

QUADERNI
DEL TEATRO STABILE
DI TORINO

QUADERNO
31

GESU'

GESU'

ABILE
ro Stuli

U.S. 0051/1

ANTÈDITORE

TEATRO
STABILE
TORINO

Centro Studi

INVENTARIO

C.S.
0639/1

I QUADERNI
DEL TEATRO STABILE
DELLA CITTA' DI TORINO
N. 31



GESU' DI DREYER

Il film che non fu mai

Lars Graff Nielsen

Carl Theodor Dreyer morì il 20 marzo 1968, senza aver potuto realizzare il più ambizioso progetto della sua carriera. Il film su GESU', al quale aveva dedicato trentasette anni di meditazioni e di lavoro. Pochi mesi dopo veniva pubblicata la sceneggiatura, redatta nel 1950. E la radiotelevisione danese cominciò a preparare un documentario su questo famoso "film che non fu mai", basandosi e sul copione e su tre casse di fotografie, schizzi e appunti spediti da Dreyer in Israele nel 1955, quando sembrava che l'inizio della lavorazione fosse ormai imminente, e avventurosamente ritrovate quattordici anni dopo in un magazzino di Gerusalemme. Pubblichiamo qui ampi brani del copione del documentario, The film that never was, 1970 scritto e diretto da Lars Graff Nielsen, che costituiscono insieme una precisa cronistoria di quei trentasette anni di studi, di riflessioni, di ripensamenti, di preparativi, di combinazioni produttive rimaste sulla carta per mille diverse ragioni e un montaggio delle cose più significative dette da Dreyer su questo suo progetto in colloqui con giornalisti e interviste concesse alla radio danese e svedese.

“Il mio film su Gesù è l'idea cinematografica sulla quale ho lavorato più a lungo. Se una casa di produzione finanzia questo progetto,

sarà il mio capolavoro.

Ho fatto viaggi di studio e ho letto centinaia di libri. Tutto questo materiale, con estratti di libri, disegni e fotografie, riempie tre grosse casse che ho spedito anni fa a Gerusalemme.”

Tre casse che rappresentano trentasette anni di lavoro. Due quintali e mezzo di appunti e immagini. Queste casse, esumate in un magazzino di Gerusalemme nel 1969, cioè a quindici anni di distanza, sono lo scheletro del film che non è mai stato fatto, il *Gesù* di Carl Theodor Dreyer.

“La prima volta che ho pensato ai Vangeli come base per un film è stato quando avevo da poco finito di girare *La Passione di Giovanna d'Arco*.”

L'interpretazione dreyeriana della Pulzella d'Orléans, in questo famoso film realizzato alla fine degli anni venti, costituisce il primo abbozzo psicologico del progettato film su Gesù.

L'idea incomincia a precisarsi nel 1931.

“Fu nel 1931, quando vivevo a Parigi, che cominciai a capire come potevo affrontare l'argomento. Quell'anno a Berlino i nazisti fracasavano le prime vetrine di negozi ebrei.

All'inizio intendevo solo mostrare ai cristiani che Gesù era un ebreo, nato da genitori ebrei e cresciuto nella fede ebraica. In seguito mi resi conto che erano stati i romani a crocifiggerlo, e non gli ebrei. Pensavo che un film così concepito avrebbe giovato non solo agli ebrei, che sono stati accusati per secoli di aver assassinato Gesù, ma anche ai cristiani facendo capire loro una buona volta che la fede cristiana deriva dalla fede ebraica e che non ci sarebbe

stato cristianesimo senza la religione ebraica del Vecchio Testamento.”

Nella prefazione al primo manoscritto, del 1931, Dreyer afferma:

“La maggior parte della gente è profondamente convinta che Gesù fosse un ariano biondo, una fola di cui sono soprattutto responsabili gli artisti del Rinascimento. Sarebbe una bella cosa, mi sembra, sfatare questo pregiudizio. Per maggior veracità Gesù e gli Apostoli dovrebbero essere interpretati da ebrei. Questo contribuirebbe, più di ogni altra cosa, a distruggere un mito che ha fatto versare tanto sangue innocente sino ai giorni nostri.”

Queste per Dreyer non erano idee nuove: né il rifiuto dell'antisemitismo, né la presentazione di Gesù sullo schermo.

Per quanto riguarda l'antisemitismo, aveva già espresso la propria posizione sin dal 1922 con il film *Amiamoci l'un l'altro*, sui pogrom nella Russia zarista.

E la *Passione di Cristo* di fatto l'aveva già rappresentata nel 1920. Il film, *Fogli del libro di Satana*, tratta del male nelle varie epoche, impersonato in ognuno dei quattro episodi da Satana tentatore. Il primo, nel quale il tentato è Giuda, è, in un certo senso, un film di Dreyer su Gesù.

“Un assortimento di cattivo teatro. L'episodio peggiore era quello su Cristo: una squallida serie di cartoline illustrate.

Cercai per molti anni un punto di partenza per poter affrontare il tema in un'ottica diversa da quella tradizionale.

Finchè, pochi giorni dopo l'occupazione te-

desca della Danimarca, mi venne in mente all'improvviso che gli ebrei dovevano essersi trovati nella stessa situazione in cui eravamo noi allora, con i romani al posto dei nazisti e Pilato al posto di Renthe-Finck.

Anche gli ebrei avevano un movimento di resistenza clandestina; giovani patrioti che attaccavano le guarnigioni romane isolate e incendiavano le case degli ebrei collaborazionisti.

Compresi così il sottofondo politico della vita di Gesù. Avevo trovato il punto di partenza che cercavo e su questa base ho continuato a lavorare.

Il mio film filosemita su Cristo deve essere considerato una mia interpretazione personale dei Vangeli. Gesù era trattato dai romani come un criminale politico e un individuo pericoloso... perchè si era lasciato acclamare come Messia, cioè re d'Israele, al suo ingresso in Gerusalemme.

Obiettivo di questo film è dimostrare che, contrariamente a ciò che si è detto per secoli, non sono stati gli Ebrei a uccidere o a fare uccidere Gesù. La crocifissione è un metodo di punizione capitale romano.

Secondo la tradizione ebraica, lo avrebbero piuttosto lapidato. Insomma la causa della morte di Gesù deve essere cercata nelle condizioni politiche e giuridiche del suo tempo".

Nel 1943 Dreyer fece un altro film sul suo tema fondamentale: l'individuo vittima dell'odio e dell'intolleranza della società nella quale vive. Questo film è *Dies Irae*.

Dreyer stesso ha sottolineato che *Dies Irae* era anche uno studio preliminare per il *Gesù*.

"Ogni volta che facevo un film, pensavo a ciò che mi sarebbe potuto servire per *Gesù*".

Nei dieci anni trascorsi prima di poter girare il suo film successivo, *Ordet*, Dreyer lavorò intensamente e quasi quotidianamente a *Gesù*. Cominciò a elaborare il progetto nei suoi particolari raccogliendo una vasta documentazione sui tempi di Cristo. Accumulò così intere casse di libri, ritagli, appunti, schizzi, disegni e migliaia di fotografie tratte da opere scientifiche.

Studiava persino dettagli come le serrature delle porte.

"Per poter astrarsi dalla realtà, bisogna conoscerla sino al più piccolo particolare. Ed è questo il motivo di tanto lavoro preparatorio. Bisogna sapere che il clima del mare di Galilea è tale che vi si può girare solo per un breve periodo dell'anno, che le pianure di Sharon restano in fiore per pochi mesi, quali fiori e quali animali c'erano nell'orto di Getsemani ai tempi di Gesù. Sono meri particolari, ma importanti."

Nel 1949 parve presentarsi un'occasione.

"Durante le rappresentazioni di Amleto a Elsinore, conobbi un miliardario americano, Blevins Davis, che s'interessò talmente al mio progetto da finanziare il lavoro preparatorio. Andai prima in Palestina a studiare il paesaggio e l'atmosfera. E qui presi contatto con l'archeologo e architetto ebreo dottor James Rotschild, che è anche pittore e disegnatore. Sarà uno dei miei consulenti, soprattutto per la scenografia.

Tornato dalla Palestina, rividi Blevins Davis e

andai poi in America per sette mesi.

A Independence, Missouri, dove Davis abita, lavorai alla sceneggiatura da dodici a quattordici ore al giorno. Riuscii così a completarla e la feci rivedere dal dottor Solomon Zeitlin, professore di Nuovo Testamento al Dropsie College, il quale, con mia grande gioia, l'approvò facendo soltanto qualche correzione.

Finora Davis ha finanziato l'intero progetto e adesso sta per fondare una casa di produzione. Prevediamo che il film costerà da 3 a 5 milioni di dollari."

Quando Dreyer tornò in Danimarca, la situazione sembrava molto rosea. La sceneggiatura era ormai completa.

"Adesso aspetto soltanto di sapere da Blevins Davis se è riuscito a trovare i capitali necessari per il film."

Ma Davis lo lasciò aspettare.

"Da qualche tempo non ho più notizie del produttore del mio Gesù, e quindi non so bene se il film potrà un giorno realizzarsi o se il progetto è già stato accantonato."

Tuttavia continuò lealmente ad aspettare Davis. Perché? Forse si sentiva impegnato dal denaro che Davis aveva investito nel film finanziando le ricerche preliminari e la stesura del copione.

Solo nel 1960, quando Hollywood cominciò a produrre i suoi supercolossi biblici, Blevins Davis sparì completamente dalla scena.

A questo punto il *Gesù* di Dreyer aveva già dovuto aspettare dieci anni. Ma prima che questo accadesse, Ebbe Neergard, critico cinematografico e di-



Il tempio di Gerusalemme
(bozzetto per il film di Dreyer)

rettore dello Statens Filmfond, era riuscito a far nominare Dreyer gestore del cinema Dagmar di Copenhagen. Ciò assicurava a Dreyer un reddito sufficiente per vivere, ma non bastava certo a finanziare il suo *Gesù*.

Nel 1953 il Ministero danese dell'istruzione concesse un contributo per la realizzazione del film.

"Non credo di peccare di presunzione se considero questo riconoscimento del mio lavoro. E' in funzione delle riprese del film che mi preparo a partire per Londra, soprattutto per studiare al British Museum, dove esiste una delle maggiori collezioni sulla Palestina dei tempi di Gesù.

Forse verrà a Londra anche Blevins Davis per partecipare alle nostre trattative con il re del cinema inglese Arthur Rank."

Dreyer dunque andò a Londra, ma Blevins Davis no. E Rank rispose: "Questo film non ci interessa. E' troppo ambizioso per noi in momenti così incerti".

Nel 1955 Dreyer perse la pazienza e realizzò *Ordet*.

"Ho fatto *Ordet* per dimostrare a me stesso di poter fare un film nel quale avveniva un miracolo, in modo da renderlo credibile allo spettatore."

Johannes, il più discusso personaggio di *Ordet* sul piano drammaturgico, ha chiaramente caratteristiche fisiche comuni a quelle di Cristo, o più precisamente alle immagini di Gesù che si trovano nella documentazione preparatoria del film di Dreyer.

"Gesù dovrebbe essere presentato come un essere umano, ma con poteri divini. Voglio mostrarlo come un uomo in mezzo agli altri uomini. Soltanto le sue parole e i suoi atti ne rivelano la natura divina".

Verso la fine del 1955 Dreyer ricevette verosimilmente buone notizie dal suo americano. Era pronto a partire da un momento all'altro per Israele, e aveva intanto spedito a Gerusalemme tutto il materiale preparatorio.

Ma non partì mai, a causa dell'instabilità politica nel Medio Oriente.

Non rinunciò tuttavia al suo film. Negli anni successivi imparò l'ebraico sotto la guida di Bent Melchior, il nuovo capo rabbino di Danimarca.

"L'idea di avere continuamente accanto un interprete in Israele mi dava fastidio. I personag-



Gerusalemme (bozzetto)

gi parleranno le lingue in uso ai tempi di Gesù. La storia è talmente nota che si potrà girare in ebraico. Non riesco a immaginare un Cristo che parli americano. Ma Pilato parlerà in greco e i soldati romani in latino."

Per il resto Dreyer era molto restio a dare particolari sul suo film.

"Credo di avere un'idea su come fare a colori un film su Cristo. Sì, l'idea ce l'ho e so come realizzarla, ma non ve la dico."

Tuttavia rivelò qualcosa del suo copione il 31 ottobre 1959 al cinema Dagmar, la sera in cui venne eletto Artista d'onore dall'Unione degli studenti.

Poco tempo dopo il dottor Halfdan Lefevre propose che lo stato sovvenzionasse il *Gesù* di Dreyer.

Ma il primo ministro H.C. Hansen rifiutò. Non se ne fece nulla.

Nel 1963 il produttore italiano Dino De Laurentis offrì a Dreyer la regia di uno dei suoi film biblici.

“Ma siccome, per ragioni pratiche, non mi proposero un film su Cristo, risposi di no”.

Dopo dieci anni di inattività come regista cinematografico, Dreyer riuscì nel 1964 a dirigere *Gertrud*.

Un critico danese scrisse: “Si rimane con una cattiva coscienza molto danese. Sono passati dieci anni da *Ordet*, ventidue da *Dies Irae* e trentasette dalla *Passione di Giovanna d'Arco*. Negli intervalli non è successo nulla. Nessuno ha chiamato Dreyer. Dreyer è un uomo costoso che fa solo ciò che vuole”.

“Sono in buona salute e in ottima forma. Non dovete dunque temere che non riesca a portare a termine il lavoro per il *Gesù*”.

Gertrud voleva essere uno studio preparatorio per un adattamento cinematografico della *Medea* di Euripide.

“Per non sprecare il tempo e per essere ancor più qualificato a iniziare il mio film su Gesù e ad affrontare questo difficilissimo compito, potrei prendere in considerazione l'ipotesi di un film tratto da una tragedia greca. La terra degli ebrei era soggetta all'influenza dell'ellenismo, grazie soprattutto a re Erode. Perciò lavorare su una tragedia greca sarebbe per me un vantaggio e un passo avanti verso il *Gesù*. Ho già preparato qualcosa, per esempio, su

Medea, ma anche su altri testi.”

Dreyer completò la sceneggiatura di *Medea* nel 1965. Per la parte principale aveva scelto Maria Callas, non come cantante ma come attrice. Ma non trovò finanziamenti per questo progetto.

Cinque anni dopo una *Medea* con la Callas la girò Pasolini.

L'ultimo capitolo della storia del *Gesù* di Dreyer venne scritto nel novembre 1967 quando lo Statens Filmfond, senza che Dreyer l'avesse interpellato, concesse una sovvenzione di 3 milioni di corone a chi si fosse impegnato a produrre il film.

Il commento di Dreyer sembra sia stato: “Soltanto?”.

“Non ho detto questo. Ho solo detto che non bastano per fare un film. Ed è vero. Il resto è soltanto una montatura giornalistica... Be', ho fatto anch'io il giornalista”.

L'offerta arrivò comunque troppo tardi. Due case cinematografiche danesi si mostrarono interessate, ma Dreyer sapeva come sarebbe andata a finire anche se non volle mai ammetterlo, nemmeno quando, poco tempo prima di morire, venne intervistato alla scuola danese del cinema.

“Posso soltanto dirvi che sono in corso trattative che mi paiono molto serie e che sono state accettate molte delle mie richieste. Non c'è ancora un contratto né niente del genere, ma mi hanno promesso piena libertà d'azione e il diritto di girare buona parte del film in Israele”.

Un mese dopo, il 20 marzo 1968, Dreyer morì, e con lui il suo *Gesù*.

Ne rimarranno soltanto il materiale preparatorio e la sceneggiatura.

Ma non c'è più Dreyer a dar loro vita.

“Nei venti anni trascorsi da quando ho scritto la sceneggiatura, non è passato giorno senza che io abbia pensato al mio *Gesù*. Anche se il film non dovesse mai essere realizzato, avrei comunque avuto la grande gioia di lavorare su questo tema.

Bisogna essere coraggiosi per avere un'idea preconcepita di *Gesù*. Io non sono così coraggioso. So chi era *Gesù* soltanto per ciò che ha detto e fatto. Se era o no il figlio di Dio, nel senso letterale del termine, lo ignoro. Ma la figura di *Gesù* mi ha sempre affascinato.

E' un tema difficilissimo da affrontare. Quasi impossibile, ma bisogna provarci.

Io credo che l'industria del cinema mi deva un film su *Gesù*, ma purtroppo non sono mai stato bravo a vendere me stesso.

E' il regista che con il suo stile fa del film un'opera d'arte. Spetta a lui dare al film un volto, il proprio”.

Il proprio volto attraverso il suo stile. Ma quale sarebbe stato lo stile del *Gesù* di Dreyer?

“In un primo tempo lo avevo pensato in bianco e nero con contrasti nettissimi, un po' come nelle xilografie di Edward Munch; ma se necessario il colore non mi fa paura”.

Adesso che ha deciso di usare il colore per il suo film su Cristo, ha pensato di ispirarsi a qualche pittore particolare?

“Ho già in mente i miei colori, ma non vi dirò

nulla! ”

Possiamo soltanto avanzare delle ipotesi sullo stile che avrebbe avuto il film basandoci sulla sceneggiatura e sul resto del lavoro preparatorio. E forse anche su altri suoi film, per esempio sulla *Passione di Giovanna d'Arco*.

“Io so di poter fare il mio *Gesù* esprimendo un punto di vista avanzato e difendendolo con garbo senza offendere i sentimenti religiosi di nessuno.

Il film non dovrebbe sembrare un racconto ma un documentario. Cercherò di dar vita alle terse e vigorose descrizioni degli evangelisti.

Gesù sarà interpretato da un ebreo, ma non da un attore già conosciuto. Lo troveremo, comunque.

Accadrà, suppongo, come avvenne quando scelsi la Falconetti per *Giovanna d'Arco*. Quando arrivai a Parigi non avevo in mente nessuno per quella parte. Cominciai a cercare e vidi tantissime attrici che mi erano state raccomandate, finché qualcuno non mi disse: “Dovresti andare a vedere la Falconetti. E' un'attrice di boulevard, certo, ma è molto intelligente”. Così l'indomani pomeriggio andai da lei a prendere il té e vidi, dietro il trucco, una donna che sarebbe potuta benissimo essere *Giovanna*. Finii per convincerne anche i miei produttori. Avevo visto e rifiutato almeno trentacinque attrici, raccomandatemi un po' da tutti. Ma sulla Falconetti non ebbi il minimo dubbio e credo che i fatti mi abbiano dato ragione: era una grande attrice”.

Una delle caratteristiche salienti della *Passione di Giovanna d'Arco* era la scenografia, che avrebbe

avuto grande importanza anche nel *Gesù*.

“Non posso usare nessuno dei cosiddetti luoghi santi: sono tutti pieni di cappelle cattoliche e chiese di altre religioni”.

Una lettera di Rotschild mostra quanto egli si preoccupasse della scenografia. Costruire il tempio e i colonnati, la sala dell'Ultima Cena, il palazzo del sommo sacerdote e Getsemani, Cafarnao, Betania, il Golgota.

“Gesù muore, ma compie nella morte ciò che aveva iniziato in vita. Il suo corpo venne ucciso, ma il suo spirito visse. Le sue parole immortali portarono all'umanità in tutto il mondo la buona novella dell'amore e della carità annunciata dagli antichi profeti”.

Così finisce la sceneggiatura del *Gesù* di Dreyer. Non c'è la Resurrezione.

“Non è per riserve di carattere religioso, ma ritengo artisticamente, drammaticamente corretto fare della crocifissione la scena finale del film. Lo scopo, come ho già detto, è mostrare che non furono gli ebrei a uccidere Gesù ma i romani, che presero la decisione, emisero la condanna a morte e eseguirono la sentenza. Io sono cristiano, ma l'antisemitismo mi ha sempre indignato. Il punto fondamentale è dunque la riconciliazione”.

L'intolleranza è il tema dominante di tutti i film di Dreyer. Ha continuato ad affrontarlo con obiettività e insieme con un impegno profondo. Gli interessava l'individualista costretto a combattere l'intolleranza, il personaggio strano e frainteso, l'outsider;

ma nello stesso tempo cercava di capire e spiegare anche i persecutori.

Dice la scrittrice danese Elsa Gress: “*Gesù* sarebbe stato il culmine dell'opera di Dreyer, interamente dedicata a una serie di variazioni su un unico tema. Egli passò tutta la vita con i perseguitati e i persecutori dei suoi film, quelli che arrivarono sullo schermo e quelli che rimasero abbandonati in casse di legno”.

“E' una gioia fare un film e un'esperienza tremenda. Io non farò mai altro. Ho avuto tante offerte di diverso genere. Mi hanno proposto di dirigere opere alla Scala di Milano e al Teatro Reale di Copenhagen, ma ho sempre rifiutato.

Ciabattino, occupati delle tue scarpe. Io sono un cineasta e morirò cineasta”.



Gesù nell'opera di Dreyer

Gianni Rondolino

In qual misura il tema evangelico della predicazione e della morte di Gesù abbia sotteso l'intera opera cinematografica di Dreyer, almeno a partire dalla *Passione di Giovanna d'Arco*, non è facile dire. Certo è che la tensione spirituale e la continua riproposta del "mistero" come realtà imprescindibile dell'esperienza umana, che si trovano nella sceneggiatura di *Gesù* e ne costituiscono l'asse tematico, sono tra le componenti basilari dell'opera di Dreyer, anche al di là del carattere positivistico della sua filosofia (così come lo stesso Dreyer ha avuto occasione di manifestare in diverse occasioni e nelle note esplicative al *Gesù*) e del realismo della sua poetica. A ripercorrere, anche sommariamente, i suoi film non è difficile riscontrarvi questa tensione spirituale che tende a spostare i dati della realtà, così minuziosamente esposti in uno stile concreto, attento alle piccole cose, ai particolari ambientali, alla "verità" della rappresentazione, su di un piano metafisico. E questa metafisica della realtà riesce a recuperare il "mistero" nell'ambito dell'esperienza quotidiana, facendone anzi uno dei cardini di quella apertura verso l'essenza del reale, e quindi verso il vero significato della vita e l'autenticità dei rapporti fra l'uomo e il mondo, che pare sia stata la continua ricerca del Dreyer maturo.

Fuori dell'atmosfera misteriosa del *Vampiro* o dell'esplicito miracolo di *Ordet*, che in termini

chiari e a tutti evidenti pongono il problema del "diverso" come tema centrale dell'analisi dell'uomo nella sua rete di relazioni con gli altri e con la natura, non è chi non veda anche in *Giovanna d'Arco*, in *Dies irae*, in *Gertrud* - per tacere dei primi film di Dreyer, alcuni dei quali meriterebbero un attento riesame critico proprio alla luce delle ultime opere e del *Gesù* in particolare - la presenza di un discorso che non si ferma ai dati della conoscenza e della coscienza individuale, né si accontenta di indagare la complessità della realtà fenomenica, che pure è rappresentata con quell'attenzione di cui s'è detto, ma va oltre, o almeno inserisce nel tessuto realistico una componente "altra" che può turbare, anzi che deve turbare. E' la presenza dell'inconoscibile, del non razionalizzabile, anche a livello dei sentimenti e dell'esperienza individuale, privata (si veda, in questo senso, *Gertrud*), che scardina la ben ordinata realtà umana e sociale, che rimette in discussione le certezze acquisite, che pone una serie di problemi la cui soluzione è domandata allo spettatore, nella sua individualità di uomo pensante e agente in un determinato contesto storico e sociale.

Non ci troviamo davanti - si badi bene - ad una fuga dalla realtà verso il mistero, ciò che equivarrebbe a un misticismo di vecchio stampo; ma, se si vuole, ad un realismo più "avanzato", che affonda le sue radici in un problematicismo che mette continuamente in discussione i dati dell'esperienza e li confronta con tutte le manifestazioni dell'essere nella sua globalità. Come ebbe a dire lo stesso Dreyer: "Che cosa vuol dire mistico? *Vampiro* è un film realistico che affonda in una strana atmosfera. Potete chiamarla mistica, se volete, ma perchè fare questa distinzione? La mistica sarebbe forse qualche cosa di soprannaturale al di fuori del realismo e della psicologia? Edgar Allan Poe era uno psicologo-realista o un mistico? E *Giovanna d'Arco*? Le è

stato attribuito del misticismo, perchè il suo realismo era più avanzato di quello dei suoi contemporanei".

In questa prospettiva realistica e psicologica, entro la quale Dreyer ha voluto, stando alle sue numerose dichiarazioni, contenere e risolvere la sua opera, il *Gesù* rappresenta per certi aspetti il risultato più alto della sua ricerca, anche se la presenza continua in esso del "miracolo" riapre la questione di quel misticismo che egli ha sempre negato, ma che ben difficilmente può essere risolto nella psicologia o in un realismo più o meno avanzato, secondo la terminologia dreyeriana. Ci sembra, in altre parole, che la dimensione aperta dei personaggi dei film di Dreyer e la loro collocazione in una realtà storica e ambientale che non ne risolve affatto la complessità ma si limita a darne i connotati esteriori, non possano essere totalmente esauriti in una rappresentazione psicologica e realistica, ma necessitano di quella "ambiguità" che solo all'apparenza essi non hanno.

Il dramma di *Giovanna d'Arco* non è soltanto la conclusione di un conflitto tragico che vede contrapporsi la libertà dell'individuo contro il potere e l'autorità, il coraggio contro l'oppressione; non è soltanto un dramma storico che rappresenta un momento particolare dei rapporti politico-religiosi sullo sfondo d'una società in trasformazione, sebbene Dreyer ci fornisca una serie di particolari illuminanti per cogliere la complessità della situazione; e neppure è soltanto il ritratto sfaccettato, psicologicamente approfondito, di una donna sola di fronte alla violenza e all'incomprensione degli altri. Possiamo dire che esso è, al tempo stesso, tutto questo: il dramma ideologico, politico e morale; ma con ciò non esauriamo il contenuto dell'opera, che ci sfugge proprio laddove sembra più concreto, afferrabile. Poco prima di morire, al termine dell'ulti-

mo interrogatorio che segna definitivamente la sua condanna, Giovanna risponde all'inquisitore con aria ormai rassegnata, come se il suo calvario fosse alla fine ("E la grande vittoria?" le domanda il monaco, "... il mio martirio!" risponde Giovanna, "... E la tua liberazione?", "... la morte!"), ma le sue parole, che pure concludono un conflitto interiore secondo un crescendo drammatico basato sull'approfondimento psicologico del personaggio, aprono una nuova prospettiva di significati, rimettono in gioco una interpretazione, non solo di Giovanna, ma dell'uomo in generale, sospeso tra il nulla e l'eterno, introducono la dimensione del "mistero" come elemento indispensabile per superare una visione, sia pure critica, del reale, insufficiente a coglierne tutte le componenti, nello spazio e nel tempo. (E di ciò ha tenuto conto, ad esempio, il Godard di *Questa è la mia vita*, un film per certi versi dreyeriano, che non per nulla contiene la sequenza citata dell'ultimo interrogatorio di Giovanna, con una originale identificazione, anche sul piano della rappresentazione filmica, di Nanà, la protagonista del film, con Giovanna).

Ciò vale, in una differente prospettiva tematica e stilistica, per *Vampiro* che, popolato di fantasmi, non è soltanto, come vorrebbe l'autore, un semplice "thriller del genere di quelli che allora erano di moda" o un puro "esperimento stilistico interessante e istruttivo". Certo, in quel film, il mistero era, se si vuole, troppo esplicito, con abbondanza di nebbie, luoghi oscuri, ombre, sovrapposizioni, cigolii, ecc.; i personaggi parevano usciti da un album di vecchie fotografie, il loro comportamento era dominato e condizionato da una "presenza" misteriosa che ne impediva lo sviluppo psicologico, la connotazione individuale. Tuttavia anche *Vampiro* riproponeva un discorso sull'uomo e sulla libertà, e di conseguenza sulla solitudine come con-

dizione permanente dell'uomo autenticamente "libero" - tema questo che è, a ben guardare, l'asse portante della poetica di Dreyer e il contenuto dei suoi film più significativi e validi - che in termini diversi era già stato affrontato in *Giovanna d'Arco* e in alcuni film precedenti, in particolare in *Michael*. D'altronde lo stesso Dreyer si era contraddetto affermando che *Vampiro* è "un film realistico che affonda in una strana atmosfera", e per realismo sappiamo che voleva intendere i fatti quotidiani, la vita vissuta, la dimensione psicologica dell'uomo, la realtà fenomenica. Insomma, tra sperimentalismo e realismo, e al di là delle dichiarazioni dell'autore, *Vampiro* denuncia l'illusione di risolvere il significato delle cose e dell'uomo nella loro manifestazione esterna, nel loro *hic et nunc*, e soprattutto mostra la necessità della ricerca, oltre le apparenze del reale. Sotto questo aspetto, e in una prospettiva critica che tien conto delle opere successive di Dreyer, il Nikolas del *Vampiro* è meno lontano dagli altri personaggi dreyeriani di quanto non sembrasse un tempo.

D'altronde è proprio in quegli anni che Dreyer pensa a un film su Gesù, e non è pensabile, non foss'altro per la validità artistica d'un film come il *Vampiro* che non può essere giudicato un semplice esperimento e, meno che mai, un puro *divertissement*, che in quell'opera non entrasse quello spirito inquieto, quella ricerca indefessa d'un significato da dare alla vita dell'uomo, quell'anelito a una spiritualità "laica" che già in *Giovanna* aveva raggiunto una eccellente forza espressiva. E poi non era già la passione di Giovanna una sorta di *ersatz* della passione di Gesù? Quel suo morire sul rogo, calma e rassegnata, quelle sue ultime parole ("Dio dolcissimo, io accetto di buon cuore la mia morte, ma ti domando, se mi ami, di non farmi soffrire a lungo" e il grido finale: "Gesù, Gesù, Gesù!") non erano

la trascrizione in un diverso contesto della morte in croce di Gesù, delle sue ultime parole, come compaiono anche nella sceneggiatura del *Gesù* ("Eloi, Eloi, Lama Sabach Thani?" e più oltre: "Padre, nelle tue mani rimetto il mio spirito")?

Ricordava Dreyer nel 1950: "La prima volta che pensai ai Vangeli come soggetto per un film, fu qualche tempo dopo aver terminato di girare *Giovanna d'Arco*, e per molti anni mi limitai a cercare di vederli da un angolo visuale diverso da quello tradizionale". Il tema evangelico non era tuttavia estraneo alla sua opera precedente. La passione del Cristo, anzi, era stato il tema del primo episodio di *Pagine del libro di Satana*, girato nel 1920, sebbene in quel film il dramma dell'uomo-dio non uscisse dai canoni oleografici del cinema biblico. Tuttavia è negli anni trenta che il progetto pare coagularsi in una intenzione più precisa e documentata, ed è durante la seconda guerra mondiale, negli anni dell'occupazione nazista della Danimarca, che la vita di Gesù viene ad assumere agli occhi di Dreyer una dimensione inconsueta, una "attualità" storica con precisi addentellati alla situazione umana e sociale contingente: l'occupazione, la resistenza, l'antisemitismo, i disastri della guerra. Ma la sceneggiatura del *Gesù*, maturata, stesa e completata successivamente, va oltre la "contingenza", perde progressivamente i caratteri d'un dramma sociale e politico, abbandona i possibili legami storici con l'attualità, per mostrarsi nella sua natura di ritratto di un uomo straordinario, colto e rappresentato proprio nel suo aspetto di "eccezionalità", nei suoi confronti la realtà umana e sociale assume una dimensione "altra", problematica e ambigua, estremamente complessa e misteriosa nella sua alterità.

Di qui i molti miracoli che costellano il testo, le frasi sibilline, i paradossi apparenti: la vita di Gesù non narrata per fatti ed episodi cronologicamente

disposti, ma esposta nei suoi momenti salienti come motivo di contraddizione, come provocazione intellettuale e morale. Di qui anche la sostanziale solitudine che contraddistingue il protagonista, incompreso e in parte incomprensibile, sullo sfondo di una società che non può coglierne il vero messaggio. Di qui infine lo spostamento dell'asse tematico dell'opera, da un primitivo assunto politico e propagandistico ("Gesù subì la morte sulla croce come un ribelle politico", "Spero che il film possa contribuire ad appianare i contrasti tra cristiani e ebrei", disse Dreyer) a un discorso chiaramente esistenziale e metafisico: i miracoli e la predicazione di Gesù come veicoli per arrivare a una interpretazione poliedrica e polivalente del significato dell'uomo, attraverso l'uso della fede e dell'amore, componenti essenziali, per Dreyer, nella formazione di una autentica comunità umana. Non un film sull'antisemitismo quindi, come fu detto e lo stesso Dreyer suggerì, ma un film sull'uomo, sulla sua solitudine, come condizione indispensabile per l'affermazione d'un amore totale, che riesca a trasformare la realtà contingente in una continua ricerca di perfezione, cioè di umanità genuina e completa.

Sotto questo aspetto, *Gesù*, che non fu realizzato per una serie di difficoltà economiche e finanziarie e che forse avrebbe trovato in anni più recenti un produttore disposto a realizzarlo, sottende nella sua tensione drammatica i film che Dreyer ha girato durante e dopo la seconda guerra mondiale. Anzi, a ben guardare, in ognuno di essi - certamente le opere più mature del regista - è presente quel discorso sull'amore e sulla fede, cioè sulla totale dedizione dell'individuo agli altri, sulla disponibilità in ogni situazione reale, che non significa accettazione passiva dei fatti, ma semmai lotta continua per l'affermazione dell'amore, che è il discorso di fondo, la vera essenza della poetica di Dreyer. Affermazio-

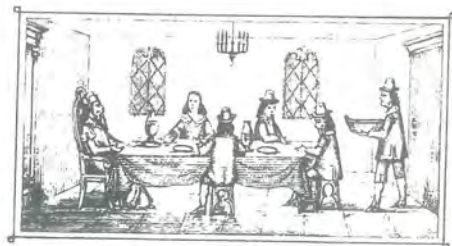
ne questa che comporta una scelta esistenziale precisa, a costo di qualsiasi sacrificio o rischio personale, e che spesso si presenta come rivolta a un costume sociale, come proposta inaccettabile nel contesto di una società che Dreyer sempre si preoccupa di definire, sia pure in pochi tratti, ancorata a usanze anacronistiche, sostanzialmente reazionaria, non foss'altro perchè "immobile", mentre l'uomo, nella sua essenza, non può che progredire. Cosicché il dramma dell'individuo diventa necessariamente quello della comunità, e il conflitto di coscienza del singolo si manifesta anche come un conflitto di idee, e se si vuole di ideologie, un contrasto insanabile che vede nella sconfitta dell'eroe la molla del riscatto. E il dramma individuale e comunitario che si risolve nel grande dramma dell'incomprensione, che può assumere i toni accesi dell'intolleranza e della persecuzione, o quelli più tenui dell'isolamento e della solitudine.

Dies irae, *Ordet* e *Gertrud*, che pare intreccino nel corso di una ventina d'anni un dialogo discreto e puntuale con la sceneggiatura del *Gesù* che Dreyer andava scrivendo e "visualizzando" (come ebbe a dichiarare nel 1964: "Ho già girato mentalmente il film tante volte che in un certo senso sono ora meglio preparato ad affrontarlo. Per quanto mi riguarda tutti i problemi tecnici sono risolti"), sono, o possono essere, i capitoli indipendenti di un grande romanzo, a volta a volta storico, sociale, intimista, psicologico, sulla solitudine dell'uomo e sul suo riscatto attraverso l'amore. Le grandi figure femminili di Anna in *Dies irae*, di Inger in *Ordet*, di Gertrud nel film omonimo, come quelle maschili che ad esse fanno da controcanto, sono i personaggi d'un dramma dell'esistenza che non si risolve totalmente nel chiuso dell'ambiente in cui agiscono o nei limiti cronologici d'un tempo storico chiaramente indicato dall'autore, ma si apre a ulteriori

indagini sulla natura dell'uomo, ponendo in discussione le certezze acquisite. Senza per questo scivolare nelle secche d'uno spiritualismo generalizzante o d'un moralismo aggiornato. Anzi, il valore della testimonianza di Dreyer, e la sua attualità, risiede in quel continuo rapportare la storia del singolo con quella della collettività, di mettere in discussione i capisaldi d'una cultura all'interno d'una rappresentazione critica e problematica di quella stessa cultura, di superare il realismo dell'immagine in un superiore realismo della coscienza, cioè di servirsi della realtà fenomenica per scardinarne la struttura apparente e figgere lo sguardo, lucido e razionale; laddove potevano giungere soltanto l'intuito e il sentimento.

Se si volesse collocare il *Gesù* (come appare da un testo letterario che, privo com'è di immagini e di ritmo visivo-sonoro, solo pallidamente e approssimativamente riesce a darci il sapore di quello che sarebbe stato il film realizzato) nella filmografia di Dreyer, non sarebbe difficile porlo a metà strada fra la *Giovanna d'Arco* e *Gertrud*, intendendo con ciò situarlo in un momento particolare dello sviluppo contenutistico e formale della poetica dreyeriana che pare abbia raggiunto una sorta di "perfezione", cioè di superamento dei contrasti, in una "calma" espressiva, addirittura dimessa nella sua figurazione, ma estremamente tesa nella sua drammaticità. La tragedia infatti si fa sempre più interiore, i toni, ancora accesi in *Giovanna* e in *Dies irae*, si fanno più tenui, come già sono in *Ordet* e come saranno vieppiù in *Gertrud*. La rappresentazione dei fatti, i più quotidiani, è affidata a un realismo sempre meno appariscente: uomini, luoghi, cose, difficilmente sono evidenziati per una loro particolarità, paiono anzi smarrirsi nella mediocrità, in quel "mare dell'oggettività", che è invece proprio il contrario della visione critica di Dreyer. E infatti

solo all'apparenza sono mediocri, banali, quotidiani, perchè vive in essi la scintilla dell'individualità, cioè la coscienza della loro necessità, la spinta a superarne la contingenza per mostrarne l'essenza. Basti citare, per tutte, l'ampia sequenza dell'ultima cena nel Gesù, laddove un fatto normale, come la cena ebraica che precede la Pasqua, e che Dreyer presenta nei suoi caratteri appunto normali, consueti, viene ad assumere, per una straordinaria progressione di immagini apparentemente insignificanti, il grande significato della "redenzione": che è, in altre parole e nella prospettiva positivistica di Dreyer (più dichiarata che effettivamente vissuta), la necessità di una rinascita spirituale, di un nuovo impegno umano che coinvolga la totalità dell'uomo nella sua vita di relazione.



IL NOSTRO SPETTACOLO

Torino, Teatro Regio, 14 ottobre 1974

G E S U'

di C. Th. Dreyer

Traduzione di Ernesto Ferrero
Riduzione Teatrale e adattamento di Aldo Trionfo
REGIA DI ALDO TRIONFO
in collaborazione con
Lorenzo Salvetti

Scene e costumi di Emanuele Luzzati
in collaborazione con
Giorgio Panni
Musiche di Sergio Liberovici

GESU'

Franco Branciaroli

INTERLOCUTORI DI GESU'

Raffaele Arena
Achille Belletti
Elisabetta Beraldo
Nerina Bianchi
Andrea Bosich
Gianni Burronni
Ivan Cecchini
Giovanna Corni
Crocifisso De Marchi
Alessandro Esposito
Giuseppe Farah
Franco Ferrarone
Gloria Ferrero
Nadia Ferrero
Nanni Garella
Valeriano Gialli
Antonio Lo Faro
Saverio Marconi
Luca Massei
Raffaele Montagnoli
Andrea Morotti

Mario Onega
Franco Però
Michele Renzullo
Massimo Sacilotto
Augusto Zeppetelli

I MUSICI

Ugo Biancalani
Mario Bianco
Nicola Ciampagna
Pietro Pappadà
Giuseppe Farah
(cantore in ebraico)

I PICCOLI CANTORI DI TORINO diretti da ROBERTO GOITRE

Assistenti alla regia

Maurizio Dal Forno
Giuseppe G. Venetucci

Aiuto scenografi

Laura Romero
Maria Grazia Viglione

Luci
Assistente

Vincenzo Cafiero
Fabrizio Pisaneschi

Allestimento realizzato nei laboratori del Teatro Stabile di
Torino: Costruzioni Salvatore Fortuna

Direttore di scena
Capo macchinista
Capo elettricista
Sarta
Attrezzista
Aiuto Attrezzista
Aiuto elettricista
Segretario

Alfio Bertoni
Romano Daeder
Bruno Carocci
Laura Daeder
Terenzio Bosco
Gianni Burronni
Gianni Mescia
Guido Sordi



Note di regia

Lorenzo Salveti

Vivono nel testo di Dreyer due prospettive diverse e concomitanti. La prima colloca la figura di Gesù in un quadro circostanziato della situazione politica e sociale preesistente. La seconda analizza la natura di questo inserimento, riscontrandovi le caratteristiche dell'innesto di un elemento "modificante" nella staticità di un equilibrio già raggiunto e inamovibile se non entro i limiti ristretti di confini già istituzionalizzati.

LA DISCUSSIONE

Intesa la scena come teatro di un "incontro", Trionfo sintetizza le articolazioni problematiche della sceneggiatura di Dreyer in un impianto drammaturgico unificante, modulato sui ritmi alti della discussione. Così che intorno a Gesù, i fatti e gli episodi della vicenda evangelica, trasposti teatralmente, assumono l'aspetto di altrettante tappe e situazioni successive di una dinamica colloquiale che ha per interlocutori Gesù e i protagonisti di quegli stessi fatti e episodi. E' solo inoltrandosi nel corso dello spettacolo, infatti, dopo essere entrati successivamente in situazioni che li qualificano, che gli interlocutori acquistano fisionomia di personaggio o di una classe di personaggi; ma mantenendo, nella diversità e spesso nella contraddittorietà delle posizioni, lo stesso tipo di rapporto con la figura di Gesù. Un rapporto che, sulla base delle sue varie

articolazioni in contrasti o adesioni, sul piano politico, morale o religioso, si configura con l'impatto tra un'aspettativa messianica, variamente intesa, ma da tutti condivisa e lo sforzo di ricondurre la risposta a tale aspettativa, cioè la venuta di Gesù, dentro schemi logici già approntati. Questo sforzo si scontra con la natura particolare dell'insegnamento di Gesù, che si rifiuta alle categorie della maieutica, della dialettica, della didattica e del razionale, per comunicare unicamente la propria presenza carismatica.

Lo spettacolo svolge questo tema, prospettando minuziosamente la gamma dei diversi modi di recepire la presenza enigmatica di Cristo e delle diverse, conseguenti reazioni, anche in funzione di finalizzazioni particolaristiche: la palingenesi sociale, per il movimento partigiano di opposizione ai romani; il conformismo alla lettera della Legge, da parte dei Dottori del Tempio e dei Sacerdoti; il bisogno di fede dei discepoli...

UNA GEOMETRIA MOBILE

Trionfo unifica tali prospettive, concretizzandole, in un impianto che ne traduce lo svolgimento nella scansione geometrica dell'azione, trascritta in composizioni grafiche in movimento. Da un lato, la geometria degli elementi allusivi (la *sedia*, come modulo iterato in segmenti e il tavolo, come costante composta in "figure" chiuse) descrive i luoghi dell'incontro; dall'altro lato, la mobilità delle composizioni geometriche rimette ogni volta in discussione gli equilibri raggiunti e teatralizza la dinamica di quell'incontro tra Cristo e situazioni già preordinate. Il palcoscenico diventa un'"area" aperta su cui tavoli e sedie, tracciando direttrici orizzontali, oblique o verticali, ascrivono le posizioni dei vari personaggi alla presenza di Gesù: mentre il movimento delle sedie e dei tavoli, col conse-

guente scioglimento delle composizioni, diventa "gesto" in reazione ai fatti appena avvenuti. La geometria e il suo movimento, insomma, in una serie di quadri che susseguendosi prendono luce gli uni dagli altri, si offrono e rispondono all'innesto della presenza di Gesù, qualificandone i diversi aspetti.

Il rapporto si pone sempre tra gruppo e individuo: Gesù davanti a un gruppo, schierato o disposto su file parallele o raccolto a tavola o distribuito ai lati di un quadrilatero e, a seconda dei casi, in atteggiamento di curiosità o d'attesa, da esaminatori o da semplici spettatori. Di volta in volta la funzione delle parole e degli atti di Gesù è dimostrativa (i miracoli), esemplificativa (le parabole), provocatoria, sempre didascalica. In ogni caso, la lingua che veicola il messaggio suona desueta e difficile da decodificare, nella misura in cui la novità del linguaggio esprime la "diversità" di un messaggio inafferrabile con gli strumenti della logica tradizionale. Così proprio i valori di suggestione (i miracoli, per esempio) destinati ad un' inutilità di mediazione, mentre affascinano sulla spinta di un'attrazione insostenibile, spesso lasciano perplessi, se non offendono, poichè restano irrisolti quesiti razionali di ogni livello o si scuotono abitudini e certezze invertebrate.

Questa "inconciliabilità" acquista il pathos della tenerezza quando è sperimentata sulla perplessità senza accidia e affettuosa dei discepoli. Dopo un dialogo "difficile" con Gesù, tre discepoli si isolano in proscenio. L'azione si interrompe. Un coro di voci infantili scandisce i ritmi automatizzati della memorizzazione e mentre i discepoli regrediscono alle fasi iniziali dell'apprendimento, compare alle loro spalle, come evocata, la figura scolastica dell'insegnante. Poi l'azione riprende e l'insegnamento di Gesù, sostituendosi a quello tradizionale, evoca-

to poco prima, si evidenzia in tutta la portata della sua "diversità". Il dialogo impegna, insomma, su due poli opposti, da un lato gli strumenti tutti logici e razionali di una dialettica a misura d'uomo, dall'altro la qualità iniziatica e esoterica di un Verbo a misura soprannaturale.

IL RIFIUTO DELLA MOBILITA'

La chiusura di queste monadi che si scompongono e si ricompongono nel tentativo di mantenere inalterato il proprio equilibrio o di inserirvi la diversità irriducibile della presenza di Gesù fonda e si giustifica nella stessa inequivocabile "buona fede". Buona fede che rende tanto più drammatica, alla fine - al di là di qualsiasi semplicistica attribuzione di colpe e meriti - la configurazione di un mondo su cui incombe lo spettro della distruzione, per l'ostinato rifiuto di qualsiasi mutamento o revisione di convinzioni che si pretendono inalterabili ed esaustive. Così, via via che si procede verso l'inasprimento delle posizioni e il cumulo delle responsabilità, s'accentua di pari passo lo smarrimento e la confusione dei personaggi, di fronte all'impotenza di attuare quell'ampliamento dei propri parametri che è richiesto dallo scontro con la presenza "deviante" di Cristo. Sulla casta sacerdotale, pesa sempre di più il torpore quasi fisico di una stanchezza mortale che affievolisce l'orgogliosa ostinazione a risolvere nella sapienza del dibattito la cooptazione del messaggio di Cristo ai canoni tradizionali. E il sonno che addormenta questi interlocutori tra le braccia di Caifa proprio mentre Gesù pronuncia la profezia della distruzione apocalittica, li assolve magari dalla meschinità macchiettistica che altrove li dipinge, ma li accusa di una miopia più grave, sul piano ideologico, prima che politico. Lo stesso vale per i "cosiddetti" rivoluzionari, che presto tradiscono il carattere romantico del loro

slancio velleitario (si veda la scena in cui cadono inginocchiati di fronte all'immagine generica di una Gerusalemme mitica) e che comunque restano fermi all'impegno riduttivo di una resistenza nazionalista che non ha risolto, alla base del revanscismo politico predicato, la rielaborazione di nuove categorie morali e sociali su cui fondare un vero movimento rivoluzionario. Non a caso le accuse dei "rivoluzionari" a Gesù, nel loro ultimo incontro, nascono dallo stesso moralismo che li accomuna a Caifa o agli altri sacerdoti:

RIVOLUZIONARIO: (a Giuda) Dimmi con chi vai e ti dirò chi sei

RIVOLUZIONARIO: (a Gesù) Tu dividi il pane con i pubblicani

RIVOLUZIONARIO: (a Gesù) E ti accompagni con le prostitute

Non a caso, la presenza dei "rivoluzionari" nello spettacolo, dopo una simile chiarificazione, lentamente svanisce nel "nulla".

LA PAURA DELLA SOLITUDINE

Direttamente funzionalizzati a tali linee interpretative sono due fattori fondamentali nell'economia dello spettacolo: la figura di Nicodemo e la soluzione adottata per certi miracoli.

Lo smarrimento coglie l'Uomo Nato Cieco che riacquista la vista ("Vedo uomini simili ad alberi che camminano"); il rimprovero della madre accoglie la "seconda" nascita della Ragazza Morta, quasi i genitori le imputassero il riscatto da una situazione di dipendenza; l'ammonimento di Gesù per le "Parole inutili che pronunciate" turba la gioia del Sordomuto che riceve la parola e, per la prima volta, si allontana da solo, mentre la Madre piange di questa separazione; la solitudine attende la "Donna Piegata in Due" che torna infreddolita alle faccende domestiche a un tavolo isolato. Questa solitudi-

ne che aspetta i miracoli restituiti alla propria autonomia e che spaventa i parenti nel vederli sottratti alla loro protezione, è la solitudine e il disorientamento dell'uomo che vede con i suoi occhi e cammina con le proprie gambe. Per questo i miracoli avvengono nel silenzio e lasciano attoniti gli interlocutori, che assistono senza un gesto di meraviglia e di esultanza. E' lo spettro di questa solitudine e di questo disorientamento che impedisce agli interlocutori di azionare dei meccanismi di modificazione, determinando il rifiuto della mobilità che li pone in stato di diffidenza proprio nei confronti di quello che dovrebbe essere l'elemento di più convincente suggestione (il miracolo) e che diventa invece il segno più preoccupante della "alterità" di Gesù.

L'unico personaggio che si sottrae a questa paura di uscire dalla immobilità delle proprie posizioni è Nicodemo, distinto dagli altri, su un piano diverso di vigile ascolto, di intelligente atteggiamento speculativo, presente in ogni situazione con il distacco sufficiente a una valutazione analitica dei fatti. Ma proprio per questo Nicodemo è l'unico personaggio "solo" non inserito in alcun gruppo. Su di lui si verifica il dramma opposto: la luce donata agli occhi dell'Uomo Nato Cieco - che proprio a lui tocca impersonare nel miracolo - dimostrazione offerta da Gesù alla fine del primo atto - diventa, per questo "personaggio che legge", la luce spirituale che attrae Nicodemo verso Gesù, come verso una fonte certa che lo illumina nell'angoscia speculativa della ricerca. Così che Nicodemo e i suoi rapporti con Gesù diventano emblematici della tensione interiore tra l'autosufficienza del "lavoro" intellettuale e un'indefinibile tentazione verso una soluzione "altra" dei problemi.

Lo spettacolo ha dunque una partenza corale che coinvolge Gesù e gli interlocutori - indistinta-

mente qualificati come tali - in un disteso esercizio colloquiale. Poi, via via che si procede e i ruoli si precisano, la corallità della discussione si frantuma e lascia il posto a situazioni circoscritte, magari compresenti su piani simultanei che le raffrontano, ma ciascuna cristallizzata in una solitudine che la isola dalle altre e soprattutto da Gesù. E mentre, come s'è visto, tale solitudine vale, soprattutto per certi personaggi, gesto di stanchezza e di impotenza, la rinuncia insomma alla soluzione dialettica del rapporto, per Gesù la rottura della dinamica colloquiale si risolve nell'isolamento della sua posizione di "diverso". E, aggravato dalla duplicità della sua natura di uomo e di Dio, questo isolamento si fa interprete della tragicità della sorte dell'uomo Gesù, designato ad un destino degli altri non condiviso.

In questa prospettiva vanno collocate certe maglie del rapporto di Gesù con i discepoli.

La commovente evidenza didascalica di certe strutture dimostrative (la parabola e il racconto) in risposta all'elementare bisogno di capire dei discepoli è la categoria affettuosa che perpetua il dialogo di Gesù con i compagni della sua vicenda terrena. Tanto più, quanto il tono è familiare e disteso e permette di giocare sulle corde del paradosso scherzoso e dell'ironia benevola; tanto più, quanto il messaggio si struttura - come nella parabola del Figliol Prodigo - in dimostrazioni sceneggiate in cui gli stessi discepoli sono chiamati ad agire di persona il ruolo dei protagonisti. Ma questo stesso rapporto dialogale, che più tocca da vicino Gesù, coinvolgendo la sua sfera effettiva, è condannato a restare incompiuto, almeno per il momento, nella misura in cui nonostante lo slancio emozionale dei discepoli, il messaggio di Gesù non risulta trasmissibile alla limitatezza dei loro mezzi, destinato com'è a divenire operante ben oltre i limiti dell'esistenza

terrena di chi lo enuncia e di chi lo riceve. Così, alla fine, il sonno concesso agli apostoli poco prima che il gallo canti sul tradimento di Pietro suona come l'estremo atto d'amore di Gesù verso i discepoli; così come il sonno che, dopo il bacio, assopisce Giuda ai piedi del Maestro, stende il velo dell'oblio sull'intricato rovello di un'esistenza fatta di dubbi, sostenuta dalla certezza di agire per il bene di tutti, confusa dalle manovre aggiranti dei Sacerdoti, angosciata dal presentimento della taccia di "traditore".

Così, anche i discepoli, con differente connotazione psicologica, condividono l'impotenza degli altri interlocutori, intorpiditi nella stasi di una "buona fede" che non basta.

LA SCELTA DELLA SOLITUDINE

Alla fine, insomma, la solitudine di Gesù, mentre il sonno dei discepoli allontana il sostegno degli amici, mentre si richiude definitivamente - nel prevalere degli interessi politici - la disposizione al dialogo degli altri interlocutori, conclude nel pathos la tragedia personale della sua vicenda terrena. Quindi la scelta iniziale di Gesù di un linguaggio troppo "altro" per poter essere accolto nella comunione del dialogo, si configura come una scelta di solitudine. Di questa scelta la morte è l'approdo naturale, contenuto nell'atto stesso in cui la scelta viene fatta; ed è per questo che la prefigurazione del sacrificio di sé sulla croce, come unico atto risolutivo di un "dialogo" altrimenti impossibile, incombe su tutto lo spettacolo.

IL RITO

Il corpo centrale della scena coagula gli elementi base in un "oggetto" che ne ordina il disordine. Tavoli e sedie s'affastellano, tenuti da un difficile equilibrio in un volume piramidale che fa perno

intorno ad un nucleo, rappresentato dall'armadio. E qui, a volte, gli itinerari dei personaggi intorno all'armadio - sentito come "segno" dell'esoterico, come "custodia" ed "epifania" dell'oggetto di fede - alludono a percorsi di fuga verso situazioni già ritualizzate che esorcizzano le paure e "fissano" la fluidità, l'inafferrabile, il mistero.

La trascrizione teatrale di interi brani del rituale ebraico e l'uso dal vivo di canti del canone liturgico tendono a focalizzare in alcune scene (la Sinagoga, il rito funebre della Morte di Lazzaro, le Cene di Pasqua) un rapporto incrociato rito-interlocutori/Gesù-rito, che trae dall'equazione una maggiore chiarezza del rapporto Gesù-interlocutori. Per esempio, il disorientamento degli interlocutori conseguente ai primi atti e miracoli di Gesù si risolve, sul richiamo del canto liturgico, nel quadro della Sinagoga. Rifugiati sotto il manto bianco dei "Taled", riuniti intorno all'armadio, ripetendo i gesti rituali della tradizione, gli interlocutori sembrano prendere le distanze da una crisi di dubbio imminente. E che la Sinagoga si formi in risposta all'invito accorato di un interlocutore Anziano ("Bisogna discutere, non possiamo andare avanti in questo modo"), toglie al gesto ogni brutalità polemica o colorito ironico e ne sottolinea drammaticamente la spinta effettiva che lo ha necessitato: tanto più, quanto la concentrazione degli officianti, rivolti di spalle verso il centro della cerimonia, l'armadio, s'avverte come voluta sottrazione ad uno dei miracoli più toccanti di Gesù, che simultaneamente avviene in proskeno. Dall'altro lato, il rapporto di Gesù con il rito si arricchisce di uno spessore carico di risonanze - qui come nella seconda scena della Sinagoga o nelle Cene di Pasqua - in quanto Gesù prende parte e di diritto al rito della propria comunità, ma isolato in un rapporto di "estraneità" che è sì prefigurazione dell'istituzione del nuovo rito, ma solo attraverso il presentimento

del nuovo rito, ma solo attraverso il presentimento della passione.

In questi termini il rapporto Gesù-interlocutori, sullo sfondo del rito, assegna alla figura del Cristo la funzione di elemento decodificante della ritualità istituzionale, quella a cui il resto degli interlocutori si rivolge, come ad un'ancora di certezze intatte.

Quando la vicenda sta per concludersi e Gesù si avvia da solo a compiere nella passione il sacrificio di se stesso, il sipario si chiude, alle sue spalle, sulle Cene di Pasqua, lasciando tutti gli interlocutori nell'allegria inconsapevole di una vecchia festività rituale, destituita di significato.

Poi, inizia la "Via Crucis", la scena dissolve nel buio e la luce che si riaccende sorprende gli stessi interlocutori raccolti sotto i lampadari di una chiesa. Gesù è in piedi, a lato della scena, ritratto nell'iconografia del Redentore: è il fulcro che emana quell'immagine, il centro intorno a cui si costruisce l'istituzione del nuovo rito: la CHIESA.

Lo spettacolo si conclude su questo quadro finale dove tutti trovano posto nella fissità di un tableau che finalmente ordina e immobilizza l'angoscioso movimento delle geometrie.

IL RITO DEL POTERE

Solo Pilato si sottrae al moto perpetuo di questa geometria di incontri non comunicanti.

L'immagine è fissa, accecante nella luce gelida di un pannello enorme, distante nell'alone metallico della voce amplificata; conta la sua apparizione dalla custodia dell'armadio, che la preserva, intatta da qualsiasi tipo di coinvolgimento, al disopra della dialettica dei confronti.

Dentro il pannello, Pilato è un ometto qualunque, ma vale la posizione che gli uomini gli riconoscono, ipostatizzandolo in quell'armadio intorno al

quale descrivono i percorsi codificati dalle qualifiche prescritte: la condiscendenza e l'"excusatio non petita", l'accusa e l'autodifesa, la "querelle": ritualizzando, insomma il gioco del potere e consacrandone la durata.

Pilato è dunque l'immagine di un potere, forse inconsapevolmente, sacralizzato (l'armadio dal quale compare è lo stesso delle Tavole della Legge) propri nella misura in cui si offre e viene ricevuto come un dato estraneo ai temi del dibattito e intoccabile dai suoi esiti. La traduzione in immagine di questo potere poggia sul contrasto tra l'affanno dei sacerdoti, ansiosi di tenere unito il loro microcosmo e di giustificare il proprio operato, e la sfrontata sicurezza di Pilato. Tanto è vero che il suo apparente scricchiolare, nel momento in cui abbandona per la prima volta la posizione ferma della "statua", risolve subito nella solidità di una nuova immagine: la scrivania, cioè l'arena nella quale il potere esprime in atti la propria sostanza.

Gesù, che per gli altri è comunque un fattore di turbamento, diventa per Pilato una normale pratica burocratica da sbrigare in fretta, senza ripensamenti.

L'incontro Gesù-Pilato è l'unico che non si struttura in una dinamica di composizioni "alla ricerca di un possibile dialogo", ma si ponga come compresenza di due entità totalmente estranee l'una all'altra. Non per caso Gesù, durante l'interrogatorio, volge le spalle alla scrivania di Pilato concretizzando così teatralmente il suo rifiuto di porsi come contrapposizione al potere politico (vedi la decisione di Gesù di sottrarsi alle sollecitazioni dei "rivoluzionari" o la scena del tributo) che si risolve nel superamento dell'antinomia nel Regno di Dio, istituito in terra con la fondazione del nuovo rito: la CHIESA.

DALLA "SCUOLA D'ATENE" AL "SANTO SEPOLCRO DI GERUSALEMME".

Filtrando nei colori di un mondo figurativo tutto ebraico, pittoricamente si passa dal brulichio delle figurette di Magnasco, al luminismo di cene alla Tintoretto; dalle angolature azzardate dei manieristi, alla limpidezza del realismo... fino agli inserti dichiarati della oleografia celebrativa e delle atmosfere evocative.

Tali riferimenti focalizzano le articolazioni del "dialogo", sfumando dalle tensioni dell'"oscurità" al rilassamento della "chiarezza", dal pathos dei momenti "emozionali", alla lucidità dei procedimenti "didascalici".

Ma, per lo spazio - quando il panorama si illumina e l'intera struttura scenica è in luce - la "Scuola di Atene" è il riferimento che prevale e affida ad una prospettiva di tipo rinascimentale l'ordinata scansione dello spazio intorno ad un elemento centrale che, in questo caso, non è l'uomo ma l'armadio, inteso come nucleo d'attrazione ritualizzante.

Le qualificazioni pittoresche, dissolvendo una nell'altra sull'impiantito di una simile spazialità graficamente delineata ne determinano il movimento, modulandone la dinamica evolutiva.

Il movimento delle composizioni figurative è omologo alla successione delle diverse situazioni in cui si compone l'"incontro" tra Gesù e i suoi interlocutori.

Qui, dunque, l'uso dell'immagine e del suo riferimento è solo in casi specifici - "citazione" e diventa, invece, veicolo diretto dell'azione scenica e "segno" del suo significato più immediato.

Così che l'antologia dei riferimenti figurativi, trascorrendo dalla "Scuola d'Atene" al "Santo Sepolcro di Gerusalemme", fa evolvere lo spettacolo da una situazione data come punto di partenza: la "discussione", attraverso un movimento che la

sconvolge, fino a una situazione ricostruita come momento d'arrivo: la CHIESA.

Lorenzo Salvetti



Gesù, per esempio

Ettore Capriolo

Il primo personaggio che parla nel *Gesù* di Trionfo è Giovanni Battista. "C'è qualcuno in mezzo a voi", annuncia, "che vi battezerà con lo Spirito Santo e col fuoco." Immediatamente dopo entra Gesù. Non dice niente di particolare. Non fa nulla che sia significativo. Ma è subito riconosciuto come il Messia. E' bastata la sua presenza per rispondere, alla domanda. E' già il Messia. Oppure non lo è. Nel contesto dello spettacolo la scelta tra queste due ipotesi è irrilevante. E' anche irrilevante, al limite, che sia o no Gesù.

Lo spettacolo chiude su due avvenimenti: la morte di Gesù e la sua apoteosi, la sua mitizzazione, nella nuova chiesa. La morte, insisto, non la crocefissione. Noi non vediamo la croce come strumento per uccidere, ma solo immediatamente prima, come oggetto concreto, pesante, caricato sulle spalle della vittima; e immediatamente dopo, quando ha già perso ogni connotato di supplizio per diventare simbolo astratto di un nuovo potere, spazialmente situato nello stesso armadio-tabernacolo dal quale abbiamo visto estrarre le tavole della legge e uscire il rappresentante ufficiale di Roma. In altri termini: ha già cessato di essere, se pure lo è mai stata, il luogo del sacrificio ed è già stata trasformata in oggetto totemico, fulcro di una nuova istituzione, che si presenta sfavillante di luci e di ori e tempestata di immagini edificanti. L'eventuale si-

gnificato rivoluzionario del messaggio di Cristo viene così svuotato della propria dinamicità: è fermo in una staticità fuori del tempo, è divenuto sostegno di un apparato scenografico inteso ad abbacinare con la sua magnificenza, a suggestionare con i prestigii della sua autorità.

Morte e trasfigurazione, punti di arrivo dello spettacolo, sono anche guida a una sua possibile lettura, che prescindendo da Gesù come lo abbiamo imparato dai Vangeli e dalla nostra tradizione culturale; e anche da come rispondiamo alla sua predicazione e alla sua opera. Se non altro perché predicazione e opera, così come lo spettacolo le presenta, non esigono una nostra risposta. Si pongono cioè come dati autonomi e totalmente compiuti dai quali è assente ogni preoccupazione, non si dice didattica, ma di trasmissione o di comunicatività. Riferiti a un personaggio che siamo abituati a considerare soprattutto come fondatore di una nuova religione, appaiono curiosamente anomali, quasi sconcertanti. Come definire altrimenti una predicazione che non sollecita adesioni, che non tende a convincere, ma si pone come qualcosa di chiuso, d'impenetrabile, da prendere o lasciare senza beneficio d'inventario? Cresciuti in una cultura cattolica, con la dialettica della Scolastica e della Compagnia di Gesù come metodo d'insegnamento (e dietro, naturalmente, la tradizione classica), vale a dire l'impegno di rendere razionalmente accettabile anche ciò che si presenta come inconoscibile per definizione, reagiamo con disagio a un messaggio che rimanda continuamente ad altro e che non comporta medizioni d'alcun genere. Nel disorientamento della folla degli interlocutori di Gesù, prolungamento di noi pubblico sul palco, leggiamo riflesso il nostro sconcerto. Le reazioni corrette possono essere soltanto due, l'accettazione assoluta o il rifiuto, in altre parole la fede o lo scetticismo. E

non dipendono dalla forza di convinzione della parola, ma dalla parola in sé, come elemento di suggestione. Più, naturalmente, dal fascino che esercita il personaggio Gesù, per ciò che è e per ciò che si porta appresso. Due richiami, dunque, dichiaratamente irrazionali.

Lo stesso per le opere, ossia per la catena dei miracoli. A un verbo chiuso, pensiamo, dovrebbe corrispondere un atto aperto, esplicativo. Non è così. Viene dato anch'esso come ermetico, incomunicabile. Non suscita ammirazione o entusiasmo (se non in chi era già convinto a priori); al più è fonte d'imbarazzo. Né risulta che persuada qualcuno ad aderire. Si pone piuttosto come gesto esistenziale del personaggio Gesù, come prolungamento nell'azione della qualità esplicitamente suggestiva, e non didattica, del discorso. Non c'è soluzione di continuità: Gesù che esclude il dialogo quando parla, rifiuta sistematicamente di didascalizzare le proprie esemplificazioni, le trasmette così come sono. Il suo obiettivo, può dirsi, non è quello di conquistarsi dei seguaci, ma al più di assicurarsi dei fedeli. Non agisce cioè sull'immediato ma si proietta sul futuro. Sulla morte e sulla chiesa. Sul proprio destino di uomo e sull'istituzione che di questo destino erigerà il monumento.

Il primo dei due itinerari spiega la scelta della solitudine. La morte come punto d'arrivo è nello spettacolo una presenza permanente. Sottende la melanconia, la tristezza, l'isolamento; e anche una certa impazienza leggibile nelle più diverse occasioni d'incontro (non solo con i mereanti del tempio, dove sfocia in collera, ma con i dottori della sinagoga, gli impetratori di miracoli, gli stessi discepoli, dov'è insofferenza, più o meno mascherata). Come di un uomo che già si sente "fuori" (non necessariamente "sopra") e non ha più bisogno di mettersi in comunicazione con gli altri. Il suo solo interlocu-

tore, quello con cui deve misurarsi, è il proprio destino. Il resto esiste solo come presenza accidentale, con cui è doveroso stabilire rapporti, ma senza mai concedere nulla di sé, senza mai rivelarsi nella propria realtà. Di qui una gamma variegata d'atteggiamenti, di volta in volta sprezzanti e condiscendenti, cordiali e provocatori, e l'assunzione di varie personalità, dal buon pastore al capo carismatico, dal suscitatore d'immagini per teatrini di una fantasia formalizzata all'espositore di concetti e parabole che si pongono come monologhi, dall'artigiano che ridà la vista al cieco al *miracle-worker* che risuscita Lazzaro. Eccetera. E ogni volta come se pensasse ad altro, come se quanto fa e dice fosse soprattutto un modo per esorcizzare e travestire ciò che spaventerebbe guardare in faccia. Sino alla scena del Getsemani, quando, per la prima volta solo con se stesso, anche fisicamente, traduce in chiaro il duplice sentimento (di terrore e insieme di rassegnazione virile) già riconoscibile in filigrana in tutto lo spettacolo attraverso una serie di affioramenti costanti: la lucida consapevolezza, la melanconia sottile, la fretta stessa di arrivare sino in fondo. Di fronte alla morte il Gesù dello spettacolo è, senza alcun dubbio, solamente uomo, con le angosce, le esitazioni, i momenti di sconforto e quelli di orgoglio che dell'uomo sono propri. Mette in gioco solamente se stesso.

Ma c'è il secondo itinerario, quello che ha come sbocco l'edificazione del monumento chiesa. Mentre vive il dramma individuale dell'uomo che viaggia, e sa di viaggiare, verso il proprio annientamento fisico, il personaggio Gesù getta tutte le basi della sua immortalità. O, se si preferisce, del suo prolungamento mitico nell'istituzione che sublimerà la sua angoscia di uomo, con tutto ciò che ha di sgradevole, di fragile e di umiliante, rendendola esemplare e proponendola autorevolmente come

modello, così svuotandola della sua concreta e dimessa drammaticità per farla diventare tragicità cosmica, ma affascinante, bella da vedere, consolatoria. A questo fine tendono, più o meno consapevolmente, le parole da ripetere meccanicamente come slogan, e come tali utilizzabili nella loro icastica evidenza, e quelle lasciate aperte alle speculazioni dei commentatori, gli atti che si prestano all'iconografia edificante come all'interpretazione allegorica, i modi di comportamento atti a soddisfare le più diverse esigenze (il buon padre tollerante e comprensivo, il severo indicatore di un cammino faticoso e difficile, l'intellettuale versato nella più squisita casistica teologica, il maestro dal quale apprendere oneste norme di vita ecc.).

In questa prospettiva devono essere letti, nello spettacolo, i quattro ordini di rapporti che si presentano come organicamente drammatici, cioè come scontri potenziali di forze contrapposte: con l'istituzione religiosa (la Sinagoga, i dottori della legge), con l'istituzione politica (Pilato e attraverso di lui Cesare), con la volontà di palingenesi sociale (i rivoluzionari), con l'intelligenza laica, raziocinante (Nicodemo).

Il confronto con l'ordine religioso vigente è il più diretto: il personaggio Gesù non lo contesta aggredendolo dall'esterno, ma lo fa esplodere rimanendovi dentro: rispetta le forme e le formule del rito, ma ne mostra di fatto l'inadeguatezza, lo svela come guscio vuoto che non val neanche la pena di spezzare. Tuttavia, ed è importante, ciò che egli rifiuta non è il rito in sé, ma *questo* rito. O la casistica teologica dei dottori della legge, e questa soltanto. La chiesa che nascerà nel finale si limiterà ad aggiungere luci, colori e immagini alla solita struttura di sedie, tavoli e armadi, che è stata, tra le altre cose, anche la sinagoga. Non dunque una contrapposizione, ma un prolungamento o un perfezio-

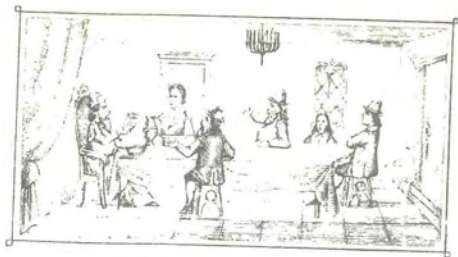
namento, senza alcun dubbio assai più suggestivo del precedente modello.

Il rapporto con il potere politico è di fatto assenza di rapporto, rifiuto del dialogo. Se, interrogato da Caifa, il personaggio Gesù ha tracciato una possibile linea di difesa (senza svilupparla alle estreme conseguenze, è vero, perchè la morte è ormai prossima e ciò che conta è renderla esemplarmente significativa), davanti a Pilato tace, oppure prende le distanze. "Il mio regno non è di questo mondo", dice, come nella scena del tributo aveva detto: "Rendete a Cesare quel che è di Cesare". E nell'apoteosi finale il solo personaggio che non compaia è proprio Pilato. Dove possiamo immaginarlo? Chiuso in qualche segreto scomparto dell'armadio-tabernacolo dove ora luccica la croce? Confuso nella folla degli adoranti? O assorbito, fagocitato, divenuto parte integrante del nuovo edificio che è superamento del vecchio rito, ma anche simbolo massiccio di un nuovo potere?

Corollario di questo non rapporto è il non dialogo con i rivoluzionari. Sono loro a solleccarlo, a incalzarlo, a chiedergli di prendere posizione: metti alla nostra testa gli dicono, anticipando di secoli l'offerta di Thomas Münzer a Lutero. Ma il personaggio Gesù, esattamente come Lutero, si sottrae, anche fisicamente, all'invito e il modello della sua risposta è quello stesso del dialogo con Pilato: il silenzio o, come alternativa, il sottolineato distacco dai problemi che gli vengono posti, le parole che rimandano ad altro per sfuggire, stavolta, all'hic et nunc: così almeno vengono necessariamente interpretate dagli interlocutori del momento e da quanti tra il pubblico condividono le loro istanze. Il messaggio dell'amore fra gli uomini assume, nel contesto, il segno dell'adesione che potrebbero anche essere non solo formalmente diversi.

Nicodemo, infine. Cioè l'intelligenza laica, razio-

nale, greca se vogliamo, affascinata dal potere carismatico del personaggio, ansiosa di spiegarlo, impaziente di discutere. E' anche qui un non contatto: agli itinerari tortuosi della ragione, al suo continuo divenire, si contrappone la trasparente immobilità delle formule, del discorso chiuso ancora una volta da accettare o rifiutare qual è. E' un altro rifiuto del dialogo, l'ennesimo; sottolineato, nello spettacolo, anche dal fatto che alcune delle risposte di Gesù a Nicodemo sono messe in bocca ai discepoli, in questo caso obbedienti ripetitori, a comando, di quelle frasi e di quelle formule. Devi cercare la porta che conduce al regno di Dio, dice Gesù, che possiamo benissimo interpretare come un: serviti pure dei metodi che ti sono propri ma arriva a quello che io ti indico. Alla fede, dunque; e più lontano all'inginocchiarsi nella chiesa, accettando così di demandare a un'istituzione la risposta alle domande che l'intelligenza continuamente si pone. Che nella scena finale Nicodemo sia presente ma non s'inginocchi, anzi continui a leggere, può anche significare che questa adesione non è possibile. O che il personaggio dell'intellettuale si annunciasse come portatore di una soluzione alternativa, tutta da cercare, al tempio che ogni cosa riassume, esorcizza e sublima, sostituendo all'uomo e al suo vitale cammino attraverso i tentativi e gli sbagli una macchina che distribuisce risposte preconfezionate buone per tutti gli usi. E che ha sufficiente prestigio per sedurre.



Solitudine, rito, potere (e paura)

Edoardo Fadini

Una paura fredda credo abbia dominato Aldo Trionfo mentre allestiva il *Gesù* di Carl Theodor Dreyer per l'apertura stagionale del Teatro stabile di Torino. Lo si vede dalla decisione di trattare il Vangelo alla stregua di una discussione teologica, Nazareth, il Monte Tabor, Betlemme, il Mar Morto come la scuola d'Atene, e il figlio di un falegname di nome Giuseppe esclusivamente come il discendente aristocratico di Davide, re e profeta sommo di Jehova. Glaciale freddezza e paura, per un lavoro che il grande cineasta danese (l'indimenticabile autore di capolavori come *Giovanna d'Arco*, *Vampyr*, *Dies Irae*, *Ordet*) aveva meditato per trent'anni e che nessun produttore aveva mai voluto finanziargli. Per un lavoro che Dreyer vede, un certo giorno, improvvisamente, come il rispecchiamento politico della Danimarca del '40 invasa dai nazisti.

Racconta Dreyer: "Questo film è la storia dell'Uomo-Gesù. La sceneggiatura è tratta dai quattro Vangeli. Gesù Cristo non dirà una sola parola che non sia nel Nuovo Testamento. Che ci sia o no stato il Figlio di Dio non mi dice un granchè. Io conosco il Cristo solo per quello che ha detto e fatto. Era un grande realista e conosceva gli uomini. Ma non si può presentare il Cristo al di fuori del contesto politico nel quale egli era vissuto... Subito dopo il 9 aprile 1940 mi venne in mente all'improvviso che gli ebrei in Palestina dovevano essersi tro-

vati in una situazione uguale alla nostra, con la sola differenza che, invece dei tedeschi e di Renthe-Finch, loro avevano i romani e Pilato”.

Trionfo ha ricavato il suo lavoro teatrale dalla sceneggiatura per film che Dreyer lasciò irrealizzata. Ma, nonostante le chiare indicazioni su riportate, ha allontanato da sé questo preciso riferimento storico e politico. Sarebbe stata una banale tentazione, probabilmente, da Anni Cinquanta. Ha costruito, invece, uno spettacolo praticamente inafferrabile, uno di quei prodotti dell'intelletto ai quali si attaglia benissimo la definizione nietzschiana “per tutti e per nessuno”. Dove le cose che aveva da dire sono tutte integralmente mascherate dalle frasi, dai racconti, dai gesti e simboli mille volte sentiti e ripetuti. Qui addirittura detti volutamente (mi sembra evidente) persino nella loro semplicità (starei per dire “semplicità”) ed elementarità più banali, come si fa per il catechismo. Qui Gesù non viene dal popolo, bensì lo sovrasta. Si oppone ai potenti da potente egli stesso. Non è un “deviante”, come si suggerisce nel programma di sala, bensì un congiurato, un Bruto deciso a far fuori Giulio Cesare.

I suoi evangelisti non sono Matteo o Marco, bensì come minimo Giovanni o Tommaso d'Aquino o Alberto Magno; ma meglio ancora Shakespeare, Goethe, Thomas Mann. La sua dimensione non è evangelica, bensì paolina, tutta romana, oppure orgogliosamente israelitica, talmudica. Un papa, insomma, guerresco, templare, come gli antichi profeti capi-popolo, come il Mosè del Mar Rosso o il Giosuè del sole fermato per finire di distruggere il nemico. Sabaoth, infine, lontanissimo da Betlemme.

E fin dalle primissime battute lo spettacolo offre il suo colpo di scena finale, sintesi e barriera allo stesso tempo per la comprensione del pubblico: a

sipario chiuso, dei seminaristi-rabbini fuoriescono dal grande tendaggio rosso del teatro Regio di Torino come scolari arrivati in ritardo alla lezione: corrono ad occupare i loro posti (sono poltroncine in legno come quelle che si inchiodano per terra nei cinema di periferia, oppure sedili da sacrestia, a filari di quattro o cinque). Dopo il trapestio e i mormorii arriva di colpo Gesù, veste diverso, sciarpa rossa al collo in contrasto con le vesti brune degli altri, ricciuto, bruno, glabro (l'attore Franco Branciaroli in una parte ardua come poche). Niente dolcezza, niente maestà, niente ascetismo, direi, se non quello, quanto meno, del maestro già destinato alla cattedra, per casta e non per elezione. Ed è la stessa figura che, alla fine, si porrà a mo' di immagine, di santino mummificato davanti al proscenio, mentre luminarie, lampadari, ex voto, candele, candelabri discendono dalla volta del palcoscenico adattandosi sulla piramide disordinata di mobili, sedie, tavoli, scalette, ballatoi, ecc., con in mezzo un armadio-tabernacolo, che Lele Luzzati aveva piazzato in mezzo alla scena (altra realizzazione geniale di idea-oggetto-sintesi linguistica dello scenografo genovese). Una funerea Chiesa nuova sulle rovine di quella vecchia, il Cristo ritualizzato per una Chiesa-rito ricostituita su quella defunta del tempio di Salomone. Da qui si snodano, puntuali, quasi meccanici, tutti i principali passi del Vangelo, ma fulminanti e in un certo modo incomprensibili, come quelli di un Napoleone che è imperatore già sotto Tolone appena uscito dall'adolescenza e anche se ha ancora i gradi di capitano.

Forse per Dreyer sarebbe stato diverso. Le sue sceneggiature, si sa, non sono che canovacci. Lo si può sospettare a giudicare da *Ordet* o da *Dies Irae*. Per Trionfo i miracoli, i detti celebri, le parabole, la Sinagoga, il confronto con i discepoli e con Pilato, con le donne e con Caifa e i sacerdoti, tutto ha la

virtù ma anche l'enorme difetto umano delle dimostrazioni matematiche, dei corollari, delle equazioni, dei procedimenti della logica simbolica. Sono frasi, gesti, fatti senza possibilità di scampo. Egli getta in faccia agli spettatori in primo luogo che anche per tutti noi le cose stanno malamente così. Da secoli. L'avvento, poi i miracoli, poi le prediche, poi ancora i miracoli, le dispute, la morte, la resurrezione, la fede. E "nomi", i nomi terribili e inutili della "fede". Io ho seguito, durante lo spettacolo, un'infinità di piste: quella della scuola, della grande scuola socratica, basata sulla contraddizione e sul dialogo, sull'apprendimento dell'approssimazione alla verità, quella dello scollamento dell'ebraismo dalle sue matrici originarie (la "disputa" su cui si vuole incentrare lo spettacolo è una delle tante continue cesure tra scena e scena), quella della contrapposizione del rivoluzionario autoritario e violento alla vecchia società compromessa prima con se stessa e dopo con gli occupanti romani, quella (facile) del rito nuovo che si sostituisce al rito vecchio, e così via. Ma via via che le perdevo e mi prendeva il disorientamento, sempre più mi sentivo precipitare nel freddo di un'antinomia inestricabile: quella tra la paura (che sentivo da Branciaroli a Trionfo fino all'ultimo attore, evidente nelle cesure, nei vuoti tra scena e scena, nell'accavallarsi delle battute come immagini di chiesa mille volte viste) e il suo contrario, che è il cinismo, la freddezza stoica, l'indifferenza e il silenzio (e che splendida cassa di risonanza le musiche di Liberovici sempre riprese nostalgicamente dai motivi ebraici).

La chiave di questo spettacolo non è, credo, quella di illustrare un Cristo piuttosto che un altro, un'idea (o un'ideologia) religiosa oppure un'idea (o un'ideologia) filosofica piuttosto che un'altra. La chiave è tutta, credo, nel freddo del silenzio, nel panico che viene dal non significante. Con il *Nero-*

ne Trionfo aveva realizzato uno spettacolo sinistro; qui ha ridotto tutte le sue possibilità di gioco, di lettura ironica e critica, di citazioni colte e demistificanti, alla malvagia desolazione (e perfino alla noia) del dialogo senza possibilità di uscita, alla sottile cattiveria di una dialettica che non si risolve se non per sostituzioni di tesi con altre tesi e che quindi si nega e si distrugge progressivamente. E si vedano i miracoli e le celebrazioni rituali che li accompagnano (la discesa nella tomba di Lazzaro, la restituzione della vista al cieco, con i gesti precisi, oleografici, di Gesù che entra nel sepolcro e grida o che impasta l'argilla con lo sputo e la spalma sugli occhi, ecc.), i dubbi dei discepoli e i dialoghi del "maestro" con essi, dialoghi siderali cementati nell'improntitudine come nei catechismi, i miracolati che escono danneggiati dal miracolo, le donne, che profondono amore (soprattutto Maddalena) in solitudini miserevoli (la donna ebrea, autoritaria in casa, inesistente nella storia), le lunghissime sequenze grigie, o nere e bianche, attorno a quella splendida traballante piramide di Luzzati, di mobili da chiesa-scuola, dove si snodano le liturgie da trovarobato in mezzo all'intrico dei legni, e poi, le rare esplosioni di luce, una abbacinante sul mercato, ma come una volgare oleografia, e un'altra di incredibili dimensioni, come di sole sidereo, sull'epifania di un momentaneo trionfo di Gesù.

Solitudine, rito, potere, sono le tre componenti che Lorenzo Salveti (che ha collaborato con Trionfo alla regia) sottolinea nelle sue note allo spettacolo. Ha dimenticato la paura, che è una "ragione di morte" esattamente come quella dell'impossibilità del dialogo, che (ci dice Salveti) porta al sacrificio Gesù: la paura di Trionfo, e di tutti gli stessi attori, a partire da Branciaroli, nei confronti dei "nomi", che sono sacrali e impediscono, come decreti di tiranni, una reale dialettica. Che gigantesco, emo-

zionante fallimento.

Da "Rinascita", n. 42,
25 ottobre 1974.



**Il "Gesù" di Dreyer
al Nuovo Regio di Torino**
Enrico Baragli S. I.

Venticinque anni di attesa

L'interesse di Carl Theodor Dreyer ai drammi di Cristo e del popolo ebraico risaliva al 1921, quando il Regista, trentaduenne, girava il film *Blade of Satans Bog (Pagine del Libro di Satana)* e *Pogrom (o Die Gezeichneten, 'I segnati')*: nel primo narrando come Satana, sotto l'aspetto di un fariseo, avesse spinto Giuda a tradire Gesù, e nel secondo descrivendo in forma romanzesca una persecuzione di ebrei da parte di cristiani nella Russia principio di secolo.

L'idea di un film - *Jesus* - tutto dedicato ai due temi congiunti risale alla seconda guerra mondiale. Per possederne bene l'argomento, scrupoloso come sempre, Dreyer studiò l'ebraico; poi, finanziato dal miliardario americano Blevins Davis, si recò in Israele per consultarvi persone, conoscerne luoghi, ambienti, paesaggi; quindi a New York, per consultare in quella biblioteca antichi testi biblici. Messa a punto nel 1949 una prima ampia sceneggiatura, nel 1955 sembrò che il progetto stesse per realizzarsi. Dreyer già si disponeva a reclutare sul posto attori e comparse ebrei, che anche nel film parlassero ebraico; in Italia attori italiani che, per i romani, vi parlassero latino; ed in Grecia attori che vi parlassero in greco, riservando ad una voce fuori campo il *narratage* in inglese. Intanto spediva a Gerusa-

lemme casse di disegni, fotografie, appunti e materiale documentario. Di fatto, per il ritiro del produttore americano e soprattutto per la tensione scoppiata tra i Paesi arabi ed Israele, le casse finirono in un magazzino ed il progetto sfumò.

Solo nel 1967 due fatti nuovi tornarono a rinverdirlo. Il Fondo Danese del Cinema metteva a disposizione del regista tre milioni di corone (qualcosa come 300 milioni di lire italiane di oggi), mentre da parte della RAI-TV andava maturando la proposta di un contributo sostanziale. Ma il 20 marzo 1968, il regista, quasi ottantenne, moriva, senza aver potuto realizzare, dopo venticinque anni di speranze, quello che egli aveva sognato e detto "il film della sua vita".

Postumo, nel 1968 ne usciva, più che la sceneggiatura, il lungo racconto, completo dei dialoghi, (quasi) tutti presi dai Vangeli, per di più corredati da diffuse note esegetiche e giustificative. Portato integralmente sullo schermo avrebbe preso qualche ora; ragion per cui lo stesso Dreyer si era accinto a ridurlo all'essenziale. Ciò che il regista non poté fare, l'ha compiuto la Compagnia del Teatro Stabile di Torino, che il 14 dello scorso ottobre ne ha offerto la prima rappresentazione - due buone ore! - nel *Nuovo Regio* della stessa città.

Questa Nota, frutto di un'attenta lettura del "racconto" dreyeriano e di una prima impressione, "a caldo", della trasposizione scenica, vorrebbe precisare la tesi del film progettato, sostanzialmente rispettata sul palcoscenico, ed insieme rilevare le prevedibili differenze espressive delle due forme di spettacolo.

Una "vittima della Resistenza"

Sintetizziamo dalle confidenze di Dreyer. Qualche giorno dopo l'occupazione della Danimarca da

parte dei tedeschi - 9 aprile 1940 - mi venne l'idea che i giudei, al tempo di Gesù, si dovettero trovare nella stessa nostra condizione: l'odio che noi portavamo verso gli occupanti nazisti essi dovevano provarlo verso i romani.

Il film, dunque, sarà la storia dell'uomo Gesù. Che sia o no stato il Figlio di Dio non mi dice un gran che. Io conosco il Cristo solamente per quello che ha fatto e detto. Ma non si può presentare il Cristo al di fuori del contesto politico nel quale ha vissuto e nel quale è stato un provocatore. Pensai perciò che la cattura di Gesù e la sua condanna a morte non era stata altro che il risultato del conflitto tra la predicazione e la condotta di Gesù e l'insolente potere dell'occupante.

Arrivato negli Stati Uniti ebbi la fortuna di trovare conferma alla mia tesi nello studio, allora pubblicato, *Who Crucified Jesus? (Chi ha crocifisso Gesù?)*, di Salomon Zeitlin, professore nel *Rabbinical Department* del *Dropsie College* di Philadelphia. L'Autore vi dimostrava che Pilato era stato il vero padrone della Palestina; e che Caifa vi era stato una specie di Quisling del tempo; il quale, gran sacerdote ed insieme capo del popolo giudeo, con la classe dirigente del Paese (i Sadducei) perseguiva una politica di collaborazione per ridurre - diceva - al minimo i danni dell'occupazione. Nel Paese, invece, tre gruppi di persone perseguivano "politiche" diverse. Il primo, benchè più numeroso, non preoccupava gran che l'invasore, dato che pazientemente ne sopportava la presenza, nell'attesa rassegnata del Messia annunciato dai profeti e probabile restauratore del regno ebraico. Però poteva essere manovrato da due altri gruppi, poco numerosi, ma "impegnati": quello dei "farisei dell'Apocalisse", che attendevano una rivoluzione condotta da un discendente della famiglia di David dotato di poteri soprannaturali; e soprattutto quello dei "sicari":

cosiddetti dalla *sica* (pugnale aguzzo e curvo) che adoperavano nella *guerrilla* (la "Resistenza" del tempo), tanto contro gli occupanti quanto contro i collaborazionisti. I romani tenevano d'occhio gli uni e gli altri senza troppo distinguerli, perseguedoli e crocifiggendoli in massa.

Il Sinedrio che, secondo Marco, Luca e Giovanni, condannò Gesù - continuava Zeitlin - non era un tribunale religioso, bensì politico, eletto dal suo capo collaborazionista, allarmato soprattutto da due imprese di Gesù contrarie alla sua politica: la sua entrata trionfale in Gerusalemme e la sua caccia dei mercanti dal tempio. Zeitlin - conclude Dreyer - studiò e mise a punto con me la sceneggiatura. Restammo d'accordo su tutti i punti, tranne che sul parallelo Caifa-Quisling.

Ma in realtà i punti di disaccordo risultano almeno due, per quanto, onestamente, Dreyer li qualifichi come opinioni sue personali. Il primo riguarda, appunto, Caifa, il quale - nota il regista - secondo la mia modesta opinione, non fu il Quisling del tempo, ma un realista, che cercava di salvare il salvabile con una politica di compromessi. Perciò nella mia sceneggiatura non ho seguito lo Zeitlin, mentre l'ho seguito nella sua tesi che non sono stati i giudei a crocifiggere Gesù; anzi - ed è questo il secondo punto di disaccordo - per me è verosimile che l'*iniziativa* dell'arresto e della condanna di Gesù sia partita dai romani, i quali, disponendo di una *Gestapo* efficientissima, dovevano essere bene al corrente di quanto, soprattutto sotto la Pasqua, succedeva in Gerusalemme. Confesso, però, che è solo una mia opinione personale.

Come si vede, si tratta di una interpretazione gratuita del Cristo; più o meno, ma su un altro registro, come quella di Pasolini, che nel *Vangelo secondo Matteo* ha presentato il Cristo come un deluso rivoluzionario sociale. Interpretazione non

solo teologicamente falsa - Dreyer, come s'è visto, di estrazione luterana, ne misconosce, ed anche ne nega, la filiazione divina - ma anche storicamente contraffatta, dato che egli, mentre ignora innumerevoli apodittici testi delle fonti storiche cui afferma di ispirarsi, all'occasione, le manomette, come quando pone in bocca a Pilato e a Caifa battute del tutto estranee ai Vangeli.

La riduzione-adattamento di Aldo Trionfo, almeno nel testo, si conserva sostanzialmente fedele alla tesi di Dreyer. Anche il suo Cristo, sugli inizi della sua vita pubblica, ignora di essere il Messia Figlio di Dio. Se ne persuade gradualmente alla lettura delle profezie che lo riguardano ed al compiersi dei miracoli; che, poi, miracoli non sembrano, ma piuttosto guarigioni di un taumaturgo medianico. Egli vi resta essenzialmente e sempre un provocatore, il "resistente" inconsapevole che delude i "resistenti" consapevoli, ma che ne combina a sufficienza da frastornare la politica collaborazionista del Sinedrio e da provocare la repressione pilatesca.

Solo nel finale viene introdotto un doppio correttivo. Mentre, infatti, il racconto di Dreyer chiude con la morte del Cristo, la scena finale sul palcoscenico presenta in primo piano il Cristo risorto: dunque Egli era Dio, non un fastidioso provocatore! ; e nello sfondo presenta l'interno di una chiesa - una specie di Santo Sepolcro di Gerusalemme - con mensa-altare, croce, candele, lumi e lampadari: dunque abbiamo assistito non alla rievocazione di un episodio "della Resistenza" ma al sacrificio della croce, perpetuato nel sacrificio eucaristico, sacramento della sua Chiesa!

Almeno noi plaudiamo alle buone intenzioni. Ma questo finale a sorpresa non convince.

Spettacolo buono

A parte il dialogo, già tutto approntato, non era

impresa facile trasporre la sceneggiatura di Dreyer in azione scenica. Campi e piani, movimenti di macchina, *flash back...*, insomma, quasi tutti i mezzi espressivi propri del cinema sono interclusi alla regia teatrale. Eppure il regista Trionfo ed i suoi collaboratori l'hanno portata a termine con esiti, tutto sommato, positivi, e qua e là eccellenti. A cominciare dall'uso del materiale scenografico.

Niente scenario, niente quinte, niente ricostruzioni convenzionali. Al centro, verso il fondo, un'alta costruzione piramidale praticabile, di legno e ferri, sedie, scale e mobili: a volta a volta luogo deputato delle cerimonie nel tempio, delle discussioni nella sinagoga, delle Cene Pasquali, delle sedute nel Sinedrio, del pretorio di Pilato, del Getsemani; ed insieme, nel suo affastellamento di masserizie tra di soffitta e di trasloco, simbolo di un ghetto fuori del tempo e sempre presente, sino ai nostri giorni, nella tribolata storia del popolo ebraico; quasi a significare la distanza ed insieme l'attualità storica del dramma di Cristo e dell'umanità.

Avanti alla piramide due siparietti scorrevoli che permettono cambiamenti di scena a sipario aperto, e fanno da sfondo a scene di campi ravvicinati. File di sedie in continuo movimento, anche avanti al sipario chiuso, a simulare scene di primo piano, isolando, anche con l'ausilio delle luci, in ambiti chiusi, i dialoghi ed i miracoli di Gesù con i diversi gruppi sociali: popolani, apostoli, scribi e farisei, zeloti, sinedriti... Ottenendo così una movimentazione, a volte eccessiva, da circa trenta attori sempre presenti sulla scena.

Altro felice esito quello delle variazioni cromatiche sotto gli anche troppo frequenti giochi di luci. Sulla dominante dei grigi, dei marroni e dei neri di quasi tutti gli attori, il Cristo in tunica nocciola e in sciarpa granata; e, a tratti, il biancore delle tovaglie e quello sarcastico della tunica chilometrica

di Pilato. Pure la scena si mantiene per lo più in penombra, per accendersi una volta nella luce accecante del Cristo quando di colpo prende coscienza del suo essere di Messia, e nel finale già ricordato. Spettacolare, ad apertura del sipario sul secondo atto, il grande drappo bianco che ricopre la piramide centrale, simulando, nella penombra, qualcosa tra un *iceberg* ed una celeste Gerusalemme: cade il drappo e - eco dello zeffirelliano *Fratello Sole, Sorella Luna?* - scopre, in luce solare, i mercanti del tempio in un brulicare, sventolare e svolazzare di stoffe, sete, drappi, tappeti, rossi, verdi, gialli, turchini...

In questo quadro stilizzato, le musiche e i canti ebraicizzanti di Sergio Liberovici, e la recitazione degli attori: - eccezion fatta per Caifa e Pilato - tutti giovani e giovanissimi. La recitazione, soprattutto, estrosa e mobilissima del Branciaroli, eccessivamente indulgente alla mimica ed ai toni scanzonati del Cristo della *Via lattea* di Buñuel, ma sconvolgente quando, sul boccascena, volto alla "quarta parete", indirizza direttamente a noi, pubblico di oggi, le parole di Cristo, roventi di vita e di condanna. Ancora una volta se ne avverte la quasi intrinseca efficacia sacramentale: le gridi sullo schermo il Cristo pasoliniano o le scandisca, nella finzione scenica, il Cristo provocatore di Dreyer-Trionfo.

Sul piano artistico, più che al capolavoro, siamo ad un dignitoso, e a volte eccellente, teatro sperimentale. Sul piano religioso, con tutti i limiti sopra rilevati, siamo notevolmente sopra il recente lacrimogeno tonitruante gran spettacolo di N. Jewison *Jesus Christ Superstar*.

Da "Civiltà Cattolica", 2 novembre 1974



APPENDICE

Non avrai altro divo fuori che me

Giovanni Buttafava

La vera età d'oro di Gesù al cinema è quella quindicina d'anni che va dalla fine dell'ottocento allo scoppio della Prima Guerra Mondiale. In gran quantità episodi evangelici, Passioni, Natività furono girati in quell'epoca eroica del cinema in quasi tutti i paesi che avessero una anche rachitica o neonata industria cinematografica. A una *Via Crucis* danese rispondeva un *Golgota* russo. Nell'euforia del successo si moltiplicò il numero delle bobine (i primi film "lunghi" furono Passioni), si pitturarono a mano i fotogrammi (fra i primi film a colori ci furono vite di Cristo e baci di Giuda), si accompagnarono le immagini con partiture musicali grandiose.

Già intorno al 1897-1899 erano emerse due linee di sviluppo possibili per il genere *gospel*, utilmente riportabili al fatidico binomio Lumière-Méliès: l'impresa Lumière promosse la registrazione di una sacra rappresentazione boema, subito imitata da concorrenti americani e francesi che si precipitarono a filmare le processioni-rappresentazioni della settimana santa a Oberammergau o le recite di compagnie filodrammatiche parrocchiali invitate a esibirsi sul vasto tetto di qualche albergo di New York; Méliès "ricostruì" invece in studio un episodio del Vangelo, adatto al suo gusto del trucco fantastico: *Christ marchant sur les eaux*. Dietro Méliès si misero molti altri autori, con una serie di

opere moderatamente fantasiose, culminata in uno dei tre film su Cristo più celebri di quei tempi: *From the Manger to the Cross* (1912, di Sidney Olcott, USA), che seguiva Gesù appunto "dalla mangiatoia alla Croce", inventando qualche passaggio dell'infanzia e dell'adolescenza. Gli altri due grandi successi internazionali del filone cristologico furono, intorno al 1905, il francese *La Passion* di Ferdinand Zecca, e, una decina d'anni più tardi, un colossale *Christus* italiano, di Giulio Antomoro: in essi si manifestava una tendenza costante di questo tipo di film, il ricorso a specifici "artistici" per elevare il tono morale-estetico del prodotto. Se Zecca si rifaceva a litografie contemporanee e ai presepi di gesso di Saint-Sulpice, Antomoro ricorreva a celebri quadri d'autore del passato.

In definitiva da questo primo ricchissimo periodo cristologico del cinema mondiale emergono tra le linee espressive: 1) "documentaria" (registrazione di rappresentazioni teatrali, *tableaux vivants*, ecc.); 2) "spettacolare" (ricostruzione più o meno infedele e inventata di episodi evangelici); 3) "artistica" (ricorso alla Cultura, Rigore Espressivo, modelli figurativi canonici). Il problema centrale, in ogni caso, era il rapporto fra il mezzo cinematografico, mondano e baracconesco, profano e barbaro, con la Grande Tradizione Cristiana: con la Chiesa, da una parte, con l'Arte Sacra dall'altra. Era possibile convertire il Cinema? Promuovere lo sviluppo di un Cinema Sacro accanto al Cinema Profano?

Tutti i film cristologici delle origini si offrivano voluttuosamente a un uso devoto. A Parigi un'organizzazione di padri agostiniani ("Bonne Cinéma") incominciò a proiettare film nelle chiese. Ma nel 1912 Pio X vietò la proiezione anche di film religiosi nei templi della fede, per "salvaguardare" il loro carattere sacro. Era la fine di un'illusione, e la fine del filone cristologico. Si cominciò a guardare

con lieve (lievissimo) sospetto anche il bigotto *Christus* dell'Antimori con la sua Madonna interpretata da una diva dell'epoca, abituata a contorcersi sui canapè e a infilarsi in bocca peccaminosi bocchini di mezzo metro. Del resto la crisi del genere era segnata anche dalla nuova smaliziata generazione di spettatori, non più disposta ad accettare con ingenuità tremebonda noiosissimi e immobili film sacri: qualcuno notava già la colonna scura che sosteneva, malamente nascosta dall'acqua, l'attore-Cristo marciante sul lago, o le grinze della calzamaglia sul corpo del crocefisso. Per una quindicina d'anni non se ne parlò quasi più: Cristo appariva in film a episodi a "nobilitare" prodotti dichiaratamente "artistici", dal *Satana* di Luigi Maggi (1912) - incarnazioni dello spirito del male in varie epoche, fra cui l'età di Cristo - alla sua imitazione danese *Blade af Satans Bog* (1920) di Dreyer, all'*I.N.R.I.* di Wiene (1923); in tutti questi film - compreso il capolavoro di Griffith *Intolerance* (1916) - l'episodio cristologico e il più compassato, timido, statico, in definitiva mediocre e senza vita. Al massimo Cristo compariva fuggacemente in più "tranquilli" e manipolabili spettacoli biblico-religiosi, spesso sbocconcellato e presentato a pezzi (una mano benedicente, piedi inchiodati, qualche goccia di sangue, magari schiena e chioma), secondo un uso perpetuatosi per un cinquantennio (perfezionato al più da una araldica voce *off*): i protagonisti non sono il Salvatore o gli apostoli, ma i Ben Hur, i centurioni romani che si trovano per caso al Calvario, i Barabba, i primi cristiani che hanno estatiche visioni evangeliche prima di soccombere nelle fauci dei leoni o negli ultimi giorni di Pompei, o anche la Salomé-Rita Haywort che, dopo danze lussuose e martirii di profeti, va a sentire il Discorso della Montagna per tirarsi un po' su. Ma il cinema industriale, diventato "adulto", non poteva non ritenta-

re il colpo con il Cristo protagonista.

Il superpatriarca di questo cinema, Cecil B. De Mille, non ammetteva che si preferisse a *Il Re dei Re* (*The King of Kings*, 1927) nessun'altra (sua) superproduzione. Nell'autobiografia (1960) (1) si giustificò riferendosi all'autorità di un attore-umorista dell'epoca: "Non farai mai un film più grande, perchè non esiste soggetto più grande" (Will Rogers). Ma, nell'universo hollywoodiano fondato su modelli esemplari e *remakes*, la storia di Cristo è davvero un soggetto tanto grande? Più grande della storia di Al Capone o di Billy The Kid? Se ne conoscono quattro stesure fondamentali (senza contare qualche altra apocrifia, buona per *serials* e telefilm). Il primo *treatment* (Matteo) mostra subito tutti i pregi della storia ma anche tutti i suoi difetti, accentuati dall'evidente inesperienza cinematografica dell'autore, che se talvolta ha un'ammirevole concisione è troppo sbrigativo (il prologo) e sempre incline a far parlare troppo l'eroe. Marco ha un bel respiro spettacolare, con un senso più compatto della struttura filmica (eliminazione del prologo) e accentuazione di alcuni effetti, come nel fantastico *happy end*; la terza stesura (Luca) inizialmente sembra prendere la via della *cavalcade* familiare, con l'ampliamento del prologo, poi rifà il soggetto consueto intuendo tuttavia il possibile sviluppo di alcune figure (la protagonista femminile, soprattutto). Ben al di là di questi primi tre scenari sinottici va il quarto: Giovanni sembra un vecchio, esperto uomo di spettacolo ("when we retire we can write the gospels, so they'll still talk about us when we've died", Tim Rice) (2), ottimo dialoghista, abilissimo nell'uso della voce-off, nel taglio delle sequenze-forti, che sa alternare con scene di alleggerimento, nella carica emotiva di alcuni momenti (la scena dell'adultera - eccellente per una *guest star* - l'intuizione inedita della madre del protagonista

presente alla morte del figlio; la straordinaria invenzione drammatica della resurrezione di Lazzaro). I pregi del soggetto sono evidenti, specialmente in quest'ultima e più completa versione: l'eroe ha un rilievo eccezionale, etica semplice ed essenziale che parla immediatamente al cuore della gente, ottimi effetti a grande spettacolo nelle scene dei miracoli e in quelle meravigliosamente drammatiche dell'ultima parte, buone scene di massa. Ma i difetti - se pure non bastano a compromettere la validità della storia - sono altrettanto evidenti: staticità della figura centrale, verbosità, sovrabbondanza di "parabole" (come usarle? Racconto orale, film-nel-film, novelle intersecantesi alla tardo-Pasolini?), ripetizioni, scarso rilievo dei personaggi di contorno (specialmente della protagonista femminile, Maddalena, appena abbozzata anche nel *treatment* Luca, e dell'antagonista Giuda); infine, più grave di tutti, il *plot* poco articolato e sviluppato. A questa grave manchevolezza De Mille risponde subito con spregiudicato intuito narrativo, collegando immediatamente le figure abbozzate dei secondi protagonisti.

Il Re dei Re si apre inopinatamente su un *party* lussuoso e libidinoso in casa della ricca cortigiana Maddalena, che sbotta subito in una scena di furiosa gelosia perchè il suo amante Giuda la tradisce con un Falegname di Nazareth. De Mille-Hollywood al suo meglio, insomma (e anche di più). La curiosità eccitata della Maddalena, del pubblico e di De Mille si appunta ora sulla comparsa del protagonista, che fa in verità un'entrata strepitosa. Gran folla, con attori noti, comparse, la Maddalena furiosa, una brava caratterista che dice di essere la madre del falegname; è in corso un miracolo: in soggettiva, attraverso la "vista" prima offuscata poi via via sempre più chiara di una ragazza cieca in via di guarigione, compare il volto bellissimo e nobilissimo dell'attore H.B. Warner, in mezzo a un tripu-

dio di raggi, di luci "sparate", di bianco accecante. Ma qui De Mille si ferma. Si concede qualche altra divagazione nel più puro stile "californiano", come Cristo che aggiusta la gamba rotta della bambola di una Shirley Temple dell'epoca: ma tutto il film si arresta al di qua della poetica del fantastico demiliano, limitandosi a dilatare i consueti *tableaux vivants* delle origini in un esercito di frigido, mastodontico classicismo. La "correzione" in senso spettacolare-hollywoodiana dei quattro *treatments* originali era avvenuta solo a metà: il film ebbe certo varie centinaia di milioni di spettatori in tutto il mondo, varie riedizioni, ma soprattutto grazie all'infallibile talento pubblicitario del regista, che raggiunse qui livelli iperbolici (la Crocefissione filmata il giorno di Natale, messe mattutine sul set, organi suonati durante le scene di massa, Warner costretto a vita ascetica con automobile chiusa, pasti solitari, obbligo del silenzio) e a una sapientissima distribuzione un po' "speciale" (tutti i canali parrocchiali, ovviamente, ma anche missioni nella giungla, aeroporti filippini, carceri coreane dove Madame Chiang Kai Schek tentava di convertire i prigionieri comunisti). Ma il "vero" De Mille e i "veri" successi di De Mille sono altrove.

Nel 1961 *Il Re dei Re* venne rifatto da uno dei "grandi" autori del dopoguerra americano, Nicholas Ray, per il quale quel film fu l'inizio della fine. Anche qui il completamento dell'intreccio prevedeva un incontro fra due personaggi importanti, ma l'invenzione era meno graziosa (Barabba e Giuda cospirano contro il potere romano); e non bastò la sostituzione di qualche battaglia a qualche miracolo a rendere plausibile il *kolossal*, come non bastò la presenza di un attoretto western come Jeffrey Hunter. Un altro insuccesso fu *La più grande storia mai raccontata* (*The Greatest Story ever told*, 1964) di George Stevens: questa volta si cercò la

superproduzione "di prestigio", con raffinate crocefissioni in controluce, resurrezioni dreyeriane, paesaggi molto "veri", interpretazione "di testa" del bergmaniano Max Von Sydow, tenui risvolti psicanalitici. Il decoro e l'eleganza del lunghissimo film erano proprio i fattori che lo rendevano insopportabile e odioso, come già era successo con il pestifero *Golgotha* di Duvivier (1935). La linea "spettacolare" alla Méliès non sembra in grado di liberarsi della linea "artistica" (l'ipotesi contraria, a Hollywood, non si pone), sicché tutti i film in questione tradiscono la loro natura ibrida, non raggiungendo mai, se non in alcuni momenti sfrenati di De Mille, l'incanto supremo della grande confezione dinamica all'americana.

La "liberazione" a Hollywood non avviene - sembra - neppure oggi, con la moda rock-cristologica. *Godspell* (di Greene, 1973) è una serie informe di variazioni canoro-coreografiche piuttosto vuote, costruite a partire da pretesti e temi evangelici, che ha un senso solo nella vitalità prepotente dell'esecuzione teatrale. Ma *Jesus Christ Superstar* (di Norman Jewison, 1973) partiva da ottime premesse. La rock opera originaria non sapeva andare al di là, nel pur occasionalmente grazioso libretto di Tim Rice, del solito casuale ammicco a temi di moda, del solito compiaciuto brividino della demistificazione moderata, del solito ripiego sulla comodità della tradizione già pronta con i suoi effettini zuccherosi o forti (la stessa cosa si potrebbe dire per la musica di Andrew Lloyd Webber, molto abile nel tener desto il giovane fedele del sound elettronico con una partitura, pur occasionalmente noiosa, che saccheggia il *Re Stefano* di Beethoven, senza dirlo, o i ritmi sincopati Anni Venti, esibendoli orgogliosamente). In ogni caso l'opera di Rice-Lloyd Webber poteva servire ottimamente: se non altro l'impostazione di un personaggio come il Black Judas, no-

nostante la pazzesca marcia indietro del finale, se non altro le aperture maliziose o indecorosamente kitsch, se non altro gli urli sguaiati del pur convenzionale Supercristo... Jewison aveva alle spalle un punto di riferimento prezioso: lo spettacolo teatrale montato a Broadway da Tom O'Horgan, il "dittatore" della nuova scena USA. Sulla scena tutto, o quasi, diventa vitalità selvaggia: il microfono che passa di mano in mano segna la perfetta finzione del gioco, mentre colossali trovate di cattivo gusto, come nel celebre numero "Superstar" montato su tre zone sovrapposte con l'anima di Giuda, pieno di frange e di paillettes che passa la corona di spine a Gesù, aiutato da tre scatenate negrette tipo Supremes, raggiungono vertici inauditi. Tutto al cinema è smorzato: si tenta la solita carta del paesaggio vero (errore fatale!), i numeri musicali sono pallide imitazioni, per di più ripresi sovente in campo lungo con i ballerini schiacciati dallo spazio circostante (come se non fossero mai esistiti Minnelli e George Sidney), si cerca addirittura di introdurre una dimensione epico-straniante, facendo credere che si tratti di una sacra rappresentazione allestita da una troupe di giovani in Israele (allora si doveva fare tutto il film su di loro). Basta del resto confrontare la pallida comparsa di Cristo, nel film, con l'incredibile apparizione broadwaiana nel primo numero "Heaven On Their Minds": mentre Giuda urla un lunghissimo comizio, O'Horgan fa avanzare dal fondo del palcoscenico un immenso calice, da cui emerge il bianchissimo Jesus Christ e dietro di lui un'ostione luminosissima, quindi uno spicchio del calice si stacca e si adagia sulla scena rivelando una scala tipo Wanda Osiris che il Superstar scende autorevolmente. Ma ancor peggio è la crocifissione, che nel film diventa la solita congelata immaginetta: a Broadway il biondo in perizoma incollato su un triangolo si librava letteralmente nell'aria sopra

le poltrone, suscitando gridolini commossi non si sa se dalla Santa Tragedia o dalla Macchina Teatrale. Ci vuole proprio la trepida cecità del credente ad ogni costo o l'ottusa voracità onnivora degli amanti della musica rock-pop per digerire il film di Jewison.

Meglio allora i filmetti catechistici a 16 millimetri destinati esclusivamente a fini edificanti molto diffusi negli anni Quaranta e Cinquanta nell'area ispano-messicana (che è anche ricca di produzioni cristologiche "maggiori"), in Italia, ma anche negli USA. Talvolta venivano dilatati a 35 millimetri e timidamente presentati qualche venerdì santo anche nelle prime visioni, con esiti commerciali raccapriccianti: così fu per il raffazzonato *Il Figlio dell'Uomo* di Virgilio Sabel (1955), a metà fra un Lumière smalzato e un Pasolini incosciente, girato nel Gargano con la gente del posto, un'attricetta dei film di Totò, che faceva la Vergine, una troupe tecnica approssimativa e la solita poetica "artistica" anti-De Mille e ormai televisiva (pre-rosselliniana).

Sul versante del cinema "intellettuale", d'autore, oltre a un recente ascetico film-saggio francese, del tutto assorbito in esercizi linguistici del cinema sul cinema, anche altissimi e rischiosi (Cristo interpretato contemporaneamente da un giovane non professionista e dall'attrice Anne Wiazemsky; la salita del Calvario usata per studiare innumerevoli e sempre nuove angolazioni della macchina da presa), sta un solo esperimento direttamente evangelico, ma clamoroso: *Il Vangelo secondo Matteo*, di Pasolini (1964). Era naturale che Pasolini si rivolgesse al più antico chiuso duro e antispettacolare degli evangelisti: ma di nuovo, nonostante il successo, il risultato fu ibrido e la Tradizione si rivelò una remora troppo tenace. Dopo la recente "trilogia" Boccaccio-Chaucer-Mille e Una Notte, si può più agevol-

mente rivedere il *Vangelo*: negli ultimi film quello che affascina è quel tono fermo, di oggettività incantata, senza vibrazioni estranee, per cui il materiale narrativo si propone in sé come meccanismo scoperto, mentre il recupero della "gioia di vivere", che potrebbe essere anche ripugnante in altra chiave, avviene sotto il segno di una gelida disillusione. In questi termini si vedrebbe con interesse un nuovo Vangelo di Pasolini: quello di dieci anni fa oggi rivela inesorabili rughe (che è ancora presto per gustare come delizie di un'illusione perduta). Momenti indimenticabili nella tradizione "manieristica" successiva (la danza di Salomè, l'Annunciazione, la morte di Erode, ecc.) sono affiancati da sovrabbondanti episodi retorici. Ci sono episodi perfettamente pasoliniani (il fico infruttuoso) eliminati, mentre la figura del Cristo - sulla quale l'autore aveva modellato magnificamente i suoi giovani martiri sottoproletari di *Accattone* e *Mamma Roma* - perde i connotati umani e "mediterranei" di partenza (faccia dura, sopracciglia nere attaccate, occhi piccoli, barba non fatta) per diventare un predicatore molto tradizionale, dotato di una voce molto ben "impostata", forgiata dall'Accademia d'Arte Drammatica (Enrico Maria Salerno) che toglie ogni ruvidezza al discorso. Così si perde anche la possibile provocazione del Cristo "cattivo". Pasolini non ha osato contrastare la Tradizione, neppure nelle ultime sequenze, le più deboli, quelle della Crocifissione: la presenza della Madre (di Cristo e di Pasolini), non prevista da Matteo, è una gran caduta nel melodramma popolare, eterno terreno d'incontro per tutti i cuori italiani. E i miracoli sono porti con malagrazia curiosa: molto ordinaria la guarigione del lebbroso, per esempio. Il *Vangelo* pasoliniano testimonia il fallimento del sogno di un "compromesso artistico": e l'autore se ne rende conto subito, dal film successivo, che segna la liquidazione

lucida e tenera del togliattismo come del giovanismo (*Uccellacci e Uccellini*, 1966). Il vero film nuovo su Cristo era stato il meraviglioso *La ricotta* (episodio di *Rogopag*, 1963) con la comparsa di Cinecittà chiamata a fare il buon ladrone in un kolossal religioso che per indigestione muore sulla sua croce "finta", espiando peccati d'ogni specie, anche sociali e cinematografici. Un ultimo film su Cristo fu tentato da Pasolini nel suo periodo "di mezzo", per testimoniare la presenza dilaniante e inconciliabile della crisi dei valori "storici": in *Teorema* (1968) Cristo si reincarnava in un fascinoso giovanotto (Terence Stamp) che innamorava di sé, sconvolgendoli, tutti i membri di una famiglia borghese. Nell'impasto inusitato di sesso panico e misticismo cristiano, il film mostrava una programmaticità davvero eccessiva, pur riscattato da vari momenti di allucinata frenesia. Del resto l'originalità del film non era così assoluta, inserendosi esso in una ben lunga tradizione, anche cinematografica, di reincarnazioni cristologiche.

Fin dagli Anni Dieci, sulla scia del successo recente di una commedia di Jerome K. Jerome (3) più che della "Leggenda del Grande Inquisitore" di Dostoevskij, compaiono nei film *Stranieri Misteriosi*, o *Stranieri-in Grigio*, che vengono a portare luce e ordine in situazioni complicate: risuscitano fanciulle morte, riconciliano famiglie sudiste divise dalla Guerra di Secessione americana, risolvono i problemi dei clienti di pensioni londinesi di seconda categoria. Molto usato l'intervento ex machina di Dio in guerra, ora in senso pacifista ora in senso contrario: così si va da Cristo che dialoga col Kaiser, tira fuori dall'inferno un ufficiale di marina, gli entra in corpo e incomincia a predicare l'abolizione della guerra (*Civilization*, 1916, di Ince e Barker) al Dio co-pilota di un caccia bombardiere (Io assicura un prete cattolico all'eroe-aviatore un po' titubante

nel suo compito di portatore di morte) nel demenziale, e prudentemente poco distribuito dopo la guerra, *God is My Co-Pilot* (1945, Robert Florey).

In un'occasione più recente (1950) Dio annuncia alla solita famiglia borghese il proprio arrivo via radio (*sic: The Next Voice You Hear*, di Wellman). Altri, più raffinati, spingono indietro l'allusione diretta e ricamano deliziose allusioni, come un paio di eccezionali commedie sofisticate con Maggiordomi-Redentori degli Anni Trenta (cfr. specialmente *L'impareggiabile Godfrey*, *My Man Godfrey*, 1936, di Gregory La Cava con William Powell, di cui *Teorema* è un perfetto *remake*). Molto più pesanti sono certe insopportabili e pretenziosissime variazioni italiane, dal cialtronesco *Cristo proibito* (1950) di Malaparte ai *Cannibali* della Cavani (1968), a *Seduto alla sua destra*, di Zurlini (1968), con un Cristo-Lumumba, redentore dalla pelle nera. Molto tipiche le variazioni "rivoluzionarie", con tentativo reiterato e cocciuto di correggere in senso guerriero il Cristo. In fondo Egli aveva ben detto che portava nel mondo "la spada", aprendo così la porta ad allegorie "esplosive"; l'orrido accademismo di *Colui che deve morire* (*Celui qui doit mourir*, 1957) di Dassin fu seguito da episodi sudamericani, specialmente brasiliani (da *O pagador de promessa*, di Duarte, 1961, sopravvalutatissimo e dimenticato, ai santi banditi di Rocha, che guardavano un po' a Cristo un po' a Sergio Leone).

Cristo può comparire ovunque, in ogni contesto: nel cinema d'avventure americane a convertire Clark Gable (*L'isola del diavolo*, *Strange Cargo*, 1940, di Borzage), nel cinema non-ufficiale sovietico a sollevare mistici dubbi (*Andrej Rubljòv*, di Tarkovskij, 1966/69), nel cinema indipendenti degli Anni Sessanta sotto le vesti di un Paul Newman carcerato (*Nick mano fredda*, *Cool Hand Luke*, 1967, di Stuart Rosenberg), nel cinema di Bresson

sotto le spoglie dell'asino Balthazar (*Au hasard Balthazar*, 1966), nel cinema "di qualità" inglese (*Whistle down the wind*, 1961, di Bryan Forbes), nel cinema civile di oggi (*Johnny got his gun*, di Dalton Trumbo, 1972), nel più sperimentale "nuovo cinema" (*Le lit de la vierge*, 1969, di Philippe Garrel, dove Clementi-Cristo percorre spaurito un universo ostile con un megafono e una corona di spine, rifugiandosi spesso dalla madre e lamentandosi col cielo: "Papà, brilli per la tua assenza"). Ma l'unica grande incarnazione moderna di Cristo al cinema è in *Nazarin* di Buñuel (1959) dove si avanzano forti riserve sulla possibilità di applicare il dettato evangelico in terra e insieme forti riserve sulla possibilità di negare la possibilità di una sua applicazione.

Se il primo Pasolini cerca d'essere il Cristo del cinema, Buñuel ne è senz'altro il Giuda. Inizia la sua carriera con una pazzesca bestemmia, mostrando alla fine dell'*Age d'or* (1930) un criminale esecrabile, stupratore e assassino sadiano, che non è altri che Cristo. Ossessionato dal suo ateismo gesuitico, Buñuel arriva a parodiare l'ultima cena con Cristo-povero e laido mendicante cieco in *Viridiana* (1961) mentre in ogni angolo del suo universo i crocefissi rivelano lame di coltello e si bruciano corone di spine; ma arriva anche nella *Via lattea* (*La voie lactée*, 1971) a filmare placidamente, con sereno occhio appena un po' malizioso alcuni episodi evangelici (a parte la scena d'apertura in cui la Madonna dissuade dal radersi la barba il Figlio che è già lì allo specchio con il pennello in mano e il sapone sulla faccia). Buñuel, come Giuda, è molto corteggiato dai cattolici più intelligenti, a volte battezzato in extremis, poi scomunicato, poi di nuovo "chiamato". E Buñuel è diventato un maestro per un grande numero di nuovi cineasti, un pioniere dell'uso ormai spregiudicatissimo del Cristo o del

crocefisso negli ultimi film.

In *Salomè* di Carmelo Bene (1972) Cristo si inchioda da solo, ma non ce la fa a inchiodarsi l'ultima mano e impreca selvaggiamente, nell'*Arancia meccanica* (*Cloakwork orange*, 1972, di Kubrick) il protagonista, solo apparentemente rinsavito, sogna di fustigare il Cristo, in *Dorothea* di Fleischmann (1973) Cristo consiglia di amare i bambini alla giovane protagonista che subito va a fare cose innominabili ai fanciulli che incontra per la strada, nei *Diavoli* (*The Devils*, di Russel, 1972) una monaca indemoniata sogna di compiere sul Cristo in croce un ben noto "numero" postribolare, subito imitata nell'uso del crocefisso come possibile aggeglio erotico dalla bambina indiavolata del gesuitico *L'esorcista* (*The exorcist*, 1973, di Friedkin). Dimenticate ormai le apparizioni, per quei tempi sensazionali, di Cristo con la maschera antigas (in *Oblomok imperii*, 1929, di Ermler) o della statua del Redentore che vola nel cielo di Roma, attaccato a un elicottero, salutato da donne in bikini sulle terrazze (nella *Dolce vita*, 1955, di Fellini). Ci sarebbe da stendere tutto un repertorio dei crocefissi cinematografici più o meno animati (ce n'è uno che parla nel *Don Camillo*, 1950, di Duvivier, con la voce di Ruggeri, uno che mangia e beve in *Marcelino pan y vino*, di Vajda, 1955, ecc.), elencando possibilmente anche quelli fabbricati spontaneisticamente e occasionalmente (spesso contro vampiri e demoni) con spade, candelabri, intelaiature di finestre...

Ma fermiamoci qui, altrimenti sembrerebbe verificarsi quello che Gian Luigi Rondi sosteneva quasi un quarto di secolo fa, cioè che il cinema è opera della Madonna (o press'a poco): "si possono tentare accostamenti fra il cinema e Maria. E' l'unica arte, il cinema, che chiede per gli uomini al Figlio quello che per gli uomini al Figlio chiede Maria. E' l'unica arte che, oggi, nella sua invocazione poetica.

sia visibilmente sospinta da Lei, Madre di Dio e degli uomini".

Da "La Fiera Letteraria".

GESU' DI DREYER

Il film che non fu mai (L. Graff Nielsen)	pag.	9
Gesù nell'opera di Dreyer (G. Ron- dolino)	„	27

IL NOSTRO SPETTACOLO

La Locandina	”	40
Note di Regia (L. Salveti)	”	45
Gesù, per esempio (E. Capriolo)	”	61
Solitudine, rito, potere (e paura) (E. Fadini)	”	71
Il “Gesù” di Dreyer al Nuovo Re- gio di Torino	”	79

APPENDICE

Non avrai altro divo fuori che me (G. Buttafava)	”	91
---	---	----

ANTÈDITORE - TEATRO VIVO

- Ariosto IL NEGROMANTE** testo integrale della II edizione - messo in scena dal Teatro Insieme con la regia di Roberto Guicciardini.
- Beaumarchais IL MATRIMONIO DI FIGARO** traduzione e riduzione di Mario Moretti per il Teatro Insieme.
- Bulgakov CUORE DI CANE** adattato per le scene da Viveca Melander e Mario Moretti - con un saggio introduttivo sulla NEP, il resoconto di tre spettacoli con le rispettive regie di A. Salines, N. Mangano, P. Privitera.
- Capriolo - Parenti GRAN CAN CAN di orfani gendarmi evasi bari baroni banchieri e donne dolenti** messo in scena dalla coop. Salone Pier Lombardo con la regia di André Ruth Shammah.
- Caserta EDOARDO II** messo in scena dal T/L di Verona con la regia di Ezio Maria Caserta.
- Caserta FRATE HIERONIMO DA FERRARA** premio Alessandria '72 - presentato alla rassegna Teatro Off di Pescara dal T/L di Verona.
- Caserta LA BALILLA documenti dal carcere femminile** messo in scena dal T/L di Verona.
- Celenza LA LEGGENDA DI SANTO TOMASO - Sacra Rappresentazione** da testi medioevali della tradizione popolare abruzzese - messo in scena dal Teatro La Ringhiera di Roma con la regia di Franco Molè.
- Dreyer GESU'** riduzione di Aldo Trionfo per il Teatro Stabile di Torino.
- Goldoni IL TEATRO COMICO** messo in scena dal Teatro Insieme con la regia di Vincenzo De Toma.
- Ibsen NEMICO DEL POPOLO !** messo in scena dalla compagnia Fenoglio-Buazzelli.
- Moretti CAGLIOSTRO** messo in scena dal Collettivo di Roma con la regia di Bruno Cirino.
- Plauto MILES GLORIOSUS** traduzione e riduzione di Arnolfo Foà
- Shakespeare RE GIOVANNI** tradotto e ridotto da Ettore Capriolo - messo in scena dal Teatro Stabile di Torino con la regia di Aldo Trionfo.
- Sofocle ELETTRA** riduzione di Aldo Trionfo per lo Stabile di Torino.
- Vittorini CONVERSAZIONE IN SICILIA** riduzione di Mario Moretti per il Collettivo.
- Valdarnini GIULIANO** testo inedito per lo spettacolo interpretato da Mario Scaccia.

INFORMAZIONE TEATRALE

- 1 IL TUMULTO DEI CIOMPI M. Dursi (Gruppo della Rocca)2
2 SCHWEYK NELLA SECONDA GUERRA MONDIALE Brecht
(Gruppo della Rocca)
3 NERONE E' MORTO? Hubay (Teatro Stabile di Torino)
4 LULU' Bertolazzi (Teatro Mejerchol'd)
5-6 SPETTACOLI DELL'ESTIVA '74 a Gardone
7 MACBETTO Testori (Coop. Pier Lombardo)
9 NOTTE ITALIANA Horvath (Gruppo della Rocca)

ARCHIVIO TEATRALE

(novembre - dicembre)

GLI SPETTACOLI DI ALDO TRIONFO CON IL TEATRO
STABILE DI TORINO - con i testi del Re Giovanni - del Gesu' e
dell'Elettra L. 4.000

GLI SPETTACOLI CON FRANCO PARENTI AL SALONE
PIER LOMBARDO con il testo del Gran can can L. 3.000

GLI SPETTACOLI DEL GRUPPO DELLA ROCCA L. 3.000

GLI SPETTACOLI DEL TEATRO INSIEME L. 3.000

GLI SPETTACOLI DI E. M. CASERTA con i testi di Frate Hie-
ronimo e La Balilla L.3.000

Fuori collana
(novembre-dicembre)

GESU' di Dreyer e ELETTRA di Sofocle - Quaderno del Teatro Stabile di
Torino

BIENNALE DI VENEZIA '74 - Teatro

Finito di stampare
in Verona il 23 dicembre 1974
nella sede dell'Anteditore
Via Silvestrini 14/a



5498

~~P.S. 1157~~