



www.ec-aiss.it

Testata registrata presso il
Tribunale di Palermo
n. 2 del 17 gennaio 2005
ISSN 1970-7452 (on-line)

© EIC · tutti i diritti riservati
gli articoli possono essere riprodotti a
condizione che venga evidenziato che
sono tratti da www.ec-aiss.it

Tra il celare e l'ostendere. Il cinema e l'inquadratura del sacro¹

Giovanni Curtis

Datemi due pagine a caso della Bibbia e vi darò un film.
Cecil B. DeMille

Per l'autore cinematografico il corpo del Dio incarnato (che storicamente ha avuto solo la sacra Sindone come unico riferimento visivo di natura reale) e quello delle altre figure "sacre", rappresenta qualcosa di problematico e d'"ingombrante". Ciò vale anche per chi, nel tempo, ha cercato di opporsi a questa trascendenza del corpo, operando sul tema stesso del Sacro: basti pensare, per citarne alcuni, a Pasolini e, per altri versi, a Cipri & Maresco o a Martin Scorsese. Il cinema del resto è consapevole della difficoltà, per la sua natura, di rappresentare ad esempio i santi nell'atto di compiere imprese mirabolanti poiché otterrebbe più un effetto comico che semplicemente dissacratorio². È per questo che si limita al gesto discreto e credibile e, in quanto poco spettacolare, votato essenzialmente all'ascetismo.

Rappresentare il Sacro è stata una delle prove più complesse per l'immagine cinematografica e fotografica, per linguaggi cioè che in genere operano per mimesi del reale. La storia e la fortuna del cinema come e più di altri media, si costruisce sulle pratiche sociali, non soltanto sulle sue tecniche produttive. È opportuno quindi ricordare come nell'analisi sia importante che gli aspetti plastici e figurativi e le contaminazioni tra linguaggi

¹ Comunicazione presentata al XXXV Congresso dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, *Destini del Sacro*, Reggio Emilia, 23 - 25 novembre 2007.

² Anche se a volte, come nel caso di film che si riferiscono a religioni "lontane", quali il buddismo, il cinema ha talora mantenuto quegli effetti di spettacolarità che nella cultura occidentale parevano assumere connotati di "esotismo". Ben altro discorso è la rappresentazione di episodi relativi al cristianesimo: si pensi all'effetto grottesco che susciterebbe un film che mostrasse le vicende umane e le levitazioni di un santo come Giuseppe da Copertino, o la "casa volante" della Madonna che, come vuole la leggenda, fu trasportata dagli angeli (1291) dalla Palestina a Tersatto in Illiria, per poi ripartire (1294) verso il luogo in cui è attualmente custodita: il santuario di Loreto.



entrino in connessione con i modi e le culture di fruizione del testo, oltre che con le contemporanee opere di medesimo argomento. Tanto più per un cinema che, come è avvenuto per il Sacro, ha avvertito – soprattutto ai suoi inizi – il bisogno di conservare la memoria di altre e diverse sostanze espressive. In particolare, crediamo che l'individuazione e il riuso dei cliché artistici che costituiscono fattori d'immediata riconoscibilità per i personaggi rappresentati, abbia spesso rischiato di scontrarsi con il realismo dei corpi filmati.

Prendiamo ad esempio le strategie messe in atto nel film *The King of Kings (Il re dei re)* del 1927 del regista Cecil B. DeMille, che meglio rappresenta i caratteri peculiari di Hollywood. Si cercherà di capire come nell'America degli anni '20 si possa mostrare il soprannaturale, e il modo in cui le tecniche di ripresa e d'inquadratura del Sacro si innestino nella cultura cinematografica del periodo in questione, e infine, come realmente sia espresso e dunque concepito il corpo sacro.

La storia è quella classica della Passione di Cristo, ma se ne individuano alcune difformità. Ad esempio Maria Maddalena, a differenza del racconto tradizionale, non è una prostituta, quanto, in linea con tante donne "fatali" e immorali, protagoniste del cinema dello stesso periodo, una cortigiana che si circonda di molti uomini facoltosi. L'immissione nella storia di una tale figura è del resto una vera e propria isotopia tematica intertestuale delle opere di quel decennio, lo stesso DeMille così come altri autori quali von Stroheim e Murnau ricorrevano costantemente a questo personaggio ambiguo e lussurioso per rappresentare una società in disfacimento. Dunque il mutamento che tanto incide sulle figure di Maria Maddalena e di Giuda, guarda caso nel film suo amante, è assolutamente funzionale all'instaurarsi di un parallelismo tra società antica e società del presente (altro topos che ritroviamo nel cinema contemporaneo americano). Del resto in quest'opera di filone religioso si trova la sintesi, e il successo, della classica formula hollywoodiana del kolossal: il sangue, il sesso e la Bibbia.

I mutamenti che intervengono nel racconto da una parte richiamano i *tópoi* narrativi del cinema hollywoodiano di allora, ispirato, come nel caso di questa Maddalena-*femme fatale*, da molta cultura cinematografica nordica e mitteleuropea di derivazione espressionista, dall'altro, sul piano plastico, da quelle che erano le forme espressive proprie del cinema USA. La stessa illuminazione scenografica si basa infatti sull'utilizzo, nel cinema americano anni '20, di tre direttrici luminose, la luce principale (*key light* laterale all'inquadratura), quella di riempimento (*fill light* che illumina lo sfondo) e quella, che in special modo interessa questo studio, di controluce (il *backlighting*) importante perché è la luce che intervenendo alle spalle e, soprattutto, da sopra il soggetto ripreso, fungeva per il pubblico da sottolineatura ai personaggi principali. Questo è uno di quei codici visivi che "marchiano" quel cinema.

Nell'estetica hollywoodiana la luce centrata innaturalmente su di un corpo ha una funzione *di orientamento allo sguardo* che mette in evidenza il personaggio principale. L'immagine però di Gesù è sì illuminata dall'alto, come quella di altri personaggi del cinema coevo, ma il contrasto tra la luce tenue posta sui figuranti e quella del *Dio fattosi uomo*, è resa evidente dall'intera retorica del discorso visivo. Il chiarore delle vesti di Gesù, infatti, rispetto all'oscurità degli abiti degli uomini, serve a sottolineare, per mezzo di questo accentuato dualismo luministico, tutto il *sistema dei valori oppositivi tra il divino e l'umano*.

A conferma di tale ipotesi non c'è soltanto la derivazione espressionista della scelta degli indumenti (similmente al contemporaneo – 1927 – film di Murnau *Aurora*) e del contrasto giocato sulla particolare organizzazione cromatica dei chiari e degli scuri, ma soprattutto troviamo conferma della grande attenzione dedicata al piano simbolico delle immagini per mezzo di un segmento del film: la scena in cui per la prima volta vediamo il Messia.



È un'immagine piuttosto raffinata sul piano espressivo, si tratta della sequenza di una bambina cieca che cerca Gesù finché non giunge al suo cospetto. A questo punto accade qualcosa di significativo: c'è il miracolo e la soggettiva della bambina che pian piano riacquista la vista. Lo svelamento vede Cristo circondato da un alone luminoso, ma ciò avviene in maniera strettamente funzionale alla credibilità del racconto. L'intreccio della sceneggiatura fa in modo che il simbolico sia verosimilmente giustificato nella diegesi narrativa. Quella luce figurativizza esattamente 1) il riacquistare della vista della bambina; 2) il valore simbolico che nasce dalla relazione tra purezza e fanciullezza, e che svela Cristo nella sua vera natura e, 3) il piano metaforico, di colui che è – traendolo dalla Genesi – come la “luce che rompe le tenebre”.

Anche in questo caso siamo di fronte ad una riproposizione dell'iconografia pittorica e in particolare di quella medioevale, infatti la cosiddetta “mandorla”, dentro cui si poneva l'immagine sacra, era la rappresentazione di un'emanazione luminosa che nasceva dalla stessa figura dipinta. In qualsiasi religione monoteista, ma anche in molte politeiste, il Dio è luce e DeMille è perfettamente conscio che nella sua rappresentazione bisogna agire fortemente sulla luce e sulla possibilità che essa ha di svelare o di nascondere i caratteri fisici del “corpo del santo”. Del resto queste tematiche erano certamente familiari al regista il quale, lo ricordiamo a semplice supporto della nostra teoria, era molto credente e figlio di un predicatore della chiesa episcopale.

Nelle immagini del Cristo di *The King of Kings* è presente una rottura tra ciò che evoca la classica iconografia religiosa e ciò che esprime il Sacro. Inoltre l'opera si colloca in un contesto culturale e, soprattutto, cinematografico che ha solo in parte superato il concetto che certe immagini siano desacralizzanti e pertanto improponibili al pubblico. In questo senso quel cinema è meno evoluto di quanto lo sia un dipinto del Caravaggio: i valori plastici che vuole affermare lo rendono come la prosecuzione delle arti nobili, ma tra queste, di quelle iconograficamente meno dirompenti.

Sul livello della pratica fruitiva evidentemente il modello di spettatore cinematografico degli anni Venti è percepito come rassicurato da un simile tipo d'immagine che certamente fa parte dei *saperi condivisi* e questo ci aiuta a comprendere le basi culturali della sua percezione oculare: probabilmente un Cristo che perde i connotati visivi della sua sacralità sarebbe stato smitizzante e dunque inaccettabile per un pubblico di massa come quello che popolava i cinema di quegli anni. Invece si attua una strategia dell'istanza enunciativa che, pur non poggiando sul realistico, riesce, attraverso dei *déjà-vu*, a “nascondere se stessa”. Per analizzare in parte queste problematiche interpretiamo in maniera sintetica la costruzione dell'immagine nella scena della lapidazione di *The King of Kings*. La sequenza mostra Gesù davanti al tempio che, abbigliato in chiaro, neppure risponde alle guardie di Caifa che gli chiedono provocatoriamente cosa farebbe dell'adultera (figura stranamente molto presente nel cinema di quegli anni e che dunque è familiare al pubblico), mentre si sposta lentamente tra la folla urlante: il cartello didascalico dice laconicamente “chi è senza peccato scagli la prima pietra” ed egli chinandosi, scrive in terra i peccati di chi vorrebbe procedere alla lapidazione della donna.

La raffigurazione del Cristo conferma subito quegli elementi che il cinema trae dalla pittura, seppure filtrandola attraverso la fotografia dei primordi: il personaggio è infatti inquadrato frequentemente a *figura intera* a sottolineare, attraverso l'alta e magra statura, oltre che le vesti bianche, la carica di ascetismo che, anche nella composizione, rimanda a delle immagini mistiche. Alle pose apparentemente naturali dei lapidatori, si oppone la composta eleganza del personaggio di Gesù e si comprende come la *significatività* di questi elementi plastici sia pertinente al piano del contenuto. Del resto il suo corpo deve esplicitare immediatamente – come ha affermato il regista – le fatiche nel camminare a piedi, le notti di preghiera e i lunghi giorni di digiuno.



L'estrema semplicità apparente con cui si mostra il personaggio è evidentemente un richiamo all'umiltà e al fatto che da sempre le figure del Sacro sono legate all'esperienza dell'imperturbabilità e della temperanza.

Il segmento visivo scelto ha in sé una forte componente simbolica a cominciare dalla sequenza in cui il personaggio traccia sulla polvere parole dense di significato. La scena citata della lapidazione, per assumere sacralità, deve far tacere Cristo, facendolo esprimere soltanto con gesti tanto evidenti quanto semplici per la forza che vogliono evocare.

Tali perché, sia l'atto stesso di accovacciarsi, ponendosi quindi in una posizione più bassa rispetto agli altri uomini, tra l'altro esplicitamente peccatori, sia il porre le proprie mani sulla terra sono indici di modestia, oltre che il suo collocarsi tra il terreno e il divino.

Ciò è confermato anche dal fatto che egli attraverso la scrittura rende esplicite delle verità, ma lo fa collocandole nel campo dell'aleatorio, come può esserlo lo scrivere sulla polvere e attivando nell'enunciatorio, con quei silenziosi gesti, anche un'evocazione diretta ad altri sensi, in particolare alla dimensione tattile, che pone in secondo piano la pur richiamata parte sonora (ricordo che Gesù nella scena della lapidazione, lunga oltre tre minuti, pronuncia unicamente quella frase). Si tratta di una sinestesia percettiva, un'unità profonda dei sensi che rende difficile la distinzione tra i diversi canali sensoriali.

Il gesto "sacro" trova espressione dunque in atti tanto tranquilli – come composta sarà poi la sofferenza di Cristo sul Calvario – quanto capaci di esprimere grande forza interiore, una sequenza che quasi mancando di verosimiglianza sembra favorire la collocazione del personaggio in una dimensione mitica.

I movimenti sono dunque gesti che non richiedono parole poiché, come afferma Ugo Volli, "il mistico dev'essere silenzioso, perché sa che l'esperienza del sacro lo è"³ ed è tale sia perché si avverte comunque la "tensione" di ciò che, prendendo a prestito la frase di Barthes (1980) sul *punctum*, è l'"indicibile che vuole esprimersi", sia perché, nella sequenza analizzata, è realmente silenzioso, ha il dovere di parlare piano ma, come nei casi delle parabole, affermando concetti forti. Più che dell'enfasi gestuale la ricerca è quella di un'espressione visiva delegata alla sguardo del Messia (da qui la scelta di un attore con grandi occhi chiari e intensi). Il corpo sacro che emerge da quest'opera è un corpo dalla voce e dai gesti contenuti, dalle espressioni controllate, è dunque un corpo che per eccellenza è in totale opposizione a quello grottesco delineato da Bachtin nella sua opera dedicata a Rabelais.

Secondo tale schema il ritmo espresso da ciò che è divino è diverso da quello umano, il corpo ad esempio rinuncia apparentemente ad enfatizzare quello che si mostra troppo legato (come le passioni) alla vita terrena, il corpo divino subisce infatti un effetto di rallentamento sui movimenti. Questo si evince anche dai gesti del personaggio di *The King of Kings*, ma diviene funzionale pure alla costruzione di attese e di stati tensivi nello spettatore. Se non è il dinamismo fisico di Gesù a creare tensione è la sua calma nel caos e, a comporre un contrasto di tipo aspettuale, è la sua gestualità pacata, che stride in mezzo all'urlare scomposto dei lapidatori. Il mutamento ritmico è dato dalla posa accovacciata e rischiosamente accerchiata in cui si trova Gesù, ma plasticamente anche dalla sua tunica chiara tra le altre scure, la sua solitudine tra la moltitudine (sarà e deve essere così anche nell'unico caso in cui compie dei gesti violenti: la cacciata dei mercanti dal tempio) o solitudine nella contrapposizione (si pensi alla forza simbolica della crocifissione proprio perché è posto tra due ladroni) che esalta il sistema dei valori oppositivi su cui il film si fonda.

³ U. Volli, 1992, *Apologia del silenzio imperfetto. Cinque riflessioni attorno alla filosofia del linguaggio*, Feltrinelli, Milano, p. 12.



Nelle altre immagini il corpo di Gesù è essenzialmente un corpo “bloccato”, che riprende l’iconografia classica ma si mostra come svuotato, un corpo manichino che è Sacro in quanto tale, che viene discorsivizzato, ma resta plasticamente isolato quasi come corpo estraneo tra altri corpi. Per dirla con Jacques Fontanille⁴ l’*involutro corporeo* di Gesù pare costituito da una materia diversa rispetto a quella umana, e le stesse forze che dovrebbero *animarne la carne* sollecitandola, scuotendola o facendola vibrare, non sembrano invece intaccarla minimamente.

È per questo motivo che la rottura dell’ordine del divino imposta dal testo diviene, nell’atto finale a cui è sottoposto il diafano e angelico Gesù, un gesto contro l’“intangibile” corpo sacro, una bestemmia e un’azione sacrilega.

Piuttosto le forze che sembrano emergere dal corpo-attante sono quelle interne, un corpo senza organi ma che esprime le forze che in esso agiscono. In questo senso è indicativa la scena del trasporto della croce in cui a Gesù si avvicina un uomo ben più forte di lui (elemento sottolineato dalla frase di un bambino che dice “se avessi io la tua forza porterei la croce”) e che in maniera molto americana – e in cui si potrebbe intravedere un’ulteriore metafora – dice in didascalia “porterò io per te la croce, amico”. L’uomo però si rende conto, mentre la solleva, che riuscirà a trascinarla solo con grande fatica, mentre Gesù non sembrava lamentarsene più di tanto grazie, evidentemente, alla sua forza interiore (che si traduceva in forza fisica).

Se nel corso del film il corpo di Gesù si isola rafforzando il suo essere *membrana ermetica*⁵ rispetto ai contatti che ha, essa deve restare *integra* e le scelte delle inquadrature sembrano confermare questa impressione: se la sequenza infatti del pentimento di Maria Maddalena, quando bacia le vesti o i piedi di Gesù, avviene quasi completamente fuori quadro, il bacio di Giuda è mostrato come un “tradimento” e un “sacrilegio” perché, toccando, per la prima volta nel film, il volto impassibile di Cristo, compie un gesto di rottura dell’opposizione semantica, tenuta isotopicamente in tutto il testo, tra ciò che è umano e ciò che pertiene al divino.

È in quest’ottica che il corpo del Sacro tende di solito a far tacere ciò che di più strettamente umano esiste⁶, e quello di Gesù, rifacendosi tanto a Artaud, quanto a Deleuze, sembra un *corpo senza organi*, anzi senza funzioni organiche e il mistico, del resto, cosa fa se non negare a se stesso qualsiasi desiderio e bisogno corporale? Ciò si collega anche alla pratica dell’imbalsamazione dei corpi santi che, solo perdendo la loro parte organica, mantengono la loro integrità. In tutto il testo, anche nella scena dell’“ultima cena”, Gesù è l’unico che non vediamo mai ingerire cibo o bevanda, egli non ha bisogno di fare un percorso contemplativo, è in quanto tale un corpo ascetico e, visto il carattere ineffabile dell’esperienza mistica⁷, non rimane che agire sul corpo (anche per sottrazione), una forma che suo malgrado “esprime”.

È netta la scelta del film di accentuare quegli elementi che siano altamente evocativi, perché facenti parte dell’enciclopedia, dunque del *bagaglio di saperi e prassi condivise* dagli spettatori. Un testo che, escludendo quei fattori ritenuti meno idonei perché troppo mondani per

⁴ J. Fontanille, 2004, *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Meltemi, Roma, p. 174.

⁵ Si veda J. Fontanille, *Figure del corpo*, cit., p. 179.

⁶ Ci riferiamo in particolare al film analizzato in questo testo, ma anche a tutte quelle opere che hanno affrontato il corpo santo senza rimarcare la sostanza più umana e dunque secolare. E se la religione stessa, seppur con molte cautele, ha riconosciuto una componente terrena ai corpi sacri, ben altra cosa è riuscire a tradurle in immagini l’essenza senza suscitare, come si è visto soprattutto per il cinema più recente, forme di riluttanza.

⁷ Si veda a tal proposito Victor I. Stoichita, 1995, *Visionary experience in the golden age of spanish art*, Reaktion Book, Londra, p. 95 (tr. it. *Cieli in cornice. Mistica e pittura nel secolo d'oro dell'arte spagnola*, Meltemi, Roma, 2002).



un'opera d'ispirazione sacra, punta invece a riprodurre, quasi per simulazione, un percorso ascetico.

pubblicato in rete il 20 marzo 2008