere Travis Bickle – De Niro viene colpito al collo dal ruffiano Sport – Keitel; nelle costanti ferite aperte sul volto del pugile Jake-De Niro in *Raging Bull* e, ovviamente in *The Last Temptation of Christ*, dove il sangue schizza sul volto di Gesù durante la crocefissione di un ebreo al quale egli ha costruito la croce e poi, la seconda volta, sul suo viso, quando viene inchiodato sopra il Calvario dai soldati romani.

L'ultima inquadratura di *The big shave* è quella del costato del giovane Bernuth: il sangue gli cola dal volto fin sotto i capezzoli creando dei lunghi rivi rossi, che gli rigano il petto. E' questa una prima immagine critica del cinema di Scorsese. Fa riferimento a una tradizione iconografica religiosa più forte, quella che tratta il tema della flagellazione e delle torture subite da Cristo prima della crocefissione e che ha nelle opere di Petrus Christus, Matias Grünewald (vedi figg. 1.8-1.9, p. 47) ed Albrecht Dürer i principali referenti nella storia dell'arte. Rispetto ad un *mainstream* artistico in cui il Cristo morente è rappresentato come il Cristo dormiente, e la violenza dell'evento appare spesso sublimata, quasi mai trattata direttamente, questi artisti esprimono il pathos della Passione, non rinunciando alla raffigurazione di esplicite manifestazioni di dolore nelle espressioni del Cristo e ai particolari più crudi, come le ferite e il sangue da esse generato.

La scritta finale "VIET '67" conferisce senso alle immagini: quello che poteva sembrare un omaggio spassionato di un giovane regista al cinema sperimentale, con una strizzata d'occhio all'horror, diventa una precisa accusa politica. *The Big Shave* assume così i connotati di un film di protesta, lucida e violenta. Bernuth diviene il primo martire del cinema di Scorsese e si può dire, allora, che rifletta sopra di sé le colpe di una civiltà che, proprio nel 1967, concludeva con la ritirata di Saigon la sporca guerra del Vietnam, quella che porterà sugli schermi personaggi insonni e nevrotici, che si nascondono dalla "normalità" della commedia in un buco d'appartamento, dietro le veneziane tirate, con la bottiglia a fianco e la pistola sotto il cuscino, ossessionati e sconvolti da un concetto di giustizia personale che prima o poi cercheranno di mettere in atto.

La volontà di vedere il proprio volto pulito, così pulito da scarnificarlo, è il perseguimento di un'idea di purezza destinata a crescere e svilupparsi nel personaggio scorsesiano: nella ricerca di una purezza femminile vergine del

celebre discorso delle *porte chiuse* che il Charlie di *Who's that knocking at my door* rivolge a Katie, alla pericolosa attrazione per la purezza redentrica del fuoco del Charlie di *Mean Streets*. Appena dieci anni più tardi il tassista Travis Bickle nella sequenza del monologo allo specchio porterà al suo più alto livello l'evoluzione di questo personaggio. Che si raderà ancora, ma questa volta i capelli, lasciando solo una striscia al centro, così da sembrare un po' punk e un po' mohicano, prima di compiere la strage purificatoria finale.

3.2 *Who's that knocking at my door ?(1969)*

Al Chicago Film Festival del 1969 viene presentato, due anni dopo le prime riprese, *Who's that knocking at my door?*, il primo lungometraggio di Scorsese, che segna l'inizio della collaborazione con la specialista del montaggio, e futura moglie, Thelma Schoonmacker.

Il film, che ha avuto una gestazione particolarmente sofferta, prende le mosse da *Bring on the Dancing Girls*, seconda parte di una mai realizzata trilogia “epica” su Little Italy e la cui terza parte, *Season of the witch*, costituirà l'embrione di *Mean Streets*.

Un dramma crudo, che mette in scena le giornate di Charlie-Keitel, (J.R. nella versione originale) consumate fra un bar e l'altro, con gli amici Joey e Sally, e la sua relazione con Katie-Bethune (una non meglio precisata “ragazza” nella versione originale).

Farà scalpore la presenza, all'interno del film, di una sequenza, che si dice inserita esclusivamente per il volere della produzione, che mostra le soggettivazioni mentali del protagonista Charlie-Keitel, che si tocca, nudo su un letto: scorrono immagini di corpi femminili, che hanno il nobile volto dell'attrice godardiana Anne Colette, mentre la voce di Jim Morrison, si esalta sulle note di un capisaldo della musica giovane e ribelle: *The End dei Doors*.

Emerge come tematica narrativa principale del film, il rapporto particolare, se non morboso, di Charlie-Keitel con Katie-Bethune, colpevolizzata di essere stata vittima di uno stupro in passato e di essere una *porta aperta* secondo la visione che lui ha del mondo femminile e che le ha esposto all'uscita del cinema, dopo una visione di un film di Howard Hawks.

La sessualità, legata al sentimento di colpevolezza, è un vero e proprio *leit-motiv* del cinema di Scorsese, sin da *Who's that knocking at my door?*¹

Ma come si manifesta questo *leit-motiv* dal punto di vista della costruzione visiva? Possiamo ripercorre le dinamiche interne di una sequenza, esemplare per le modalità di realizzazione e significativa per i film che verranno, che possono chiarire meglio come riesca Scorsese a rendere visivamente il senso di colpevolezza maschile connaturato al sesso.

1 V. COSTANZIA, op. cit., p. 88.

3.2.1 Dialogo in interni con crocefisso

Con un rapido movimento di macchina, che passa dal soggiorno a una camera da letto, vengono inquadrati Charlie e Katie che scherzano amichevolmente, mentre lei si sta pettinando; sullo sfondo alle spalle di lui si nota il crocefisso. La ragazza si muove, lui dietro, attraversano il soggiorno prima inquadrato, poi la cucina, e si dirigono in un'altra camera, con il letto matrimoniale. La macchina da presa li segue senza mai staccare. Il punto di vista è sopra le spalle di Charlie. Non appena entrati nella stanza lei si volta e lui la bacia. Sullo sfondo, al di sopra del letto, quasi a intromettersi nel loro bacio, un crocefisso, più grande di quello visto in precedenza.

A questo punto c'è il primo taglio della pellicola: la macchina da presa è collocata in un altro angolo della stanza e possiamo osservare un'inquadratura molto elaborata: sulla metà destra del quadro abbiamo Charlie in primo piano e le braccia di lei che gli stanno attorno al collo, sulla metà sinistra un grande specchio riflette la stessa scena. Da notare è che in ogni caso la figura di lei è tagliata quasi del tutto fuori campo.

Davanti allo specchio c'è una statua della Madonna che scopriamo, nel momento in cui Charlie si sposta, essere il centro dell'inquadratura. Affianco a questa statua si trovano alcune bottigliette e un'altra statuetta votiva. La mano di lei sfiora la statua della Madonna.

- Bella questa Madonna - dice lei
- Mi raccomando: non toccarla - ammonisce lui
- Ah, sta tranquillo: mica la rompo- risponde lei
- Se si rompesse mia madre morirebbe -
- Allora non la guardo nemmeno-

Terza inquadratura: dall'alto e posizionata a 45 gradi rispetto al letto, la macchina inquadra Charlie e Katie che si sdraiano. Lui prende il cuscino da sotto il coprietto e lo posiziona sotto la testa di lei. Adesso, per riprendere le effusioni dei due, Scorsese cambia improvvisamente stile e opera con delle inquadrature molto ravvicinate sugli attori, dal taglio insolito, con primissimi piani e particolari delle mani.

Con uno scatto abbastanza improvviso Charlie "si libera" di Katie.

- C'è qualcosa - chiede un po' preoccupata
- No, niente- risponde lui
- Perché ti sei fermato-
- Perché mi andava così... senza ragione... ti dispiace?

I due riprendono ad amoreggiare. Le inquadrature sono simili a quelle descritte in precedenza. Ma quando la mano di lui si fa più insistente sul corpo di lei, c'è uno stacco netto: la macchina da presa è collocata fuori dalla stanza con la porta leggermente socchiusa, in primo piano

- Senti...non posso: io ti amo, non so come dirlo... io ti amo, ma...
- Ma che cosa?

Un altro stacco: all'interno della stanza, attraverso lo specchio con la Madonna con il Bambino, sull'estremità destra dell'inquadratura.

Scorsese realizza così un'altra inquadratura molto particolareggiata: in campo abbiamo la parte sinistra della specchiera che riflette la mezza figura di lei seduta sul letto e la parte centrale che specchia i due che parlano. In primo piano gli oggetti sparsi sul comò. Sull'estremità destra è presente la Madonna con il Bambino.

- E' la prima volta che dico una cosa così.
- Non aver paura di dirla: voglio sapere.
- Se mi vuoi bene, non hai bisogno di tante spiegazioni:

Stacco: di nuovo inquadrati da fuori della porta.

- adesso non voglio.

Adesso la macchina da presa inquadra solo la parte centrale dello specchio con con la statuetta della Madonna sempre in primo piano sull'estremità destra, ma completamente fuori fuoco.

- Perché?
- Perché ancora no, d'accordo?
- D'accordo.
- Pausa

- Non ti piaccio?

Lui si alza dal letto e si va a sedere sul mobile dello specchio, quasi a schierarsi di fianco alla Madonna con il Bambino.

- Pensa pure quello che vuoi, forse ti sembrerò all'antica, ma io ti amo perchè tu sei così...come sei...per me... per me... capisci?
- Ma... - tentenna lei
- No: se mi vuoi bene devi capire da sola

Charlie è nella parte sinistra del quadro, seduto sul mobile, inquadrato di taglio; nella parte destra di nuovo lo specchio, che riflette la schiena di lui e il volto di lei, ancora seduta sul letto.

- Ho capito

Inquadrata sempre da fuori dalla porta, lei si alza dal letto, lui scende dalla specchiera e si baciano ancora.

- Sei proprio bella...

Riduttiva è la dichiarazione con cui lo stesso Scorsese spiega questa intensa presenza visiva di simboli della religione cristiana:

i crocifissi e le statue che circondano i due nella camera da letto sono la rappresentazione materiale di una realtà, quella spirituale, impalpabile e, per questo, almeno in parte, ambigua ¹

Questa sequenza sarà emblematica: costituisce il primo esempio di una serie di dialoghi “forti” in interni in cui Cristo crocifisso non solo è sfondo, ma da segno visivo si fa presenza costante e riferimento ossessivo durante i momenti di confronto fra i personaggi.

3.2.2 In comunione con Cristo

¹ D. THOMPSON - I. CHRISTIE, op. cit., p. 38.

Nella sequenza finale del film Charlie entra in confessionale, luogo sacro dove si può ritornare puri, vergini di peccato. Scorsese ci mostra lo stato di estasi del personaggio che

sanguina istericamente la sua sconfitta, entra in comunione con il dolore di Cristo per espiare il passo falso morale, perchè tutto proceda come se niente fosse accaduto¹

Charlie è uscito da casa di Katie, dopo una litigata. E' furente. Inciampa, persino in un gradino, a cui tira un calcio. Apre le porte del confessionale e vi entra. Seguono due immagini di Charlie e Katie all'interno della stanza da letto dei genitori di lui, con crocefisso sullo sfondo; si avvicinano per baciarsi. Ma il montaggio ci riporta di nuovo in confessionale, dove di fronte a una grata e un crocefisso, Charlie si fa il segno della croce. Di nuovo lui e Katie: inquadrati di profilo si baciano. Si apre la grata del confessionale, e un uomo, al di là di essa, si fa un segno della croce. Charlie e Katie di profilo si baciano appassionatamente.

Mentre iniziano le parole, in voce-over, dell'*Atto di dolore*, assistiamo a una veloce zoomata su una statua della Vergine. Poi i due attori si baciano nuovamente: questa volta all'interno di una macchina. Il montaggio si fa serrato: due immagini fisse di una fotografia che sembrerebbe riguardare una violenza sessuale, poi un'inquadratura del corpo nudo di Katie, di nuovo i dettagli della fotografia e Anne Colette, la ragazza del sogno, che con le braccia al collo di Charlie, gli gira intorno. Una brusca zoomata all'indietro, a partire dal volto della Madonna, ci rivela una statua della Pietà; seguono dettagli delle ferite, con sangue dipinto, ai polsi, al costato, e ai piedi, sul corpo disteso del Cristo.

Charlie ci viene mostrato di taglio, fra i banchi della Chiesa; poi un'altra statua, quella di Santa Lucia, che porge degli occhi su un piatto. Inizia il rock 'n' roll sfrenato della canzone omonima del film: *Who's that knocking at my door* dei *The Genies*. Vengono alternate un' inquadratura del crocefisso all'interno della Chiesa, la statua del Cristo morente e di nuovo il crocefisso. Seguono altre immagini di statue: la Pietà e la Vergine con il Bambino e alcuni Santi; poi è inquadrato l'altare, e ,velocemente, il volto di un Gesù Bambino, intervalla altri due crocefissi.

Uno squarcio di luce illumina un crocefisso inquadrato di profilo su una

1 S. MURRI, *Martin Scorsese*, Il Castoro, Milano 2000, p. 31.

parete; Charlie, anch'egli di profilo, avvicina le labbra ai suoi piedi. Poi la successione di immagini si fa frenetica: ancora immagini di statue, una mano che tocca una gamba femminile, Charlie che entra in confessionale; di nuovo il bacio ai piedi del crocefisso. Un raccordo sull'asse ci mostra del sangue che cola dalle sue labbra.

Poi il grande crocefisso della Chiesa, dietro l'altare. La mano sulla gamba ha strappato la calza. Ancora immagini delle statue. La mamma di Charlie, in un flash-back d'infanzia, serve da mangiare a tavola. Ma Charlie è all'interno della Chiesa. Primo piano del volto di Katie. La soggettivazione dello stato ossessivo-estatico del personaggio è al suo culmine. La musica si interrompe, si sentono dei gemiti femminili, che fanno presupporre una violenza sessuale.

Ma il film finisce a questo punto. Charlie e il suo compare Sally sono in strada e si danno appuntamento all'indomani. Partono la canzone finale e i titoli di coda.

Ecco come possono essere classificate le immagini della sequenza:

- immagini che appartengono a un livello che si può definire *presente*: L'entrata in confessionale segue, nella diegesi del film, l'uscita da casa di Katie. Charlie è mostrato prima all'interno del confessionale, poi fra i banchi della Chiesa a spiare le proprie colpe con la preghiera.

- immagini di un livello di *soggettivazione*: ripresentano situazioni già viste all'interno del film e ora vengono rielaborate dalla ocularizzazione interna di Charlie. A questo livello appartengono le immagini di Charlie che inquadrato di taglio bacia i piedi di un crocefisso e dalle sue labbra sgorga lentamente del sangue.

- immagini di un livello di *realtà oggettuale*: statue della Madonna, dei Santi, e in particolare del corpo di Gesù Cristo con le ferite sanguinanti dei chiodi. Le immagini sacre costituiscono il "contraltare" oggettivo e reale alla soggettivazione dello stato interiore di Charlie.

La sequenza potrebbe essere estrapolata dal contesto narrativo del film per il suo carattere sperimentale. Il montaggio di Thelma Schoonmaker è

determinante: in poco più di due minuti vengono alternate oltre sessanta inquadrature. E' un montaggio serrato, che presenta accostamenti insoliti, fra la realtà oggettuale delle statue e la soggettività delle immagini a sfondo sessuale. La velocità dei tagli, l'irregolarità dei raccordi, la voce-over seguita dall'improvvisa musica rock, sono alcune delle caratteristiche tipiche del video-clip e della video-arte.

3.2.3 23 anni dopo: *Bad lieutenant* (1992). Il caso di Abel Ferrara

Il corpo cerca l'anima, anche con la pistola, con un tiro di coca, nell'orgia e in uno sguardo al crocifisso ¹

In una chiesa di New York, inginocchiati davanti all'altare, ci sono il cattivo tenente-Harvey Keitel, ovvero Charlie-cattivo tenente-Giuda-Keitel, e una suora, che è stata vittima di un selvaggio stupro ad opera di due ragazzi di colore. Sono di fianco (vedi fig 3.1), e a confronto, due rappresentanti di due diverse giustizie, una religiosa fondata sul perdono, e una umana, che si realizza con la punizione.

- Lei crede in Dio, non è vero? ... Che Gesù Cristo è morto per i nostri peccati? chiede la suora. Attimi di silenzio. Tenente-Keitel non risponde e, titubante, posa gli occhi sul rosario che la suora sta passando fra le dita. Lei si alza, lasciandoglielo fra le mani dalla parte del crocifisso, e si avvia verso l'uscita. Tenente-Keitel fa un gesto, come per trattenerla, ma lei non si ferma ed esce di scena. L'inquadratura seguente ci mostra tenente-Keitel in piedi, in piano americano, con l'altare profanato della chiesa sullo sfondo (vedi fig 3.2). All'improvviso egli si mette a terra, in ginocchio, poi a carponi, e dà sfogo a un pianto isterico disperato, che ha la somiglianza sonora di un ululato (almeno nel doppiaggio italiano). E' inquadrato in ginocchio, con le mani sulle gambe, che produce urla e lamenti.

In controcampo appare Gesù, figura intera, fermo e immobile fra i banchi della chiesa. E' un' impersonificazione di un Cristo tradizionale, con barba e capelli lunghi, piuttosto scuri. Ha la corona di spine in testa, le ferite sanguinanti, e uno straccio gli copre le zone intime.

Il campo/controcampo più forte, ovviamente è il raccordo a 180 sull'apparizione di Cristo nella chiesa. Finché il tenente non gli si avvicina e i due corpi sono separati, lo spettatore è autorizzato a pensare che Cristo sia una visione, che si tratti di un

1 S.DANESE, *Abel Ferrara. L'anarchico e il cattolico*, Le Mani, Recco 1998, p.19

caso di quello che Bazin chiamava montaggio proibito²

Inizia il monologo di tenente-Keitel:

- Che succede, c'è qualcosa che vuoi dirmi? Stronzo! Topo di fogna! Lurido topo di fogna!

La voce è strozzata dal pianto.

- E' tuo?

E lancia il rosario.

- Che vuoi? Dirmi qualcosa, invece di restare in silenzio?

La recitazione di Keitel esce del tutto dal registro che era proprio di un personaggio comunque burbero e iracondo. La mani sono sulla fronte, la voce e il viso e il corpo tutto si fanno segno di una crisi spirituale che assume i toni del delirio e della bestemmia. In controcampo l'immobilità e il silenzio del Cristo sanguinante sono emblematici interlocutori.

- Tu mi devi dire qualcosa, tu mi devi dire qualcosa, qualunque cosa, stronzo! Tu te ne stai lì in silenzio credi che faccia tutto io come un coglione. Dove eri andato? Dove cazzo eri andato?

(ripetuto tre volte, con una sorta di climax discendente).

In questo smarrimento desiderato il corpo dell'attore cerca il corpo crollato di Cristo¹

Segue un momento di pianto. E' l'inizio della fase di pentimento:

- Dio, Dio, mi dispiace tanto, ti chiedo scusa, ho fatto tante brutte cose, mi dispiace. Ho cercato di fare le cose giuste, ma sono un debole, solo un debole del cazzo. Ora so che devi aiutarmi. Aiutami: ho bisogno del tuo aiuto. Perdonami (tre volte). Perdonami ti prego, perdonami, padre.

Si avvicina a Cristo a quattro zampe, quasi strisciando ai suoi piedi. Gesù rompe il suo immobilismo tendendo appena le mani, con un gesto morbido e leggero, come per accoglierlo (vedi fig 3.3). Sono insieme, Cristo e tenente-Keitel, nel medesimo quadro. Inquadrato in un primo piano e di profilo, tenente-Keitel avvicina la bocca ai piedi insanguinati del Cristo, in segno di completa prostrazione. Ma quando alza lo sguardo, si trova davanti, inquadrata con una soggettiva dal basso, una donna di colore, con un cappello e una giacca azzurra e un calice in mano. Sarà una sorta di personaggio *deus ex machina*, un'apparizione improvvisa che fornisce a tenente-Keitel l'identità dei colpevoli dello stupro, favorendo la precipitazione degli eventi e accelerando lo scioglimento drammatico della vicenda. Ma in ogni modo vada a finire questa storia, le linee di tensione drammatica sono confluite tutte nel incontro-

2 A. PEZZOTTA, *Abel Ferrara*, Il Castoro, Milano 1998, pp. 57-58.

1 S.DANESE, *op. cit.*, p.153

monologo-delirio del tenente-Keitel con Gesù Cristo.

Abel Ferrara porta così al suo compimento, quella che nei film di Scorsese si poteva vedere come una suggestione visiva e che aveva raggiunto il suo culmine con la sequenza finale di *Who's that knocking at my door?*, ovvero quella particolare fascinazione che unisce i personaggi delle violente strade di New York a Gesù Cristo.

La Croce, destino ancora terreno, valorizza la pratica della vita con cui dialoga il pagano metropolitano di Ferrara¹

Bad lieutenant, sceneggiato con Zoe Lund [Tamerlis], e non con il cattolico sceneggiatore di fiducia Nicholas St. John, è l'esempio di un cinema crudo e asciutto, che non si fa scrupoli nel mettere in scena l'incontro di un tenente corrotto, drogato e depravato con Cristo. Nessun effetto speciale, nessuna punteggiatura, nessuna particolare soluzione fotografica, il Cristo è reale, egli è finalmente di fronte a Charlie che è diventato un cattivo tenente, ma che ha sempre il volto e il corpo di Harvey Keitel.

Due inquadrature con un Gesù Cristo morente in croce si erano già succedute nel film. La prima alternata alle immagini della violenza, nella sequenza dello stupro; la seconda nella sequenza del buco del tenente, quando la sua amica tossica sproloquia citando il Vangelo.

Ferrara è appassionato dalla sensualità dell'Incarnazione, lo interessa la compromissione di Dio nel mondo²

Lo stratagemma di presentazione è lo stesso: niente mezzi termini, il cinema è diretto e il suo linguaggio è semplice, e con la sola alternanza di immagini del montaggio si ottengono risultati visivi esplosivi.

Le immagini di Cristo all'interno di *Bad lieutenant* sono il segno visibile di quel sentimento di patimento e sacrificio, che il personaggio delle strade di New York si porta sulle spalle.

La metropoli (l'omicidio, le scommesse, l'offerta di corruzione) è invece l'attualità fervente del profano, la "civiltà" che determina la crisi e suggerisce la sua nuova rappresentazione³

La sequenza del incontro-monologo-delirio di Charlie-tenente-Keitel con Cristo è lo sviluppo estremo di questa inconsueta miscela attrattiva, fra il personaggio, il suo ambiente e il Redentore, a cui Scorsese ha provato, per primo, a dare una forma visiva.

1 S.DANESE, *op. cit.*, p.19

2 Ibidem

3 S.DANESE, *op. cit.*, p.153



fig 3.1



fig 3.2



fig 3.3

figg 3.1–3.2–3.3: alcune immagini della sequenza di *The bad lieutenant* (1992) di A. Ferrara

3.3 *Boxcar Bertha* (1972)

Boxcar Bertha, tradotto molto fantasiosamente in italiano con il titolo *America 1929: sterminateli senza pietà*, è il secondo lungometraggio di Scorsese, e sembra stia a spezzare l'evidente filo conduttore che unisce, nei temi e nello stile, *Who's that knocking at my door* (1969) e *Mean streets* (1973).

Il film prende le mosse da *Sister of the road*, un avvincente *road-diary*, propostogli da un nome importante: quello del produttore Roger Corman, regista padre per tutta una generazione di future grandi firme del cinema indipendente americano.

Lo scenario del film è quello delle campagne dell'Arkansas impoverite dalla depressione del '29: la protagonista Bertha Thompson le attraversa da vagabonda e fuorilegge, dopo la morte del padre in un incidente, saltando da un treno a un altro, in compagnia di un sindacalista e di un giocatore d'azzardo.

3.3.1 Bertha-Hershey-Maddalena

Una delle star del cinema non *mainstream* dell'epoca, Barbara Hershey, è chiamata a interpretare la parte di Bertha; suo marito David Carradine quella del pericoloso sindacalista bolscevico Big Bill Shelley.

Si racconta che durante i ventiquattro giorni delle riprese, Barbara Hershey abbia donato a Martin Scorsese una copia del libro dell'autore greco Nikos Kazantakis, intitolato *The Last Temptation of Christ*, facendosi promettere, che se in futuro mai l'avesse messo in scena, proprio a lei avrebbe riservato una delle parti più "calde" all'interno della narrazione: quella di Maddalena. Inizia così a profilarsi un'idea che avrebbe avuto la sua realizzazione, dopo alterne vicende e qualche ostacolo, solo molti anni più tardi.

Ma in *Boxcar Bertha* possiamo gustare un'anticipazione, una curiosa coincidenza di ruoli a una sequenza impressionante per l'impatto visivo e per il suo richiamo simbolico.

3.3.2 16 anni prima: una crocefissione pagana

Inquadratura ravvicinata di un pezzo di legno dal quale spuntano le dita di una mano; un chiodo trapassa: è la “crocefissione” Big Bill Shelley-Carradine. La croce non c'è, ma la struttura delle inquadrature fa di tutto per suggerirne la presenza.

Segue l'inquadratura di un uomo che con un martello affonda i chiodi, poi, sempre ravvicinato e a quarantacinque gradi, il volto di Big Bill che urla e si contorce dal dolore; gli schizzi di sangue lo ricoprono. Successivamente la scena viene mostrata per intero, con un movimento di panoramica dal basso verso l'alto, con i due soldati ai fianchi della “croce”, poi ancora un'inquadratura dall'alto: il corpo cede esausto, dopo un ultimo contorcimento. Il “linciaggio fondatore”, che lega inscindibilmente il lato remoto della violenza al sacro, è compiuto e la civiltà americana, dopo aver sacrificato un nuovo capro può (ri)costituire l'armonia del suo ordine sociale ¹.

La forza della metafora visiva è evidente:

Un debole difensore dei deboli, un Cristo profano esaltato da prepotenti metafore: come nella scena finale, dove il bandito bolscevico Bill è inquadrato dall'alto in modo che le braccia formino una croce invisibile ²

Bertha-Maddalena-Hershey, in un vestito arancione è a terra, sdraiata, e taglia orizzontalmente il quadro. Urla straziata "Bill", mentre Scorsese ci mostra gli aguzzini che terminano la loro opera, con tanto di insegna sopra la testa, non un "INRI", ma lo sbiadito asso di cuori, che Bertha gli aveva regalato il giorno del loro fidanzamento. Il vendicatore nero Von-Casey, ritardatario giustiziere finale, prepara una strage ai piedi di questa crocefissione pagana: gli uomini dei padroni da carnefici diventano vittime della spietata carabina del nero.

Ma il treno inizia la sua corsa con l'inchiodato Big Bill-Carradine al vagone, il "boxcar": è il cinema che si manifesta ancora una volta e prepara il finale, lo scioglimento della vicenda. Una macabra inquadratura dall'interno della carrozza ci mostra ancora le dita inchiodate di Big Billy sulla parte destra del quadro, mentre il paesaggio scorre sulla sinistra. Si alternano numerosi punti di

¹Vedi le teorie di Renè Girard sull'assassinio sacrificale e il vincolo sociale in R. GIRARD, *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano 1980

² S. MURRI, op.cit., p. 35

vista sul “crocefisso” e Bertha-Hershey-Maddalena che si attacca ai suoi piedi, lamentando “No, non me lo portate via”.

J'ai abordé la scène franchement, sans tricher. Je pensais à *Duel au soleil*, à Jennifer Jones se traînant dans les rochers ¹

L'ultima inquadratura è un camera-train che ci mostra di profilo, in basso, sulla destra del quadro, l'immobile “crocefisso” e sulla sinistra l'acquitrinoso paesaggio dell'Arkansas che sfugge, lasciando Bertha-Hershey-Maddalena come un puntino arancione in lontananza.

¹ M. CIMENT–M. HENRY, op. cit., p. 15.

3.4 *Mean streets* (1973)

Dopo gli apprezzamenti per *Boxcar Bertha*, Scorsese rimette mano al vecchio progetto *Season of the witch* e realizza *Mean Streets* (in italiano con il sottotitolo *Domenica in chiesa, lunedì all'inferno*). Otto giorni di riprese durante la festa di San Gennaro a Little Italy (gli interni sono girati invece a Los Angeles): l'autore riprende là dove aveva interrotto la sua prima grande ambientazione newyorkese. Il film segna anche l'inizio di una lunga futura collaborazione con la promessa Robert De Niro, qui nella parte di Johnny-boy, lo svitato cugino bombarolo di Charlie-Keitel. Di nuovo Charlie-Keitel, di nuovo in chiesa, ossessionato dal peccato, con San Francesco come modello, egli sproloquia nel bar con gli amici fra un drink e l'altro "Salve, sono il Re dei Giudei!" oppure "Sono venuto a portare la pace!".

Trasgressione e peccato per questi ragazzi che spergiurano sui santi nel loro osceno slang italiano tutto "marò" e "camàn", sono droghe per mettersi alla prova e far scattare il conforto masochista del *pentimento*, che nella sofferenza dell'espiazione avvicina a Cristo, la cui icona ricorrente nei crocefissi che ornano gli ambienti è l'egida della passione del protagonista¹

3.4.1 Il risveglio di Charlie-(cattivo) Tenente-Giuda-Keitel

Voce over su sfondo nero:

i peccati non si scontano in Chiesa, si scontano per le strade, si scontano a casa. Il resto è una balla: e lo fanno tutti

Charlie-(cattivo) Tenente-Giuda-Keitel in canottiera bianca si sveglia di soprassalto nel suo letto, (ed è il risveglio del personaggio inquieto che costituirà una situazione stereotipata di certo cinema hollywoodiano).

La luce filtra dalle veneziane, la macchina da presa lo inquadra di lato in piano sequenza mentre si alza dal letto e si avvicina a uno specchio. Sulla parete laterale è presente il crocifisso. Charlie si passa la mano su una guancia e sulla bocca, quasi *belmondianamente*, davanti alla propria immagine riflessa, poi ritorna a sdraiarsi a letto; partono le sirene di sottofondo, poco dopo *Be my Baby* dei Ronettes.

Gli occhi non gli si chiudono più, si rigira nel letto, ma lo sguardo è

¹ S. MURRI, op. cit., p. 45

pensieroso; dormire è impossibile. Sulla canzone che rimarrà indelebile per il film *Dirty Dancing* scorrono i titoli di testa. Ecco: gli elementi visivi essenziali per delineare il personaggio che vive il cinema scorsesiano ci sono tutti, e non servono grandi sforzi interpretativi. Uno specchio in cui cercarsi nella penombra, le sirene della metropoli a richiamare tutto quello che c'è fuori dalla stanza, le mani sugli occhi che non vorrebbero vedere, l'icona di Cristo, simbolo del sacrificio e riferimento del martire.

Con un breve carrello la macchina da presa segue gli ultimi passi di Charlie-tenente-Keitel prima di inginocchiarsi di fronte all'altare; anche la macchina da presa si abbassa. Subito dopo in contro campo vediamo il volto di Charlie-tenente-Keitel al centro dell'inquadratura con la fronte corrugata:

Signore, io non sono degno di ricevere il tuo corpo, non sono degno di ricevere il tuo sangue. No, non sono degno del tuo sangue.

Seguono due inquadrature del medesimo dipinto rappresentante la crocefissione.

Ok, sono appena uscito dalla confessione il prete mi ha dato la solita penitenza: 10 ave maria. 10 padre nostri, 10 di tutto. Ma io so che la prossima settimana torno qui e lui mi dà altre 10 ave maria 10 padre nostri. Insomma tu lo sai come la penso su questa roba: queste cose non significano niente per me, sono solo parole. Forse vanno bene per gli altri, ma per me no. Voglio dire, se faccio qualcosa di male io voglio pagare a modo mio, quindi faccio la mia penitenza per i miei peccati. Tu sei d'accordo, eh?

Nel frattempo Charlie-tenente-Keitel si è spostato davanti a una Pietà in pietra (la sequenza riprende là dove si era concluso *Who's that knocking at my door?*)

Tutto il resto è una balla, ma il dolore no. Il dolore dell' inferno, il bruciore di un fiammifero acceso moltiplicato un milione di volte, infinito.

In primo piano centrale avvicina un dito sulla fiamma di una candela sfocata davanti a lui. “Rosso-fuoco-inferno” sarà il tema visivo portante dell'intero film. Egli così facendo “s'exerce consciencieusement au martyr”¹

Non si scherza mica con l'infinito, non lo freggi in nessun modo. Il dolore dell'inferno ha due aspetti: quello che puoi che puoi toccare con mano e quello che si sente nel cuore, nell'anima, quello spirituale.

Il passaggio alla sequenza successiva è segnato dall celebre movimento di travelling in rallenti che penetra nel bar di Tony. Il cambio di luogo è sottolineato dal forte contrasto fra il bianco che caratterizzava le riprese in Chiesa con la tonalità rosso-fuoco-inferno del locale di Tony dove si sta esibendo una spogliarellista.

1 M. HENRY, *La passion de saint Martin Scorsese*, in “Positif” n.170, Juin 1975.

Conclude la voce di Charlie-tenente-Keitel, mentre *Tell Me* dei Rolling Stones è ormai partita:

E si sa bene che il peggiore dei due è quello spirituale

Parte II

Gesù Cristo a Hollywood

L'immagine cinematografica di Cristo è piuttosto “affare europeo, affare d'autore”¹. Già i Lumière avevano realizzato una *Passione* nel 1897: tredici inquadrature, completamente indipendenti fra loro, dedicate a episodi della vita di Cristo.

Cristo a Hollywood era già ovviamente approdato (*Il re dei re* di De Mille, 1927, *La tunica* di Koster, 1953, *Il grande pescatore* di Borzage, 1959, *Il re dei re*, di Ray, 1961, *La più grande storia mai raccontata* di Stevens, 1965, per elencare i più importanti) ed era stato oggetto di grandiose, quanto rispettose rappresentazioni. (Nonchè forse punto d'arrivo di una carriera: per Stevens e Ray si tratta infatti dei loro ultimi film).

Leggi sovrane del sistema industriale e ragioni produttive inevitabilmente impongono tacito timore e indiscutibile rispetto dell'iconografia classica di Cristo nelle sue rappresentazioni hollywoodiane. Si può invece attingere più liberamente alle Sacre Scritture e si rielaborano le suggestioni narrative. La narrazione e gli eventi vengono trattati senza eccessive cautele (fin dagli anni dieci si sono succeduti numerosi i vari *Ben Hur*, *Salomè*, *L'ebreo errante*, *Quo vadis?*, poi *Barabba*)

Con *The Last Temptation of Christ* viene messo in scena un nuovo Cristo, che non ha precedenti nella storia del cinema europeo e americano.

Questo stile europeo [Scorsese si sta riferendo a *Il Vangelo secondo Matteo* di Pasolini], nella sua semplicità, mi ha dato lo spunto per il mio film. Le immagini devono risuonare e avere una grande forza²

1 Le parole nel loro senso originale sono riferite alle rappresentazioni dei Santi, ma possono valere anche per quelle del Cristo. Cfr. A. CAPPABIANCA, op. cit., p. 27

2 D. THOMPSON-I. CHRISTIE, op. cit., p. 165

3.5 *The Last Temptation of Christ* (1988)

L'ultima tentazione di Cristo è il film più meditato di Scorsese, l'amaro calice, l'appuntamento con la matrice dei suoi personaggi senza l'appoggio di metafore e allusioni alla pittoresca fede di Little Italy ¹

La didascalia iniziale del film presenta la dualità di un conflitto, riportando le parole dell'autore Kazantzakis, e la sua ossessione fin da bambino per “the battle between spirit and flesh”. Poi prende le distanze dai testi evangelici e annuncia che il film non è basato su di essi, ma “upon this fictional exploration of the eternal spiritual conflict”.

Le riletture di Kazantzakis-Schrader-Scorsese producono un nuovo Cristo: Cristo-Dafoe che vive le incessanti attuazioni umane di questo irrisolto conflitto fra carne e spirito. Perennemente indeciso, egli è sempre combattuto fra due poli, uno spirituale e uno materiale. Dedicarsi a una vita eremitica fra deserto e preghiera o scegliere un'onesta vita familiare, e ancora: amore e spada, quale mezzo per portare la parola?

Se Pasolini illustrava il Vangelo passo passo compiendo una trasposizione fedele e personale per immagini di un testo letterario, Buñuel e Scorsese sono richiamati dai momenti di essi che mettono in luce l'emotività di Cristo, la sua fragilità; vanno a mettere il dito là dove Cristo è umano e le sue parole risultano contraddittorie e poco comprensibili.

Io ritenevo che questo Gesù nevrotico, addirittura psicopatico, non fosse molto diverso da quello che passa attraverso sbalzi di umore e di psicologia in alcuni punti dei Vangeli. Per esempio il Cristo che maledice l'albero di fichi, quello che scaccia i mercanti dal tempio o quello che dice “Non sono venuto per portare la pace, ma per portare una spada, per spingere il padre contro il figlio e la madre contro la figlia” e così via ²

Cristo-Dafoe ha vocazioni da hippy, è fra orgoglio e paura, è incerto del suo ruolo e confuso sulla sua identità, sente voci che lo chiamano, teme di essere seguito: è Travis-De Niro che dalle strade di New York si ritrova in Galilea.

Il Cristo di Scorsese sta tra gli eroi autodistruttivi ossessionati dal “grande gesto” Travis e La Motta, è abbassato al loro tormento interiore, non si eleva sulla nevrosi della sofferenza ³

Confesserà a Gerobamo che Lucifero è dentro di lui, non lo lascia in pace e lo

1 S. MURRI, op. cit., p. 96.

2 D. THOMPSON-I. CHRISTIE, *Scorsese secondo Scorsese*, Ubulibri, Milano 1991, p. 146

3 S. MURRI, op. cit, p.102.

tormenta dicendogli che egli non è il figlio di Maria e Giuseppe, ma il figlio di Dio, egli è Dio.

Ma le suggestioni delle novità narrative non vengono supportate dalla struttura visiva del film,

Ho fatto uso dell'immaginario cattolico tradizionale, come per la roccia nell'orto di Getsemani sulla quale Cristo prega, che deriva dai ricordi della mia infanzia. Ho mostrato l'immagine di Gesù che suda sangue, così come l'avevo vista alla scuola cattolica. In alcuni casi mi sono addirittura crogiolato in questo tipo di immaginario¹

Cristo-Dafoe è forma visiva tradizionalissima,

Da quando ho visto Willem Dafoe per la prima volta il suo volto mi ha fatto sentire a mio agio²

Rimane la curiosità per come sarebbe stata la costituzione di un personaggio-Cristo meglio caratterizzato e più giustificato nel mondo filmico di Scorsese (magari proprio Charlie-Keitel sarebbe stato un buon Cristo kazantzakistiano).

In sostanza: *The last temptation of Christ* non riesce a trasportare sul piano visivo tutta la suggestività della trama e dei suoi spunti e il risultato sembra riflettere bene la confusione del suo protagonista. Quindi la novità del Cristo-Dafoe di Kazantzakis-Schrader-Scorsese è nella caratterizzazione dei personaggi e negli sviluppi narrativi e non nella struttura visiva del film.

3.5.1 Una lunga gestazione

Dopo la presentazione al festival di Cannes di *King of Comedy*, Scorsese si impegna in un progetto molto ambizioso: la trasposizione cinematografica di *The last temptation of Christ*, il romanzo del greco Kazantzakis, regalatogli da Bertha-Hershey-Maddalena sul set di *Boxcar Bertha*. Al cattolico-calvinista Paul Schrader, già sceneggiatore di *Taxi driver* e *Raging bull*, il compito di adattare le oltre novecento pagine del romanzo.

La Paramount è in un primo momento interessata al progetto. Si effettuarono così delle location in Israele. Ma a causa delle tensioni politiche del Medio Oriente, la casa di produzione cambiò rotta e volle spostare la lavorazione negli studios; il regista non si trovò però d'accordo e cercò infatti ad ogni costo di ambientare il film nei luoghi originari della vita di Cristo. (Ma si pensò anche di ripetere l'esperimento pasoliniano e di ambientare il film nel

1 D. THOMPSON-I. CHRISTIE, op. cit., p. 146

2 D. THOMPSON-I. CHRISTIE, op. cit., p. 154

Sud Italia).

Non iniziarono solo i lavori, ma anche le proteste. Alcuni fondamentalisti cattolici se la presero prepotentemente contro la Gulf&Western, società proprietaria della Paramount, prendendone d'assalto il numero telefonico e la casella di posta. Nonostante i preparativi per il film fossero ultimati, e alcuni milioni di dollari già spesi, a quattro giorni dal primo ciak, la società decise di sospendere il tutto.

Iniziai a pensare che non sarebbe stato possibile far il film a Hollywood, vale a dire con un grosso budget fornito da una major ¹

Passeranno *After hours* e *The colour of money*, un video-musicale con Michael Jackson e uno spot pubblicitario per l'amico Giorgio Armani, prima che la situazione per la realizzazione del Cristo di Scorsese diventi favorevole. Verso la fine del 1987 il film è nuovamente pronto al ciak, questa volta a Oumnast, nei pressi di Marakech in Marocco, e nel circondario del monte Atlante.

L'avversione dei cattolici era stata solo ammorbidita dal passare degli anni, ma non scemò del tutto. Negli Stati Uniti gli integralisti cercavano di impedire l'ingresso nei cinema con vere e proprie catene umane a mo' di sbarramento; in Cile invece la pellicola è a tutt'oggi proibita.

In Italia il film è stato presentato alla quarantacinquesima mostra del cinema di Venezia. Un comunicato della Conferenza Episcopale Italiana lo giudicava “ambiguo e volgare” e denunciava preoccupazioni moraliste:

che il film è inaccettabile e moralmente offensivo. La figura di Gesù è infatti radicalmente falsificata, anche con un artificio cinematografico improponibile nei suoi contenuti ²

3.5.2 Modalità di realizzazione

Le modalità con cui viene portato in scena questo Cristo-Dafoe sono l'ennesima riconferma di quella

forma saturante e cumulativa, barocca e schizofrenica, in perenne equilibrio fra lo stile delle nouvelles vagues e il cinema americano ipercodificato ³

E se da un lato l'instabilità della direzione stilistica e la frenesia dei punti di vista ben riflettono il carattere di questo complesso personaggio, dall'altro certe soluzioni visive e alcuni effetti speciali alimentano il dubbio che

1 D. THOMPSON-I. CHRISTIE, op. cit., p. 150

2 Da <http://www.col.it/edav/biennale/intro99.html>.

3 V. COSTANZIA, op. cit., p. 94.

l'ipercodificazione di certo cinema americano abbia avuto qui il prevalere.

Innanzitutto ci sono i titoli, che film dopo film diventano sempre più unità indipendente, fino a costituire quasi dei veri e propri saggi di video-arte (vedi i titoli di *Casinò*, 1996, a cura dell'illustre specialista Saul Bass). Essi condensano la tematica principale del film in una eccezionale sintesi visiva:

Tutta la bellezza, lo squilibrio, la dualità di quest'opera di Scorsese è già contenuta nello scontro radicale tra i titoli di testa e la prima inquadratura del film. Dopo la didascalia che riprende l'introduzione del romanzo di Kazantzakis, ecco che lo schermo si ricopre con il disegno stilizzato di una corona di spine nere su uno sfondo rosso; le raffigurazioni, alternate in lento zoom-out e dissolvenze incrociate, portano al titolo del film, sui cui si scatenano i tamburi selvaggi della (grande) musica di Peter Gabriel. Sono immagini che grondano sofferenza visiva e sonora, e riportano ad una cerimonia tribale, messianica, pagana e non cattolica: bastano questi pochi momenti a preannunciare tutta la forza visiva e la potenza spirituale delle scene più "forti" del film²

La ricostruzione storico-ambientale presenta invece aspetti di un'accentuata artificialità, che la fotografia dalle tonalità giallo-ocra mette in risalto. In un primo momento, Scorsese aveva contattato per la scenografia il maestro italiano Dante Ferretti, che lavorò per Pasolini ma egli era già impegnato e rifiutò (ma non collaborò con Pasolini ne *Il Vangelo*; curerà poi però le scenografie degli ultimi film di Scorsese, fra cui *Kundun*, girato di nuovo in Marocco, che evidentemente ben si prestava per un certo tipo di ricostruzioni adatte al set).

Quando la realizzazione del film fu annullata, nel 1983, mi abbonai alla "Biblical Archeology Review" e gran parte delle soluzioni scenografiche che abbiamo utilizzato per il film sono state ricavate da quella rivista e dai ritagli che ho conservato per anni

Scorsese tentò di coinvolgere anche Danilo Donati, costumista ne *Il Vangelo secondo Matteo*, ma senza successo. Ne ottenne però il consiglio di andare a studiare gli affreschi della Cappella Sistina. In ogni caso Scorsese ammette di aver visto più volte, insieme allo scenografo John Beard, e aver assunto a modello, il film di Pasolini.

Anche le musiche riportano ad alcune scelte di rottura compiute da Pasolini nel *Vangelo*, ma qui l'universo sonoro, che rompe prepotentemente con la tradizione, non propone commistioni di generi e si sviluppa su un unico ed omogeneo tema, creato appositamente da Peter Gabriel.

le refus de la tradition se prolonge jusque dans la musique, qui aggressivement non occidentale, tourne le dos au symphonisme hollywoodien en faveur de sauvages

2 A. ERCOLANI, da <http://www.offscreen.it>.

orchestrations d'instruments primitifs¹

Le sonorità assemblate da Gabriel si fondano per lo più su ritmi tribali e primitivi ed evocano lontane immagini d'Africa e d'Oriente ed epoche remote creando così un inedito sottofondo pagano, multietnico e multiculturale agli episodi della vita del Cristo.

Le tecniche di ripresa sono come al solito estremamente eterogenee, probabilmente un po' troppo debitorie delle sue esperienze più recenti, dallo spot pubblicitario al videoclip.

Lo stile visivo del film è il risultato del mio solito metodo di lavoro[...] Nel film ci sono alcune inquadrature dall'alto e ho fatto largo uso della macchina da presa in movimento: in alcuni casi essa gira attorno al capo di Gesù per poi sollevarsi, ma non ho potuto permettermi una gru, nonostante fossi tentato di utilizzarla. Volevo riuscire a esprimere l'energia che Gesù possedeva e che desideravo Willem avesse, per questo adottai dei movimenti di macchina molto fluidi e quasi nervosi²

E' importante notare l'utilizzo caratterizzante in alcune sequenze degli effetti speciali. Le tentazioni nel deserto, dove egli si rifugia per meglio comprendere la sua natura, portano sullo schermo un serpente, un leone e un fuoco, tutti parlanti lingue luciferine. Essi si presentano al Cristo, che si è auto-rinchiuso in un cerchio, da lui disegnato in modo perfetto sulla sabbia, come esplicite metafore delle tentazioni umane. La sequenza si chiude con la misteriosa apparizione di un albero dai frutti rossi e sanguinolenti, che egli inizia ad abbattere a colpi di scure.

Tutto questo doveva essere reso soltanto con la voce e gli effetti sonori, ma volevo correre il rischio di mettere in scena senza distinzioni il soprannaturale e il reale³

La sequenza in cui Cristo si cava il cuore dal petto di fronte agli increduli discepoli, una delle più contestate dagli integralisti cattolici, era stata fortemente voluta da Schrader, il quale aveva addirittura prospettato che, nell'episodio dell' Ultima Cena, Cristo fosse letteralmente mangiato dai discepoli.

Dissi a Paul che mi sembrava un po' eccessivo e lui rispose che era un contenzioso tra di noi: un calvinista che provocava un cattolico. Ma nella seconda versione Paul eliminò quella scena e così tornammo al libro di Kazantzakis.

Comunque, questo tipo di approccio è rimasto nel modo in cui, nel film, vengono mostrati i miracoli⁴

Effetti speciali e gusto citazionistico: l'episodio della resurrezione di Lazzaro assume invece i toni di un omaggio a un grande maestro dell'horror, George Romero. La separazione fra vita e morte, luce e tenebra è netta e la mano di

1 J.P. COURSDON, op.cit., p.4

2 D. THOMPSON-I. CHRISTIE, op. cit., p. 171

3 D. THOMPSON-I. CHRISTIE, op. cit., p. 174-5

4 D. THOMPSON-I. CHRISTIE, op.cit., p. 149

Lazzaro, che sbuca improvvisa davanti agli occhi di un Cristo perplesso, è una boutade da *Living dead*; lo stesso Lazzaro avrà infatti tutte le caratteristiche dello zombie.

Buñuel e Pasolini avevano un atteggiamento molto diverso nei confronti dell'uso di effetti speciali. Entrambi si dimostrarono morigerati (se non proprio diffidenti) nell'uso di trucchi o espedienti cinematografici per rendere il soprannaturale. Quando necessari essi si sono affidati alle potenzialità del montaggio (vedi la guarigione ne *Il Vangelo*) e ai travestimenti o al trucco (vedi ancora Pinal-demonio fig 1.5); Pasolini ha cercato in alcuni casi di adattare il suo cinema povero alla specialità degli eventi, ma senza riuscire a camuffare del tutto il tentativo (si nota bene, ad esempio, che il Gesù che cammina sulle acque è in realtà sulla riva).

3.5.2.1 Il rapporto con i Vangeli

Nonostante la didascalia iniziale dichiara che il film “is not based upon the Gospels”, ma piuttosto sulle inquietudini spirituali di Kazantzakis, la figura di Cristo è ben radicata nei testi ufficiali che ne hanno riportato le vicende. Si possono ritrovare infatti i seguenti episodi evangelici:

- la lapidazione dell'adultera (Gv 8, 1-11)
- il discorso della montagna (Mt 5, 1-8 ; Lc 6, 20-49)
- la parabola del seminatore (Mt 13, 1-9; Mc 4, 3-9; Lc 8, 5-8)
- il battesimo del Battista (Mt 3, 13-17 ; Mc 1, 9-11 ; Lc 3, 21-22 ; Gv 1, 29-33)
- le tentazioni nel deserto (Mt 4, 1-11 ; Mc 1, 12-13 ; Lc 4, 1-13)
- l'incontro con Marta e Maria (Lc 10, 38-42)
- la guarigione del cieco (Gv 9, 1-12)
- le nozze di Cana (Gv 2, 1-12)
- la resurrezione di Lazzaro (Gv 11, 1-44)
- la purificazione del tempio (Mt 21, 12-13 ; Mc 11, 15-17 ; Gv 2, 13-25)

3.5.2.2 Gli attori

La prima inquadratura è frutto di una veloce carrellata aerea fra il verde degli ulivi. Essa termina sul corpo di un uomo con capelli chiari, lunghi e barba, sdraiato a terra, che dorme all'ombra, in posizione fetale. E' Willem Dafoe, attore allora trentatreenne, che aveva esordito, con una apparizione nemmeno accreditata in *Heaven's gate* (1981) di Michael Cimino, e aveva avuto successo interpretando il Sergente Elias in *Platoon* (1986) di Oliver Stone. La scelta cadde su di lui dopo che si era pensato ad Aidan Quinn, e a Christopher Walken.

Come da promessa, la parte di Maddalena andò a Bertha-Hershey, in qualche modo prima ideatrice del film.

Charlie-Keitel (futuro cattivo tenente) viene chiamato dopo oltre dieci anni (entrati praticamente insieme nel mondo del cinema, è infatti dalla parte di Sport-Matthew in *Taxi driver*, 1976, che non lavora più con Scorsese) a interpretare Giuda. Con i capelli ricci e rossicci e il bastone, è la figura chiave dell'intero film, non solo per l'intrigante ruolo del rivoltoso contro i Romani,

Non ho mai ritenuto credibile il modo in cui Giuda veniva dipinto nei film ispirati al Vangelo. E' troppo facile farne una figura politica o farci credere che abbia tradito Gesù per trenta denari ¹

ma soprattutto perchè egli è colui al quale è stato affidato il compito più difficile da Dio, tradire il proprio maestro. Charlie-Keitel-Giuda non è il traditore, ma il salvatore.

Nella parte di Ponzio Pilato doveva esserci una rock-star, a richiamare con il proprio nome il grande pubblico: nulla si fece con Sting, accettò invece David Bowie.

Da segnalare la presenza di Harry Dean Stanton (attore con una lunghissima carriera, ha recitato, tra gli altri, per Wenders, Peckinpah, Carpenter e Scott) nella parte di Saulo (poi Paolo) e Andrew Gregory (attore di commedie e musical) nella parte di Giovanni il Battista.

L'esperienza di *The last temptation* lascerà il segno sulle carriere degli attori, rinnovando la loro immagine

Il faut ajouter que le casting est lui aussi fort peu conventionnel; Andre Gregory, David Bowie, Harry Dean Stanton renouvellent complètement l'image que l'iconographie picturale ou cinématographique nous avait donnée de leur personnages ²

Ma la recitazione in generale ha caratteri stereotipati: Barbara Hershey non

1 D. THOMPSON-I. CHRISTIE, op. cit., p. 160

2 J.P. COURSDON, op.cit., p.4

esce mai dalle righe del proprio ruolo, la prostituta innamorata di Cristo; Harvey Keitel sembra non poter dar sfogo a quelle attitudini fisico-comportamentali che lo avevano così fortemente avvicinato a Cristo nel ruolo di Charlie; egli non riesce a valorizzare appieno il ruolo più innovativo dell'intero film, che nel suo personaggio ha la figura chiave; Dafoe recita un copione che può risultare ripetitivo ed eccessivamente verboso e forse non è l'attore adatto ad un personaggio con tali complicazioni psicologiche.

Pesa per questo sul risultato finale dell'opera la direzione degli attori. In alcuni casi la recitazione assume toni da telenovela (a cui contribuisce anche l'evidente artificialità della “calda” fotografia in interni): è la sequenza dell'amore fra Hershey-Maddalena e Cristo-Dafoe (vedi figg da 3.24 alla fine). Poco credibile è poi l'invecchiamento fisico di Cristo-Dafoe nella sua vita familiare: l'operazione risulta artificiosa e poco convincente.

3.5.2.2 I riferimenti visivi

Il film trabocca di carnalità, dalle prospettive affastellate di volti e corpi di Hieronymus Bosch (evidenti nelle processioni sul Golgotha) dal respiro michelangiolesco alla grazia manierista fino alla sanguinolenta visionarietà tardo-barocca, le forme più terrene della rappresentazione ufficiale della vicenda cristiana diventano ingredienti di un'idea convulsa, rielaborata e arricchita negli anni da piccoli grani di esperienza, che giunge a maturazione in un momento di grazia che beneficia della sperimentazione dei videoclip e degli spot pubblicitari, alle sintesi di Antonello da Messina (la scena della crocifissione sugli alberi è una copia del quadro del siciliano)¹

Le parole di Serafino Murri mettono bene in luce l'eterogeneità del campo di riferimenti visivi a cui attinge Scorsese per la realizzazione del film.

La composizione della Via Crucis scorsesiana fa seguire a un'inquadratura dall'alto che schiaccia e costringe il Cristo fra spazi stretti (vedi fig. 3.8) ad alcune immagini rallentate (fimate a centoventi fotogrammi al secondo) e straniate dagli effetti musicali di Gabriel, che richiamano il *Cristo portaCroce*, forse l'ultima composizione del medioevale Hieronymus Bosch, artista celebre per le sue trasfigurazioni fantastiche. Nel dipinto gli scovolgenti particolari dei volti, con gli occhi di fuori e le bocche sdentate, di chi è al fianco del Cristo nel cammino al Calvario, contrasta con la dolcezza e l'imperturbabilità dei suoi lineamenti.

Altri particolari delle opere di Bosch si ritrovano nella Passione di

1 S. MURRI, op. cit., p. 97.

Scorsese. Dell' *Ecce Homo*, che appartiene a un primo periodo dell'artista, si possono ritrovare il mantello e le mani legate del Cristo-Dafoe, nell'inquadratura dalle ricercate simmetrie, che lo presenta davanti alla folla ostile. In particolare, a colpire è la somiglianza del dettaglio delle mani degli appartenenti alla folla, di chi gesticola e inveisce contro Gesù e sul quale l'occhio della macchina sembra insistere. Il punto di vista è differente: Scorsese ne propone due. Per prima una carrellata da dietro (già la sequenza di Ponzio Pilato iniziava così), leggermente sopra le spalle di Cristo-Dafoe (vedi fig 3.6), al cui sottofondo musicale, che prelude alla morte, è aggiunto l'intenso e caotico vociare dei gesticolanti. A questa segue l'inquadratura esemplare per l'equilibrio simmetrico (vedi fig 3.7) : Gesù Cristo, figura intera, perfettamente al centro del quadro, alla cui destra e sinistra vi sono una scala laterale e una colonna per parte.

Dalla somma della collina la macchina da presa mette a fuoco il Cristo che avanza con la Croce e sembra riprendere il punto di vista compositivo dell'*Andata al Calvario* del pittore fiammingo.

La crocefissione di Scorsese non è in realtà una copia del quadro di Antonello da Messina, dal quale differisce principalmente per la posizione serpentinata del corpo del Cristo, che richiama la tradizione manierista (vedi fig. 3.17). Anche il colorismo, dai toni così saturi e netti, snatura il riferimento pittorico, rendendolo riconoscibile in particolare per la forma delle croci-alberi sulle quali sono posti i ladroni. Senza stracci, completamente nudo, nasconde le parti intime con le sue stesse gambe, donando così all'intera figura una forma ad esse. Il regista informa di essersi ispirato ai ritagli della rivista "Biblical archeology review":

Un intero numero della rivista fu dedicato al ritrovamento degli unici resti archeologici relativi a una crocefissione, quella di un ebreo di vent'anni avvenuta attorno all'anno 100 d.C.. Era certo che il giovane fosse stato crocifisso nudo, seduto lateralmente e con le gambe piegate, e noi ci siamo attenuti scrupolosamente a queste indicazioni nel nostro film, riprendendo anche il particolare delle tavolette di legno poste sopra i polsi ¹

Potenze hollywoodiane: unire il gusto di un modello di crocefissione alla Antonello da Messina a marcate soluzioni cinematografiche, quali il rovesciare la macchina da presa, nell'inquadratura che riprende il Cristo, che urla la sua solitudine.

1 D. THOMPSON-I. CHRISTIE, op. cit., p. 171

Rispetto alle riproposizioni fedeli di Pasolini e Buñuel (vedi i *tableaux vivants* e l'inquadratura dell' *Ultima Cena*), Scorsese non cerca la fedeltà della citazione, ma trae spunto, richiama, prende esempio, per poi magari seguire precorsi realizzativi del tutto differenti.

Nella macro-sequenza della tentazione viene riproposta (dopo tanto ricercarla, Scorsese può finalmente realizzarla con i veri personaggi) la figura dell' *Imago Pietatis*. Cristo-Dafoe viene inquadrato a terra fra le braccia della seduta Bertha-Hershey-Maddalena (vedi fig 3.24). La scena è avvolta nell'oscurità e quando un fascio di luce mette in risalto la composizione plastica delle figure (vedi fig 3.25) non si può non pensare a un tributo al maestro degli squarci di luce, Caravaggio.

Nel finale invece, il punto di vista dell'inquadratura di Cristo-Dafoe morente sul letto è un omaggio allo scorcio del *Cristo Morto* di Mantegna (oppure all'inquadratura pasoliniana di Ettore in *Mamma Roma* ?)¹

3.5.2.4 La crocefissione secondo Scorsese

Scorsese giunge finalmente a rappresentare ciò che aveva suggerito e richiamato, e che sembrava costituire un'ossessione del suo primo cinema: la Passione di Gesù Cristo.

Ancora una volta, i quadri che compongono la sequenza sono frutto di una visione instabile e si succedono con poca fluidità.

Dopo la tradizionale crocefissione in orizzontale (vedi fig 3.14) si succedono il punto di vista da dietro la croce (vedi fig 3.15) e un primo piano centrale della figura di Cristo-Dafoe crocefisso (vedi fig 3.16). Vengono poi inquadrati, in poco probabili movimenti di soggettiva (preannunciati dai movimenti della testa di Cristo-Dafoe e dalla conseguente direzione del suo sguardo), uno a destra e uno a sinistra, i due ladroni, e poi, dopo uno stacco in cui la macchina da presa è indietreggiata con un raccordo sullo stesso asse, si riavvicina lentamente al volto di Cristo-Dafoe per riconquistare la privilegiata visuale centrale (vedi fig 3.17). Sempre presunte soggettive sono quelle del volto sofferente di Maria e ovviamente quello di Bertha-Hershey-Maddalena, e quelli della folla che arringa, con in particolare la donna ridente che già aveva

¹ Vedi p. 59 e figg 2-6, 2-7 a p.62

accompagnato la croce e l'uomo che gesticola, che era già ai piedi del processo. Il regista presenta poi il punto di vista di chi è fra la folla, con un lento movimento di carrellata che passa alle spalle delle persone (vedi fig 3.18). I colori del cielo vengono fatti oscurare e un polverone si alza da terra, per il vento sopraggiunto. Lo sguardo si è nuovamente avvicinato alla Croce, con un altro raccordo sull'asse e lo mostra in tutta la sua interezza, in tutta la sua nudità. La macchina da presa, in un'inquadratura di profilo di Cristo-Dafoe, viene capovolta di novanta gradi rispetto al suo asse (vedi fig 3.19). E' questo un movimento anomalo e piuttosto inaspettato in una scena di crocefissione, che va a confermare l'incessante ricerca e l'instabilità dei possibili punti di vista nel cinema di Scorsese. Cristo-Dafoe urla il suo dolore al Padre che lo ha abbandonato, e quando il punto di vista tradizionale viene ristabilito dal montaggio, il sonoro sparisce e ci vengono di nuovo presentate le soggettive della folla che gesticola e dei ladroni. Tutto si è fatto silenzio. Finchè sotto la croce egli non scorge l'angelo-diavolo tentatore inquadrato dall'alto in basso, in soggettiva. La macchina poi si distacca e oggettivizza la presenza con un nuovo punto di vista: un'inquadratura lontana, di taglio, da dietro la croce, presenta la scena nella sua interezza (vedi fig 3.20).

3.6 Un'eresia della visione

Sei uguale a tutti gli altri, solo che non vuoi ammetterlo. Mi fai compassione. Io ti odio. Questo è il mio corpo: salvalo! Salvalo!¹

L'angelo-diavolo toglie a Cristo-Dafoe la corona di spine e gli sfilta i chiodi dalla carne (vedi fig 3.21); avvicina poi le labbra ai suoi piedi (un gesto che già Charlie-Keitel aveva compiuto con un crocefisso nel finale di *Who's that knockin' at my door*, vedi fig 3.22). Cristo-Dafoe è in primo piano, il volto sanguinante e allucinato e lo sguardo verso l'alto; sullo sfondo, nella metà sinistra del quadro, la croce vuota, abbandonata. (vedi fig.3.23)

Il ciclo della frenesia mimetica della violenza, fondatore e perpetuante delle culture umane, sovvertito dalla morte e Resurrezione di Cristo², può così perpetuarsi nell'universo cinematografico di Scorsese. Il “colpo di genio” del Cristianesimo, così definito da Nietzsche ne *La genealogia della morale*,

1 Sono parole pronunciate da Betha-Hershey-Maddalena nella sequenza di Cristo-Dafoe che si reca nel lupanare.

2 Vedi in generale il pensiero di R.GIRARD, e in particolare, *La violenza e il sacro*, op.cit.

viene meno e l'intera civiltà cristiana si dissolve cinematograficamente così, con queste immagini che negano il suo evento, la Croce. Le suggestioni ideologiche possono susseguirsi liberamente, e trovano un unico forte comun denominatore: tutta quest'operazione cinematografica-eretica consiste nel fare di Gesù Cristo un personaggio cinematografico; il Cinema si sostituisce alla Storia Sacra, con una nuova mitologia, protagonista il divo Cristo-Dafoe.

Son insistance à traiter le Christ comme un personnage et non comme une icône est admirable ¹

La scenografia ci porta in una nuova valle dell'Eden dove l'eresia si protrae: Gesù si sposa, fa l'amore con la Maddalena, diventa padre di famiglia, tradisce la moglie e sconfessa Paolo; e sul letto della sua morte terrena viene salvato da Giuda, non il traditore, ma il salvatore.

L'épisode spéculatif qui donne son titre au film et en occupe la dernière demi-heure environ peut se lire indifféremment comme une "hallucination" du Christ en croix ou comme un développement "potentiel" se déroulant en marge du temps et de l'espace réels ²

Poco importante è cercare di identificare e giustificare l' "oscenità" (Bazin, studioso di nota estrazione cattolica, aveva affermato l'irrepresentabilità di Eros e Thanatos, la cui violazione comporta oscenità morale da un lato, oscenità ontologica dall'altra)

Ho immaginato questa tentazione come una sorta di rappresentazione visiva che il Diavolo mostra a Cristo, così che trentasei anni trascorrono in un secondo ³

L'impresa è ardua, il cinema rischia di essere accusato una nuova volta di oscenità: storica e religiosa, ma la realizzazione filmica di Scorsese, che non è sostenuta da un impianto visivo eretico, non raggiunge mai un livello tale legittimare questa accusa.

Section du film idéologiquement la plus audacieuse, c'est aussi, cinématographiquement, la plus problématique. L'audace en est structurelle autant que conceptuelle: interrompre la crucifixion pour trente minutes d'un "vie parallèle" imaginaire, c'était peut-être aller trop loin, d'autant plus que cette "vie" n'a d'intérêt que comme proposition (son contenu n'a guère d'importance) ⁴

Differenze eretiche: Pasolini metteva davanti alla macchina da presa il volto di un Cristo tutto umano e compiva inquadratura per inquadratura, e all'interno di ognuna di essa, il suo oltraggio; offendeva l'immagine falsa di un Gesù Cristo bello e piacente, tramandata e raccolta dalla tradizione cattolica, rappresentata

1 J. P. COURSONDON, op. cit., p. 4.

2 J. P. COURSONDON, op. cit., p. 4.

3 D. THOMPSON-I. CHRISTIE, op. cit., p. 154

4 J. P. COURSONDON, op. cit., p. 4.

da quella giuria che poi gli tributò il Gran Prix dell'Office Catholique International du Cinéma.

Con un espediente originale Scorsese sublima l'attimo della morte definitiva in croce e termina il film (lasciando a Cristo-Dafoe l'imbarazzo e l'eccezionalità di essere un Cristo non risorto). Le ultime immagini sono infatti quelle dei fotogrammi della pellicola, che sganciatasi, gira a vuoto.

fino a vanificare l'immagine: una delle più suggestive oggettivazioni cinematografiche del processo mortale di perdita della coscienza ¹

¹ S.MURRI, op.cit, p.100



fig 3.4



fig 3.5



fig 3.6



fig 3.7



fig 3.8



fig 3.9



fig 3.10



fig 3.11



fig 3.12



fig 3.13



fig 3.14



fig 3.15



fig 3.16



fig 3.17



fig 3.18



fig 3.19



fig 3.20



fig 3.21



fig 3.22



fig 3.23



fig 3.24



fig 3.25



fig 3.26



fig 3.27

BIBLIOGRAFIA GENERALE:

- A. BAZIN, *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1999.
- P. BERTELLI, *Cinema e anarchia*, La Fiaccola, Ragusa 1998.
- D. BORDWELL – K. THOMPSON, *Storia del cinema e dei film*, Il Castoro, Milano 1998.
- G. P. BUNETTA, *Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni novanta*, Editori Riuniti I Testi, Roma 2001.
- F. CASETTI – F. DI CHIO, *Analisi del film*, Bompiani, Milano 1990.
- R. DE GAETANO, *Il cinema secondo Gilles Deleuze*, Bulzoni, Roma 1996.
- D. DE KERCKHOVE, *La civilizzazione video-cristiana*, Feltrinelli, Milano 1995.
- G. DELEUZE, *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1984.
- G. DELEUZE, *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989.
- G. DELEUZE, *Pourparler*, Quodlibet, Macerata 2000.
- R. GIRARD, *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano 1980.
- F. HIRSCH, *Acting Hollywood style*, Abrams, New York 1996.
- C. HIRSCHHORN, *The Columbia story*, Hamlin, London 1999.
- J-F. LYOTARD, *La condizione post-moderna*, Feltrinelli, Milano 1980.
- J-F. LYOTARD, *Discours, figure*, Klincksieck, Paris 1971.
- P. MEREGHETTI, *Dizionario dei film 2000*, Baldini&Castoldi, Milano 1999.
- G. RONDOLINO, *Storia del cinema*, Utet Libreria, Torino 1996.

Siti web di riferimento:

www.cinemah.com/

www.imdb.com/

www.offscreen.it

www.sensesofcinema.com/

www.iann.it/

BIBLIOGRAFIA TEMATICA:

- BOURLOT ALBERTO e VIGANO' DARIO, *Dal tradimento alla traduzione: le figure di Gesu' nel cinema*, Acec, Roma 1995
- A. CAPPABIANCA, *Il cinema e il sacro*, Le Mani, Recco 1998.
- G. PEDULLA', *Introduzione*, in P. SCHRADER, *Il trascendente nel cinema*, Donzelli, Roma 2002.
- S. SOCCI, *L'ombra scura della religione*, Cadmo, Fiesole 2002.
- *The image of Christ*, the catalogue of the exhibition SEEING SALVATION, National Gallery Company Limited, London 2000.

BIBLIOGRAFIA MONOGRAFICA:

1. LUIS BUÑUEL

- M. AUB, *Buñuel: il romanzo*, Sellerio, Palermo 1992.
- F. BUACHE, *Buñuel*, L'Age de l'homme, Lausanne 1975.
- A. BERNARDI (a cura di), *Buñuel cittadino messicano – cittadino mexicano*, Recco 1999.
- P. BERTETTO, *L'enigma del desiderio*, Marsilio, Venezia 2001.
- L. BUÑUEL, *Dei miei sospiri estremi*, SE, Milano 1991.
- L. BUÑUEL – J. C. CARRIERE, *Là-bas/L'abisso*, Ubulibri, Milano 1994.
- L. BUÑUEL, *Luis Buñuel. Sette film*, Einaudi, Torino 1974.
- L. BUÑUEL, *Un tradimento inqualificabile*, Marsilio, Venezia 1996.
- A. CATTINI, *Luis Buñuel*, Il Castoro, Milano 1995.
- F. CESARMAN, *El ojo de Luis Buñuel*, Anagrama, Barcelona 1976.
- V. CORDELLI – L. DE GIUSTI (a cura di), *L'occhio anarchico del cinema - Luis Buñuel*, Il Castoro, Milano 2001.
- M. DROUZY, *Luis Buñuel architecte du rêve*, Lherminier, Paris 1978.
- A. FARASSINO, *Tutto il cinema di Luis Buñuel*, Baldini & Castoldi, Milano 2000.
- R. GRISOLIA, *Le Metamorfosi dello sguardo. Cinema e pittura nei film di Luis Buñuel*, Marsilio, Venezia 2002.
- A. S. VIDAL, *Luis Buñuel: dalle coproduzioni al tritico finali*, in “Carte di Cinema”, n. 7, a. 2000-2001.
- A. S. VIDAL, *Introduzione*, in L. BUÑUEL, “Un tradimento inqualificabile”, op. cit.
- T. PEREZ TURRENT - J. DE LA COLINA (a cura di), *Buñuel secondo Buñuel*, Ubulibri, Milano 1993.

Pagine web di riferimento:

<http://colina.residencia.csic.es>

<http://bunuel.aragob.es/>

2. PIER PAOLO PASOLINI

- A.BERTINI, *Teoria e tecnica del film in Pasolini*, Bulzoni, Milano 1989.
- V. BICEGO–G.BRUNI (a cura di), *Un cinema per l'uomo*, Guaraldi, Milano 1978.
- R.COLLA (a cura di), *Pier Paolo Pasolini, Sette poesie e due lettere*, La Locusta, Roma 1985.
- E. MAGRELLI, *Quaderni di Filmcritica. Con Pier Paolo Pasolini*, Bulzoni, Roma 1977.
- S. MURRI, *Pier Paolo Pasolini*, Il Castoro, Milano 1994.
- P. P. PASOLINI, *Confessioni tecniche in Uccellacci e uccellini*, Garzanti, Milano 1966.
- P. P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2000.
- P. P. PASOLINI, *Mamma Roma*, Rizzoli, Milano 1962.
- P. P. PASOLINI, *I dialoghi*, Editori Riuniti, Roma 1992.
- P. P. PASOLINI, *Il Vangelo secondo Pasolini*, in “Il Giorno”, 6 giugno 1963.
- L. PINGITORE, *Pasolini. Il cinema della poesia*, tesi di laurea, Università degli studi di Napoli, Facoltà di lettere e filosofia, relatore prof. Pasquale Iaccio, aa. 1998-99.
- G. ZIGAINA, *Hostia - Trilogia della morte di Pier Paolo Pasolini*, Marsilio, Venezia 1985.

Pagine web di riferimento:

<http://www.pasolini.net>

<http://www.cinemavvenire.it>

http://www.cinecitta.it/promozione/ferretti/intervista_sb.shtm

<http://spazioinwind.libero.it/nb/astrattifurori/1novembre/>

3. MARTIN SCORSESE (e ABEL FERRARA)

- M. CHION, *Forma dolorosa*, in “Cahiers du cinema”, n.383/4, Mai 1986, p.45.
- V. COSTANZIA, *Forma dolorosa. La componente religiosa nel cinema di Scorsese*, tesi di laurea, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore prof. Dario Tomasi, aa. 1997-98.
- M. CIMENT–M. HENRY, *Entretien avec Martin Scorsese*, in “Positif” n.170, 1975.
- S. DANESE, *Abel Ferrara. L'anarchico e il cattolico*, Le Mani, Recco 1998
- M. HENRY, *La passion de saint Martin Scorsese*, in “Positif” n.170, Juin 1975.
- Interview with Martin Scorsese*, In “Sight&Sound”, January 1996.
- S. MURRI, *Martin Scorsese*, Il Castoro, Milano 2000.
- A. PEZZOTTA, *Abel Ferrara*, Il Castoro, Milano 1998.
- G.RAVIZZOTTI, *Il mondo gangsteristico nel cinema di Scorsese: forme e modalità di messa in scena*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore prof. Dario Tomasi, aa. 1997-98.
- M. SCORSESE-M. H. WILSON, *Un viaggio personale con Martin Scorsese attraverso il cinema americano*, Archinto, Milano 1998.
- M. SCORSESE, *Il bello del mio mestiere – Scritti sul cinema*, Minimum Fax, Roma 2002.
- D. THOMPSON-I. CHRISTIE, *Scorsese secondo Scorsese*, Ubulibri, Milano 1991.

Pagine web di riferimento:

<http://www.col.it/edav/biennale/intro99.html>

http://www.horschamp.qc.ca/9709/offscreen_essays/taxi_driver.html

<http://digilander.libero.it/fearcity/>

<http://www.cinedetour.it/ferrara.html>

NOTAZIONI FILMOGRAFICHE.

LUIS BUÑUEL:

1930

L'âge d'or (L'età dell'oro)

soggetto e sceneggiatura: Luis Buñuel e Salvador Dalí; montaggio: Luis Buñuel; fotografia: Albert Duverger; musica: *Sinfonia italiana* di Mendelssohn, *Ave Verum Corpus* di Mozart, *Tristan und Isolde* di Wagner, *Concerto in do maggiore per violino e orchestra e brani dalla Sinfonia n.5* di Beethoven, pasodoble, i tamburi di Calanda; scenografia: Pierre Schilzneck; assistenti alla regia: Jacques Brunius, Claude Heyman; interpreti: Lya Lys (la ragazza), Gaston Modot (l'uomo), Caridad de Labarquesque, Pierre Prevert, Max Ernst (capo dei briganti); origine: Francia; produzione: Charles e Marie-Laure de Noailles; durata: 62 min.

1956

Cela s'appelle l'aurore (Gli amanti di domani)

soggetto: dall'omonimo romanzo di Emmanuel Roblés; sceneggiatura: Luis Buñuel, Jean Ferry; aiuto regia: Marcel Camus, Jacques Deray; fotografia: Robert Lefebvre; montaggio: Marguerite Renoir; scenografia: Max Douy; musica: Joseph Kosma; suono: Antoine Petitjean; interpreti: George Marchal (Valerio), Lucia Bosé (Clara), Nelly Borgeaud (Angela) Gaston Modot (un contadino); produzione: Claude Jaeger per Les Films Marceau/Laetitia Film; origine: Francia/Italia; durata: 102 min.

1958

Nazarin

soggetto: dall'omonimo romanzo di Galdòs; sceneggiatura: Luis Buñuel, Julio Alejandro de Castro; supervisione dialoghi: Emilio Carballido; aiuto regia: Ignacio Villareal; fotografia: Gabriel Figueroa; montaggio: Carlos Savage; scenografia: Edward Fitzgerald; musica: *Dios nunca muere* di Macedonio Alcalà, tamburi di Calanda; costumi: Georgette Somohano; interpreti:

Francisco Rabal (Nazario), Marga Lopez (Beatrice), Rita Macedo (Andara), Ofelia Guilmain (Chanfa), Jesus Fernandez (Ujo il nano); produzione: Producciones Barbachano Ponce; origine: Messico; durata: 94 min.

1961

Viridiana

soggetto: Luis Buñuel; sceneggiatura. e dialoghi: Luis Buñuel, Julio Alejandro de Castro; aiuto regia: Jean-Louis Buñuel, Juan Pujol; fotografia: José Fernandez Aguayo; montaggio: Pedro del Rey; scenografia: Francisco Canet; musica: brani da *Il Messia* di Haendel, *Sinfonia n.9* di Beethoven, *Requiem* di Mozart, selezionati da Gustavo Pittaluga; interpreti: Silvia Pinal (Viridiana), Fernando Rey (don Jaime), Francisco Rabal (Jorge), Teresita Rabal (Rita); produzione: Gustavo Alatrisme, Uninci; origine: Messico/Spagna; durata: 90 min.

1965

Simon del desierto (Simon del deserto)

soggetto: Luis Bunuel; sceneggiatura: Luis Buñuel e Julio Alejandro de Castro; aiuto regia: Ignacio Villareal; fotografia: Gabriel Figueroa; montaggio: Carlos Savage jr; musica: rielaborata da Raul Lavista, inno dei pellegrini e tamburi di Calanda; interpreti: Claudio Brook (Simon), Silvia Pinal (l'Avversario), Enrique Alvarez Felix (Mattia), Hortensia Santovena (madre di Simon), Jesus Fernandez (il nano); produzione: Gustavo Alatrisme; origine: Messico; durata: 45 min.

1969

La voie lactée (La via lattea)

soggetto e sceneggiatura: Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière; aiuto regia: Pierre Lary, Patrick Saglio; fotografia (Eastmancolor): Christian Matras; montaggio: Louise Hautecoeur; scenografia: Pierre Guffroy; suono: Jacques Gallois; costumi: Jacqueline Moreau, Françoise Tournafond; interpreti: Paul Frankeur (Pierre), Laurent Terzieff (Jean), Alain Cuny (uomo con il mantello), Jean-Claude Carrière (Priscilliano); produzione: Serge Silberman per Greenwich Film Production, Fraia Film; origine: Francia/Italia; durata: 102min.

PIER PAOLO PASOLINI:

1963

La ricotta

Scritto e diretto da: Pier Paolo Pasolini; fotografia: Tonino Delli Colli; architetto: Flavio Mogherini; costumi: Danilo Donati; commento e coordinamento musicale: Carlo Rustichelli; montaggio: Nino Baragli; aiuto alla regia: Sergio Citti, Carlo di Carlo. Interpreti e personaggi: Orson Welles (il Regista, doppiato da Giorgio Bassani); Mario Cipriani (Stracci); Laura Betti (la "diva"); Edmonda Aldini (un'altra "diva"); Vittorio La Paglia (il giornalista); Maria Berardini (la stripteaseuse); Rossana Di Rocco (la figlia di Stracci). E inoltre: Tomas Milian, Ettore Garofolo, Lamberto Maggiorani, Alan Midgette, Giovanni Orgitano, Franca Pasut. Hanno partecipato anche: Giuseppe Berlingeri, Andrea Barbato, Giuliana Calandra, Adele Cambria, Romano Costa, Elsa de' Giorgi, Carlotta Del Pezzo, Gaio Fratini, John Francis Lane, Robertino Ortensi, Letizia Paolozzi, Enzo Siciliano. Produzione Arco Film (Roma) / Cineriz (Roma) / Lyre Film (Parigi); produttore Alfredo Bini; pellicola Ferrania P 30, Kodak Eastman Color; formato: 35 mm, b/n e colore; macchine da ripresa Arriflex; sviluppo e stampa Istituto Nazionale Luce; doppiaggio CID-CDC; sincronizzazione Titanus; distribuzione Cineriz; durata 35 min. Riprese ottobre-novembre 1962; teatri di posa Cinecittà; esterni periferia di Roma; premi Grolla d'oro per la regia, Saint Vincent, 4 luglio 1964.

1963

Sopralluoghi in Palestina

Regia e commento: Pier Paolo Pasolini; interventi: Pier Paolo Pasolini e don Andrea Carraro; musica a cura di: Pier Paolo Pasolini; produzione: Arco Film (Roma); produttore: Alfredo Bini. Riprese: giugno-luglio 1963; esterni: Galilea, lago di Tiberiade, Monte Tabor, Nazareth, Cafarnao; Giordania: Baram, Gerusalemme, Bersabea, Betlemme; Siria: Damasco; durata 52 min.

1964

Il Vangelo Secondo Matteo

Scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini; fotografia: Tonino Delli Colli; architetto-scenografo Luigi Scaccianoce; costumi: Danilo Donati; musiche a cura di: Pier Paolo Pasolini; musiche originali: Luis Bacalov; montaggio: Nino Baragli; aiuto alla regia: Maurizio Lucidi; assistenti alla regia: Paul Schneider, Elsa Morante; Interpreti e personaggi: Enrique Irazoqui (Gesù Cristo, doppiato da Enrico Maria Salerno); Margherita Caruso (Maria Giovane); Susanna Pasolini (Maria Anziana); Marcello Morante (Giuseppe); Mario Socrate (Giovanni Battista); Rodolfo Wilcock (Caifa); Alessandro Clerici (Ponzio Pilato); Paola Tedesco (Salomè); Rossana Di Rocco (angelo del Signore); Renato Terra (un fariseo); Eliseo Boschi (Giuseppe D'Arimatea); Natalia Ginzburg (Maria di Betania); Ninetto Davoli (pastore); Amerigo Bevilacqua (Erode I); Francesco Leonetti (Erode II); Franca Cupane (Erodiade); Apostoli Settimio Di Porto (Pietro); Otello Sestili (Giuda); Enzo Siciliano (Simone); Giorgio Agamhen (Filippo); Ferruccio Nuzzo (Matteo); Giacomo Morante (Giovanni); Alfonso Gatto (Andrea); Guido Gerretani (Bartolomeo); Rosario Migale (Tommaso); Luigi Barbini (Giacomo di Zebedeo); Marcello Galdini (Giacomo di Anfeo); Elio Spaziani (Taddeo); produzione: Arco Film (Roma) / Lux Compagnie Cinématographique de France (Parigi); produttore: Alfredo Bini; pellicola: Ferrania P 30; formato: 35 mm b/n; macchine da ripresa Arriflex; sviluppo e stampa, effetti ottici: SPES; registrazione sonora: Nevada; doppiaggio CDC; missaggio Fausto Ancillai; distribuzione Titanus Riprese: aprile-luglio 1964; teatri di posa: Roma, Incir De Paolis; esterni: Orte, Montecavo, Tivoli, Potenza, Matera, Barile, Bari, Gioia del Colle, Massafra, Catanzaro, Crotone, Valle dell'Etna; durata 137 min.

MARTIN SCORSESE:

1967

The big shave (La grande rasatura)

regia: Martin Scorsese; sceneggiatura: Martin Scorsese; fotografia: (colore) Ares Demertzis; montaggio: Martin Scorsese; effetti speciali: Eli F. Bleich; direzione artistica: Ken Gaulin; interpreti: Peter Bernuth (giovane); produzione: Martin Scorsese (in associazione con Gevaert-Agfa e Cinémathe'que Royale de Belgique); produttori: Saul Rubin, Elaine Attias; Origine: Usa; Durata: 6 min.

1969

Who's that knocking at my door? (Chi sta bussando alla mia porta?)

regia: Martin Scorsese; sceneggiatura: Martin Scorsese; dialoghi aggiunti: Betzi Manoogian; fotografia: (b.n. 16 mm) Michael Wadleigh, Richard H. Coll, (sequenza aggiunta) Max Fisher; montaggio: Thelma Schoonmaker; direzione artistica: Victor Magnotta; interpreti: Harvey Keitel (J. R.), Zina Bethune (ragazza), Lennard Kuras (Joey), Michael Scala (Sally Ga Ga), Harry Northup (Harry, il violentatore), Anne Colette (ragazza del sogno); produzione: Tri-Mod; Joseph Weil, Betzi Manoogian, Haig Manogian; origine: Usa; Durata: 90 min.

1972

Boxcar Bertha (America 1929: sterminateli senza pietà)

regia: Martin Scorsese; sceneggiatura: Joyce Howard Corrington, John William Corrington; fotografia: John stephens; montaggio: Buzz Feitshans; costumi: Bob Modes; Musica: Gib Guilbeau, Thad Maxwell; interpreti: Barbara Hershey (Boxcar Bertha Thompson), David Carradine (Big Bill Shelley), Barry Primus (Rake Brown), John Carradine (H. Buckram Sartoris), Bernie Casey (Von Morton); produzione: American International Pictures (Roger Corman); origine: Usa; durata: 88 min. (versione italiana 97 min.).

1988

The last temptation of Christ (L'ultima tentazione di Cristo)

regia: Martin Scorsese; Sceneggiatura: Paul Schrader, dal romanzo *O teleutaios peirasmos* di Nikos Kazantzakis; fotografia: Michael Ballhaus; montaggio: Thelma Schoonmaker, Jay Cocks; musica: Peter Gabriel; scenografia: John Beard; coreografia: Lachen Zinoune; interpreti: Willem Dafoe (Gesù), Harvey Keitel (Giuda), Paul Greco (Simone Zelota), Steven Hill (centurione), Verna Bloom (Maria, madre di Gesù), Barbara Hershey (Maria Maddalena), Irvin Kershner (Zebedeo), David Bowie (Ponzio Pilato), John Lurie (l'apostolo Giacomo), André Gregory (Giovanni Battista), Harry Dean Stanton (Saulo/Paolo); produzione: Testament productions; produttore: Barbara De Fina; origine: Usa; Durata: 163 min.

ABEL FERRARA

1992

The bad lieutenant (Il cattivo tenente) (la versione italiana è decurtata di 3 minuti)

regia: Abel Ferrara; sceneggiatura: Abel Ferrara, Zoë Lund [Tamerlis]; fotografia (Foto-kem Color): Ken Kelsch; scenografia: Charles M. Lagola; costumi: David Sawaryn; musica: Joe Delia; musica aggiunta: Signifying Rapper (Schoolly D), Pledging My Love (Johnny Ace), Let's Get High (Lords of Acid), We Did It BeFore, We'll Do It Again (Peter Yellen e Greg Hollister); montaggio: Anthony Redman; sound design: Gonzo; produttore: Edward R. Pressman e Mary Kane; produttori esecutivi: Patrick Wachsberger e Ronna B. Wallace; coproduttore: Randall Sabusawa; origine: Usa 1992; distribuzione italiana: Mikado; durata: 96'. . Interpreti: Harvey Keitel (tenente), Frankie Thorn (suora), Victor Argo, Patti Calderone [sic!], Leonard Thomas (poliziotti che scommettono), Paul Hipp (Gesù Cristo), Fernando Velez (Julio), Joseph Michael Cruz (Paulo), Anthony Ruggiero (Lite), Vincent Laresca (JC), Robin Burrows (Ariane, prostituta), Victoria Bastell (seconda prostituta) Eddie Daniels & Bianca Bakija (ragazze in macchina), Nicholas Decegli (spacciatore in discoteca), Brian McElroy e Frankie Acciarito (figli del tenente), Peggy Gormley (moglie del tenente), Stella Keitel (figlia del tenente), Heather Bracken (infermiera), Bo Dietel (agente con la barba).