Raffaele Chiarulli

Io faccio nuove tutte le cose. Una rilettura della *Passione di Cristo*

Accostare cose che non sembrano disposte a essere accostate[1].

Robert Bresson

Le ultime ore della vita di Cristo. Ricostruzione o costruzione?

Erede del tradizionale filone cristologico che ha generato, oltre a celebri opere cinematografiche, anche una vasta produzione teorica[2], *La Passione di Cristo* (*The Passion of the Christ*, Usa 2004) diretto da Mel Gibson è il testo che all'inizio del XXI secolo ha provocatoriamente rilanciato il film religioso, mettendo al centro di un dibattito ampio – e soprattutto trasversale – la figura di Gesù di Nazareth e il suo lascito nella storia della cultura e delle idee[3]. Le polemiche che precedettero, accompagnarono e seguirono l'uscita del film aggirarono nella mag-

Abstract

The figure of Christ has been the subject of investigation by numerous filmmakers and their audiences for its historical and symbolic value. At the beginning of the 21st century, the controversial film *The Passion of the Christ* (Gibson, 2004) represented a shift towards a more religious approach to the figure of Christ. The essay examines the role of montage in the film, illustrating how it generates specific interpretations for an audience already familiar with the spiritual import of the Gospel narratives. It presents a theological discourse that engages with the viewer's existing faith.

Keywords

Montage - Inference - Screenwriting - Liturgy - Transcendence

1 R. Bresson, *Note sul cinematografo*, tr.it. di G. Bompiani, Marsilio, Venezia 2008, p. 48.

2 Tra le pubblicazioni dedicate al cinema cristologico, ci limitiamo a segnalare alcune tra le più significative degli ultimi vent'anni: G. Bertagna, *Il volto di Gesù nel cinema*, Pardes, Bologna 2005; D.E. Viganò, *Gesù e la macchina da presa. Dizionario ragionato del cinema cristologico*, Lateran University Press, Roma 2005; P. Dalla Torre, C. Siniscalchi, *Gesù di Nazareth nella settima arte*, Studium, Roma 2008; S. Beccastrini, *Chi dite che io sia? Introduzione alla cristologia cinematografica*, Aska, Firenze 2014; F. Gizzi, *Le Passioni di Cristo nel cinema delle origini (1897-1912). Questioni iconografiche, iconologiche e culturali*, Pacini, Pisa 2019; R.G. Walsh, J.L. Staley, *Jesus, the Gospels and Cinematic Imagination. Introducing Jesus Movies, Christ Films, and the Messiah in Motion*, T&T Clark, London 2022.

3 A proposito del successo del cinema religioso all'inizio del XXI secolo, cfr. L. Maurice, *Screening Divinity*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2019, che parla espressamente di una «second wave», dopo quella degli anni Cinquanta e Sessanta. In ogni caso, la stretta connessione tra il genere cinematografico e le nuove richieste del "mercato" fu colta al volo dagli analisti di alcune riviste specializzate. Cfr. C. Clinch, *The Christian Market*, «Creative Screenwriting», vol. 11, n. 4, 2004, pp. 68-69, che argomenta a proposito di un promettente «Christian Storytelling». In italiano si veda G. Ferrò, *Dio sullo schermo. I segni e le domande*, «Jesus», anno XXIX, n. 5, 2007, pp. 73-77.

gioranza dei casi il dato prettamente tecnico, per concentrarsi – in un «rutilante gioco massmediatico»[4] – sulle convinzioni religiose e politiche del suo autore, noto fino a quel momento al grande pubblico principalmente per i ruoli *action* nei *blockbuster* hollywoodiani. In ambito critico, le controversie ruotarono attorno a due aspetti del film: la violenza esplicita e il presunto antisemitismo contenuti sulla superficie o nelle pieghe della sua messa in scena[5]. Non affronteremo nessuno dei due in questa breve analisi, che invece si concentrerà sul modo in cui il film costruisce un significato profondo, trascendente le sue letture più immediate, attraverso la sintassi audiovisiva; in particolare, tramite un uso del montaggio che dietro l'apparente linearità pare rivelare un'articolazione discorsiva vertiginosa.

Da un confronto con le modalità espressive e drammaturgiche degli altri film tratti dalla vicenda narrata dai Vangeli, si evince infatti quanto *La Passione di Cristo* sia un *unicum*, non appartenendo al novero delle "riduzioni"[6] né degli "adattamenti"[7]; e neanche delle "letture"[8] o delle "riletture"[9]. La parola che meglio descrive il lavoro fatto dal film ci sembra proprio "montaggio" (preferibile all'inglese *editing*) per il modo in cui assembla

4 D.E. Viganò, *Una* devotio *postmoderna?* The Passion *di Mel Gibson*, «La Rivista del Clero Italiano», anno XCV, n. 4, 2004, p. 310.

5 Cfr. P. Feuerherd, *America divisa sul Gesù lefebvriano di Gibson*, «Letture», anno 59, n. 604, 2004, pp. 117-118; L. Soria, *Gesù, che Passione. Colloquio con Marvin Hier*, «Espresso», anno L, n. 9, 2004, pp. 28-32; M. Jurgensmeyer, *Più vicino a Braveheart che a Pasolini*, «Sole 24 ore», 4 aprile 2004, p. 29; N. James, *Hell in Jerusalem*, «Sight & Sound», vol. 14, n. 4, 2004, pp. 14-18; G. Wills, *Dio nelle mani di irati peccatori*, «La Rivista dei Libri», Anno XIV, n. 5, 2004, pp. 4-5.

6 Cfr. *Il Messia* (1975) di Roberto Rossellini.

7 Cfr. *Il Re dei Re* (*King of Kings*, 1961) di Nicholas Ray o *Gesù di Nazareth* (1977) di Franco Zeffirelli.

8 Cfr. *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) di Pier Paolo Pasolini.

9 Cfr. *Jesus Christ Superstar* (1973) di Norman Jewison e *L'ultima tentazione di Cristo* (*The Last Temptation of Christ*, Usa 1988) di Martin Scorsese. Sulle differenze tra questi film cfr. F. Leonardi, *L'attore di Dio e il regista del Regno. La drammatizzazione della figura di Cristo nel cinema*, «Comunicazioni sociali», anno XXIX, n. 1, 2007, pp. 105-145 e D. E. Viganò, *Cinema cristologico e riscritture audiovisive. Il problema delle traduzioni intersemiotiche*, in S. Isetta (a cura di), *Il volto e gli sguardi. Bibbia Letteratura Cinema*, EDB, Bologna 2010, pp.21-31.

materiali diversi in vista di un risultato finale – in un nuovo rapporto di senso – maggiore della somma delle parti. Non una "ricostruzione", quindi, ma proprio una "costruzione"[10].

Innanzitutto, infatti, la sceneggiatura attinge a diverse fonti oltre ai Vangeli canonici (che già di per sé sono quattro particolarissimi casi di montaggio di uno stesso fatto): e se tutta la pubblicistica cita come ispirazione principale per il film le visioni della mistica tedesca Anna Katharina Emmerick, lo sceneggiatore Benedict Fitzgerald si premurò di smentire parzialmente tale dato. Intervistato a riguardo, pur ammettendo di conoscere molto bene le visioni di Emmerick, precisò che lo *script* era da considerarsi piuttosto una sintesi inconscia di tutte le altre sue ricerche sull'argomento, ricordando dettagli contenuti nelle pagine di altre mistiche cristiane come Caterina da Siena, Birgitta Birgersdotter e Maria de Agreda[11]. Il film, come vedremo, aggiunge brevi episodi o battute create *ex novo*, assume la cadenza di pratiche devozionali come le stazioni della *Via Crucis* e i misteri dolorosi del Rosario e, secondo un preciso lavoro di *cut and paste*, colloca in una posizione narrativamente strategica almeno un versetto estratto da un altro libro della Bibbia.

10 Usiamo i termini "costruzione" e "ricostruzione" sia in senso allusivo sia, in senso più tecnico, come sono usati in D. Cassani, F. Centola, *Inquadratura, scena, sequenza. Logica ed estetica del film*, Dino Audino, Roma 2021.

11 Cfr. D. Shepherd, *From Gospel to Gibson: An Interview with the Writers Behind Mel Gibson's* The Passion of the Christ, «Religion and the Arts», vol. 9, n.3-4, 2005, pp. 322-325. In chiave polemica, sia lo studioso di religioni Stephen Protero sia lo storico Sergio Luzzato indicarono tra le probabili fonti anche *La storia di Cristo* (1921) di Giovanni Papini, benché tale riferimento non sia mai stato riconosciuto dagli autori del film. Cfr. S. Protero, *The Personal Jesus*, «The New York Times», 29 febbraio 2004, p. 26 e S. Luzzato, *La "Passione" splatter di Gibson c'era già nel bestseller di Papini*, «Corriere della sera», 1° aprile 2004, p. 35.

Oltre il visibile. «Un'esperienza in vesti cinematografiche»

A fronte delle polemiche che circonfusero il film, lo sforzo di molti critici per giudicarlo nel modo più oggettivo possibile fu di concentrare l'analisi «sui modi del suo funzionamento estetico, drammaturgico ed emozionale»[12], «i soli che contino in un film»[13]; in altre parole, interrogarono il testo nella sua natura cinematografica. Ne emersero giudizi contrastanti, che ne sottolinearono da un lato il gusto dubbio di alcuni artifici retorici (il commento musicale ridondante, l'uso insistito del *ralenti*), dall'altro il senso connaturato e pregnante di alcune scelte linguistiche. Ezio Alberione, per esempio, notò nel movimento di macchina iniziale, che scende dal cielo alla terra a scoprire la figura di Gesù nell'Orto del Getsemani, la proposta da parte del cineasta di «riconnettere la sfera empirea del divino a quella infima dell'umano, ripercorrendo il dogma dell'incarnazione»[14]. O ancora, nei teli bianchi impregnati di sangue che compaiono nel film, quasi una dichiarazione della natura sindonica del cinema, «schermo su cui si imprime il volto dell'uomo e la sofferenza del mondo»[15]. Lo stesso sguardo di Cristo «costretto dalle percosse a essere monoculare come l'obiettivo di una macchina da presa, riflette una coscienza cinematografica non comune»[16]. Proprio sulle forme dello sguardo, in senso semiologico, si soffermarono altre analisi, che definirono l'opera «un poema sulla

12 G. Canova, *Tutto quello che Gibson non dice*, «Letture», anno 59, n. 608, 2004, p. 86.

13 R. Escobar, *Passione per sangue solo*, «Il Sole 24 Ore», 18 aprile 2004, p. 46.

14 Il critico continua: «"Il Verbo si fece carne": Dio inventa il cinema, l'irrappresentabile si traduce in forme visibili e concrete». E. Alberione, *La Passione di Cristo*, «Duellanti», n. 4, 2004, p. 38.

15 *Ibidem*.

16 *Ibidem*. Uno sguardo monoculare del tutto simile a quello di un'altra *figura Christi* del cinema americano, il Terry Malloy tumefatto del finale di *Fronte del porto* (*On the Waterfront*, Usa 1954) interpretato Marlon Brando. Ringraziamo Camillo Fornasieri per questa suggestione.

visione»[17], per la presenza di esplicite interpellazioni e di un "campo di forze" basato sulle relazioni mute tra i personaggi, previsto già in fase di sceneggiatura: in questi termini andrebbero letti certi accorgimenti, dall'inserimento di una frase assente dalle fonti storiche usate per la sceneggiatura (nel Getsemani un turbato Gesù dice a Giovanni: «Non voglio che gli altri mi vedano così»[18]), a un invito alla visione – attraverso un raffinatissimo intarsio scritturistico – mosso da Gesù a Maria lungo la via dolorosa («Vedi, Madre, io faccio nuove tutte le cose»[19]), fino al gioco di sguardi che si instaura tra Gesù e gli altri personaggi della Passione (per esempio Giuda e Pietro), che sostituisce episodi evangelici in cui Gesù è assente[20]. La presenza di questo *pattern* sembra confermata dalla penultima inquadratura dell'opera in cui coloro a cui è stato chiesto di guardare (Maria e gli spettatori) si guardano infine tra loro: «In a physically static but morally dynamic representation of the Pietà, Mary stares not at the dead Jesus but directly into the camera, and therefore directly at the viewer. This is the only time in the film that Gibson breaks the dramatic frame of the narrative»[21].

17 R. Chiarulli, *La Passione di Cristo*, «Itinerari Mediali», anno V, n. 4, 2004, p. 41.

18 In una delle versioni intermedie della sceneggiatura originale, l'unica consultabile online e purtroppo non intestata e non datata, la frase è: «They should not see me under this cloud» che si potrebbe tradurre: «Non voglio che mi vedano in questa cattiva luce»;cfr. *The Passion of the Christ*, n.d., p.2, <https://www.scriptslug.com> (consultato 8/05/2024). Non è chiaro se questa versione sia da attribuire al solo Benedict Fitzgerald (come ipotizziamo) o a lui insieme a Mel Gibson.

19 Si tratta di una citazione dalle visioni dell'Apocalisse di Giovanni, l'ultimo libro della Bibbia: «E Colui che sedeva sul trono disse: "Ecco, io faccio nuove tutte le cose"» (Ap 21,5), in inglese «Behold, I make all things new». Questa frase è assente dalla sceneggiatura che abbiamo consultato (cfr. nota precedente) in una versione evidentemente non definitiva. Probabilmente si deve a William Fulco – lo studioso coinvolto per tradurre lo *script* in aramaico, ebraico e latino – che la considera «the key line of the film». Cfr. D. Shepherd, *From Gospel to Gibson*, cit., p. 328.

20 Cfr. D.E. Viganò, *Una* devotio *postmoderna?*, cit., p. 315 e R. Chiarulli, *La Passione di Cristo*, cit., pp. 42-44.

21 L. Baugh, *Palestinian Braveheart*, 2004, <https://www.americamagazine.org> (consultato 08/05/2024)

A partire da questa notazione, è lecito chiedersi a che tipo di "narrazione" questa e le altre inquadrature invitino a partecipare. Molte reazioni di rifiuto del film da parte degli spettatori sono da attribuire proprio alla stranezza della sua costruzione, come osservarono sia i suoi detrattori sia pure i suoi estimatori. Tra i primi, in un'analisi del film molto rigorosa, Gianni Canova seppe cogliervi una prima evidente connotazione: quella di aver assunto la forma e la struttura di una *Via crucis* e il tono di una sacra rappresentazione:

> È un cinema rituale […] senza progressione drammatica, senza spessore psicologico […]. Come se sapesse di evocare per l'ennesima volta una storia già infinite volte narrata e rievocata quotidianamente nel rito cristiano della messa, Gibson struttura il film secondo una scansione liturgico-cerimoniale palesemente indirizzata a un pubblico che già conosce la storia nel dettaglio e che è invitato a rivivere il rito[22].

Parere simile emerse anche da chi, pur apprezzando il film, notò ugualmente l'assenza di un canone drammaturgico secondo gli standard della sceneggiatura e soprattutto nella «mancanza di una *captatio* narrativa» la fallita adesione di molti spettatori al suo patto comunicativo[23]. «La messe est dite», come concluse icasticamente la sua recensione Philippe Mangeot[24]. O, ancora meglio con le parole dello stesso regista, *La Passione di Cristo* avrebbe dovuto essere «non un'esperienza cinematografica, ma un'esperienza che per caso si presenta in vesti cinematografiche»[25]. L'unico giudizio condiviso da tutti i suoi commentatori – favorevoli o contrari a farsi coinvolgere da questa "esperienza"

22 G. Canova, *Tutto quello che Gibson non dice*, cit., p. 86.
23 A. Fumagalli, *Il Gesù di Mel Gibson*, «Studi cattolici», anno XLVIII, n. 518, 2004, p. 339.
24 P. Mangeot, *Langue fourchue*, «Cahiers du cinéma», n. 589, 2004, p.31.
25 Cfr. R. Royal, *Silenzio e pietà. La sacra violenza della* Passione *di Mel Gibson*, in Aa.Vv., *La Passione secondo Mel Gibson. Guida alla lettura del film*, Ancora, Milano 2004, p. 11

e a farsene persuadere – era quindi sulla voluta ambiguità della sua natura testuale.

Sempre secondo Canova, lo scarto rispetto alla tradizione del rito (e quindi l'inappropriatezza del riferimento) consisteva nel fatto che il coinvolgimento fisico richiesto ai partecipanti di una liturgia o di una sacra rappresentazione è ontologicamente impossibile allo spettatore cinematografico e che quindi il film, nell'esasperare tanto il realismo quanto il simbolismo, creava un paradossale distacco per eccesso di entrambi. Lungi dal favorire un'esperienza mistica, quindi, tale parossistica messa in scena non avrebbe ottenuto altro risultato che uno spettatore saturo di comprensione e impossibilitato a esplorare la dimensione altra del fuoricampo, irrinunciabile per qualunque film che voglia dirsi religioso:

> Perfino i numerosi *flashback*, che interrompono lo strazio di Cristo con rapidi squarci visivi su ciò che è accaduto prima del martirio, sono tutti innescati analogicamente da visioni dei vari personaggi […]. In questo senso, il regista si fa alfiere di quell'estetica del "panvisibilismo" che domina gran parte del cinema contemporaneo, e sembra sposare una filosofia dello sguardo secondo cui solo il visibile è reale[26].

Secondo questa lettura, *La Passione di Cristo* sarebbe incapace di innescare l'esperienza dell'invisibile, anche per colpa dei *flashback* che interrompono l'asse narrativo principale, concentrato quest'ultimo su quanto accade al Cristo dalla preghiera nell'orto del Getsemani fino alla deposizione dalla croce. Una lettura senz'altro coerente, che vorremmo provare però a capovolgere con un'operazione di *reframing* partendo non dal significante del film ma dal suo significato. Ripercorrendo cioè il percorso del segno.

26 G. Canova, *Tutto quello che Gibson non dice*, cit., p. 88.

Il codice dei codici e la trascendenza dell'arte

Nello stesso 2004 in cui usciva il film, un documento della Chiesa italiana definiva che «la liturgia può essere considerata il codice dei codici, presupposto di ogni altro codice mediatico e paradigma di ogni autentica comunicazione»[27]. Nessuna delle immagini che nei secoli ha raffigurato il volto di Cristo ha potuto esaurirne il mistero. È solo la liturgia in quanto "forma" che giunge a questa impossibile perfezione. Per i motivi che abbiamo già ricordato, in nessun modo *La Passione di Cristo* può essere assimilata a un rito. Si tratta però del primo film della storia del cinema che, per raffigurare il sacrificio di Cristo, attinge dalla forma di quello stesso rito che con "quel" sacrificio ha un rapporto particolare. Il Catechismo della Chiesa cattolica chiarisce infatti come «il sacrificio di Cristo e il sacrificio dell'Eucaristia sono un *unico sacrificio*» (CCC, 1367)[28].

Pertanto, ogni volta che in sceneggiatura scrivono CUT TO, alternando nel film le scene dell'ultima cena a quelle della crocifissione, Gibson e Fitzgerald spalancano vertiginosi abissi di luce tra un'inquadratura e l'altra.

Aiutati dalla conoscenza dei dogmi di fede, i recensori cattolici del film, non per forza apprezzandone ogni altro aspetto, ne intesero meglio di altri la portata simbolica:

> La parte più significativa nell'uso dei *flashback* riguarda lo stretto legame che attraverso di essi viene stabilito tra l'istituzione dell'Eucaristia, durante l'Ultima Cena, e il sacrificio della croce. Ne deriva una illustrazione efficace della dottrina cattolica concernente la Messa, intesa come sacrificio incruento nel quale si ripresenta il sacrificio cruento del Calvario e la presenza reale del corpo e del sangue di Cristo nei segni sacramentali

27 CEI, *Comunicazione e missione. Direttorio sulle comunicazioni sociali nella missione della Chiesa*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2004, p. 38.
28 Cfr. *Catechismo della Chiesa cattolica*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 1999, p. 390 (corsivo nel testo).

> del pane e del vino. Quando ha inizio la crocifissione si vede il pane, appena uscito dal forno, che viene portato sul tavolo dell'Ultima Cena. Quando la croce viene innalzata, si vede Gesù che solleva il pane per benedirlo, con un gesto che può ricordare l'elevazione dell'ostia nella celebrazione della Messa. Gesù offre da bere il vino agli apostoli dicendo: «Questo è il mio sangue, sparso per voi e per tutti gli uomini». L'apostolo Giovanni beve il calice che Gesù gli porge. Lo stesso Apostolo, nell'immagine immediatamente successiva, ai piedi della croce osserva il sangue che sgorga a fiotti dalle ferite di Gesù[29].

Così invece in un manuale di liturgia:

> Per i discepoli, prendere parte alla cena del Signore è molto di più che partecipare a una cena. Tutto rimanda a qualche cosa che è al di là della cena stessa e che si attua altrove, sul Calvario. E la partecipazione agli eventi del Calvario è resa possibile ai discepoli solo attraverso il banchetto… La cena è il ponte e il legame tra i discepoli con il Calvario; nella cena i discepoli vivono il Calvario[30].

Come se, tornando al film, i *flashback* fossero in relazione con le scene della crocifissione in modo che queste fossero *flashforward* dei primi. Antonio Spadaro contestò al regista di aver dilapidato questo tesoro: «Mai la partita tra il "cosa" e il "come", tra significato e significante, fu così ardua […]. Quanti spettatori del film sono stati attratti dalle considerazioni che esso propone sul significato della Messa e sulla presenza reale

29 A. Spadaro, *"La Passione di Cristo" di Mel Gibson*, «La Civiltà Cattolica», anno 155, n. 3694, 2004, pp. 366-367. Cfr. anche A. Fumagalli, *Il Gesù di Mel Gibson*, cit., p. 340.

30 E. Mazza, *La celebrazione eucaristica. Genesi del rito e sviluppo dell'interpretazione*, EDB, Bologna 2003, p. 283. Ringraziamo Fabio Bressan per questo riferimento bibliografico.

di Gesù nell'Eucaristia?»[31]. Interrogativo lecito, a cui si può rispondere dicendo che la critica cinematografica e la semiotica esistono proprio per svolgere questo compito di mediazione con lo spettatore e che un film che si esaurisca in se stesso, senza ulteriori visioni, letture e approfondimenti, sarebbe molto lontano da quanto unanimemente consideriamo arte.

Conclusioni

Che si creda o meno alla divinità di Cristo, e quindi al fenomeno della transustanziazione nel rito cattolico, abbiamo cercato di mostrare quanto un'analisi approfondita de *La Passione di Cristo* riveli uno spessore artistico e filosofico non comune proprio per i suoi rimandi al miracolo eucaristico, facendone quasi un film sperimentale, di avanguardia.

La nostra idea è che la differenza di questo film da qualunque altro sulla vita di Gesù di Nazareth risieda proprio nella funzione connotativa (o discorsiva) del montaggio, non perché sia un film che usi intelligentemente il montaggio ma perché la prassi stessa del montaggio, nello schema della comparazione visiva, riveli qui al massimo grado le possibilità trascendenti del cinema.

31 A. Spadaro, *"La Passione di Cristo" di Mel Gibson*, cit., p. 368.