

## Annunciazione alla Vergine nel cinema

La fotografia e il cinema, già ai loro esordi, erano sembrati utili strumenti per il rinnovo dell'iconografia sacra, in un momento in cui la religione, con l'avvento dell'Illuminismo, *in primis*, e con una sempre maggior fiducia nella tecnica, che assicurava migliori condizioni di vita, nonché il prolungarsi della stessa, subiva una tormentata battuta d'arresto.

Le speranze, però, sembrano immediatamente mal riposte, poiché il problema della minor forza evocativa dell'immagine analogica rispetto a quella sintetica, appare inaggirabile.

“Già nel 1845, l'americano J. E. Mayall organizzava quadri viventi riprendendo, in dieci tavole, i versetti del *Pater Noster*. Ispirandosi alla pittura italiana, lo svedese Oscar Rejlander faceva appello a giovani del suo ambiente per ricreare una dimensione celeste popolata di angeli. Meno idealista, l'inglese Julia Margaret Cameron voleva introdurre presso i contemporanei la figura della Vergine e sceglieva come modelle contadine o domestiche dal portamento semplice e naturale. Ma il verdetto dei contemporanei fu immediato e senza appello: il carattere «vivente» di questi *cliché* li rendeva troppo «terrestri». Gli angioletti di Rejlander, le cui ali, evidentemente fatte con piume di volatili, risultavano malamente appiccicate alle spalle, non riuscivano a nascondere fino a che punto li annoiasse l'obbligo di rimanere in posa; le Vergini della Cameron risultavano prive di ogni misticismo. Pittura, disegno o scultura riuscivano a suggerire la potenza e la maestà del Creatore; su una fotografia, invece, un vecchio con la barba non era altro che un uomo anziano e grinzoso”<sup>1</sup>.

Alle istanze encomiastiche e pedagogiche della fotografia, che serbava la speranza di essere la degna sostituta di pale d'altare e illustrazioni dal contenuto educativo, il cinema contrappone la considerevole componente di intrattenimento e la non trascurabile intrapresa economica. A fronte di ciò, la scelta del soggetto da mettere in scena, ricadeva sugli episodi biblici più noti, preferibilmente pregni di pathos o di particolare ferocia. La nascita di Gesù, ma ancor più la sua passione e morte, divengono immediatamente i temi d'elezione.

“I diversi episodi del dramma, i costumi e il ruolo di ciascuno erano noti, essendo la ripresa di antichi motivi graditi al pubblico. Le *passioni* filmate furono numerose dai primi decenni del cinema e sopravvissero nel tempo fino a produzioni altamente spettacolari imperniate sulla morte di Cristo come *Ben Hur*, *Golgota*, *La tunica*. Su più vasta scala, con l'aggiunta frequente di intrecci sentimentali, inseguimenti e duelli, si trattava comunque della ripresa di un tema ricorrente: la crocifissione. Lungi dal rinnovarsi grazie al passaggio sullo schermo, la tradizione religiosa si era cristallizzata su un momento specifico della vita di Cristo che, per il suo carattere doloroso, era di facile presa emotiva sugli spettatori”<sup>2</sup>.

In questa prospettiva, l'Annunciazione alla Vergine, presente nel Vangelo di Luca e nel proto Vangelo di Giacomo, pur potendo contare su innumerevoli versioni pittoriche, non sembra motivo di interesse per il cinema, che le riserva ben poche rappresentazioni. A quelle realizzate per la televisione e il cinema *main stream* si associano le produzioni

---

<sup>1</sup> P. SORLIN, *I figli di Nadar*, Einaudi, Torino, 2004, p. 163.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 164.

d'autore, che affrontano le Scritture con grande libertà e prendono le distanze dai modelli iconografici più diffusi.

Il cinema degli albori, in buona parte emanazione e sintesi di letteratura, teatro e pittura, raggiunge la maturità nel momento in cui si libera dalla condizione di derivato e diviene consapevole di essere linguaggio e di produrre *ex nihilo* immaginario. La sua capacità propulsiva è tanto più vigorosa, quanto più si rende indipendente da codici e stilemi fissati e logori. Fondante, da questo punto di vista, la specularità delle due crocifissioni presenti ne *La ricotta* di Pier Paolo Pasolini, in cui al *tableau vivant* volutamente manicheo, debitore di Pontormo e Rosso Fiorentino, della messa in scena a colori, si accosta la parabola in bianco e nero, di vago sapore neorealista, benché già mutato nelle intenzioni, del sottoproletario Stracci, che muore d'indigestione sulla croce, mentre interpreta uno dei due ladroni in un film sulla Passione. Il corpo sgraziato e affamato, l'innocente volgarità, sono i segni del suo essere selvatico, animalesco, non integrabile dalla borghesia, e dunque bestemmia vivente in senso batailliano, ontologicamente sacro. "Più è sacro dov'è più animale/ il mondo: ma senza tradire/ la poeticità, l'originaria/ forza, a noi tocca esaurire/ il suo mistero in bene e in male/ umano"<sup>3</sup>.

Ponendo, dunque, la dualità suggerita dall'episodio pasoliniano come possibile chiave analitica, non sorprende l'egemonia di lavori edificanti, stilisticamente tradizionali, su uno sparuto numero di opere innovative e coraggiose.

Nel 2006 Catherine Hardwicke, giunta alla ribalta due anni dopo per aver confezionato il primo capitolo della saga *Twilight*, realizza un film assai didascalico sulla vita di Maria, dal fidanzamento con Giuseppe alla nascita di Gesù. *Nativity*, contiene una lunga sequenza di Annunciazione, ispirata sia alla descrizione che ne dà Luca, sia all'apocrifo di Giacomo. La giovane Maria, dopo aver raccolto dei ramoscelli in un cesto, si siede a riposare accanto a un albero. Si alza il vento, che immediatamente muta in respiro, mentre il cielo viene attraversato da un uccello in volo. Turbata, la ragazza si guarda attorno con un po' di timore e sente il respiro trasformarsi in voce, inizialmente priva di corpo e poi con le sembianze di Gabriele, non alato, vestito con una tunica bianca e avvolto da una luce soffusa che dona all'abito una certa fluorescenza. A questo punto lo scambio di battute tra i due replica pedissequamente il testo di Luca. Quando l'angelo se ne va, Maria vede in cielo passare nuovamente il volatile.

Come nel proto Vangelo di Giacomo, Maria sente una voce e solo successivamente le appare Gabriele ma, mentre in Giacomo l'azione è dislocata in due momenti differenti (Maria che prende l'acqua alla fonte e la giovane intenta a tessere tra le mura di casa), nel film della Hardwicke l'evento è compresso in un'unica sequenza con unità di tempo e luogo, come nel Vangelo di Luca, di cui rispetta fedelmente il dialogo.

Coerenti con le interpretazioni delle Scritture la presenza del vento e del profondo respiro – aria, pneuma, ruah, anima, spirito - che simboleggiano lo Spirito Santo, a cui viene fatto riferimento in entrambi i testi, e il passaggio di un uccello, alato come lo sono gli angeli e come lo stesso Spirito Santo – in forma di colomba – viene connotato.

---

<sup>3</sup> P. P. PASOLINI, *Le ceneri di Gramsci*, in *Tutte le poesie*, 2 voll., a cura di Walter Siti, Mondadori, Milano 2003, I, p. 804.

L'Annunciazione di *Nativity* presenta una notevole somiglianza, anche nell'ambientazione e nella scelta della protagonista, con quella di *Mary, Mother of Jesus* (1999), film per la tv di Kevin Connor, precedente di sette anni, tanto da risultare indubbia l'influenza sul lavoro della Hardwicke.

Maria, che tiene tra le braccia della legna, giunge in prossimità di un albero e scorge in lontananza un angelo che sprigiona una luce accecante, e che in breve le si fa vicino e le parla.

All'impoverimento simbolico e alla maldestra semplificazione delle Scritture si accompagna una stucchevole rappresentazione dell'arcangelo Gabriele, talmente eccessiva nella sua volontà didascalica – la luce, le ali, l'immobilità espressiva – da rasentare il kitch. Di miglior fattura *Giuseppe di Nazareth* (1998), film per la tv di Raffaele Mertes. In questo caso il precedente è *Gesù di Nazareth* (1977) di Franco Zeffirelli, anch'esso concepito per la televisione, ma con un dispendio di mezzi, per l'epoca, da aspirare al kolossal.

Mertes mette in scena un'Annunciazione muta. Maria sta cucinando, mentre dal cielo, attraverso un ballatoio, sembra giungere un'entità, la cui presenza è suggerita non tanto dalla brezza, ma dal movimento di macchina che pare seguire un movimento dell'aria che non c'è, producendolo, a sua volta, agli occhi dello spettatore. Colta da un leggero malore, Maria guarda verso l'alto, compresa nella grazia, e risponde a una voce che solo lei è in grado di udire.

Non dissimile, benché più teatrale, la scelta di Zeffirelli. Durante la notte, Maria, viene svegliata da un forte vento che fa sbattere, e infine spalancare, i balconi della sua finestra, dalla quale filtra una luce di luna piena.

Spaventata, la giovane, dapprima trova rifugio dietro a un muro, poi, facendosi coraggio, risponde, con le parole di Luca, a ciò che solo lei sente, mentre Anna osserva la scena, dalla stanza accanto, testimone di ciò che si compie, sintesi dello spettatore.

L'ispirazione di un'Annunciazione priva della sembianza di Gabriele, sembra suggerita dal proto Vangelo di Giacomo, dove Maria viene salutata una prima volta da una voce priva di corpo. Mentre la presenza del vento (Zeffirelli) o semplicemente la consapevolezza, attraverso un movimento di macchina, dell'aria (Mertes), rievocano una ben nota rappresentazione dello Spirito Santo.

Lontanissime, per poetica e istanze, dalle opere appena descritte, le trasposizioni di Roberto Rossellini e Jean-Luc Godard.

*Il miracolo*, episodio del dittico *L'amore* (1948) – di cui fa parte anche *La voce umana*, tratto dall'omonimo testo di Jean Coucteau – è uno strano ibrido di ispirazione neorealista, che negli esiti ne mostra già il superamento. Una demente (Anna Magnani), intenta a pascolare le capre nei pressi di un dirupo, invita un viandante (Federico Fellini, autore del soggetto) a fermarsi, credendolo San Giuseppe. Senza mai proferir parola, l'uomo ascolta i suoi vaneggiamenti, le offre più volte da bere e abusa di lei ormai in stato di semi incoscienza. Scopertasi incinta, denigrata e allontanata dagli abitanti del paese, la donna andrà a partorire in solitudine, in una chiesa abbandonata.

Epoica minuscola di una creatura ultima, *Il miracolo* rivela la *sacertà* della protagonista, vittima ed eletta, incommensurabile per il *mondo*. Attraverso l'ingannevole mutismo dell'uomo, Rossellini riflette sull'altrettanto ambigua Annunciazione a Maria, nel testo di Giacomo e soprattutto in quello di Luca. La forza impositiva delle parole di Gabriele e il

raggiro compiuto dal viandante, mostrano la donna nella sua condizione di costrizione – può Maria rifiutare il Figlio di Dio? Può la protagonista del film, in stato confusionale, opporsi alla volontà e alle azioni del falso San Giuseppe?

Il personaggio interpretato dalla Magnani è persuaso di essere stato scelto dal Signore, e dunque vive in piena grazia. La sua convinzione, che pare frutto della follia, ha invece un fondamento evangelico: è la sua stessa condizione di ultima a renderla beata. L'ombra del viandante, che copre il suo corpo nel momento del concepimento, rimanda alle Scritture: "La potenza del Signore ti coprirà con la sua ombra" (Giacomo 11, 3); "Lo Spirito Santo scenderà su di te, su te stenderà la sua ombra la potenza dell'Altissimo" (Luca 1, 35).

Il dittico di Rossellini è una riflessione sulla sottomissione al soggetto che incarna l'amore: modano, nel caso del primo episodio, in cui una donna abbandonata dal compagno, non è in grado di aver ragione della sua disperazione; celeste, nel secondo, dove la protagonista persegue il disegno divino, accettando le umiliazioni terrene, forte in cuor suo di essere stata accolta dall'Altissimo.

*L'Amore*, però, è anche un altare creato dal regista per la sua musa - e, all'epoca, compagna – la quale, con dedizione totale, si fa strumento nelle mani dell'autore-demiurgo. L'assoluta devozione della Magnani nei confronti del suo mentore e amante, in nome dell'arte e della passione, rivela in lei la specularità dei due episodi.

Altrettanto speculari le due vicende che scorrono in parallelo in *Je vous salue, Marie* (1985) di Jean-Luc Godard. Alla storia di Maria, figlia di un benzinaio, fidanzata con Giuseppe e in attesa del Figlio di Dio, si contrappone quella di Eva, studentessa che vive una breve relazione col suo insegnante, convinto di poter ridurre il mondo a formule scientifiche.

Nonostante Godard sovrapponga la parabola della Vergine a quella dell'immagine e, formalmente, metta in scena intuizioni di grande originalità, rimane fedele al testo del Vangelo, gettando luce, come già aveva fatto Rossellini, sull'aspetto coercitivo dell'Annunciazione.

Dopo essere arrivato in aereo – che sostituisce il volatile ma ne mantiene la simbologia - a Ginevra in compagnia di una bambina, Gabriele sale sul taxi di Giuseppe e si fa accompagnare da Maria, alla pompa di benzina. L'annunciazione ha toni intimidatori, stemperati dalla presenza della bimba, che si fa intermediario tra la ragazza e l'arcangelo e che, al tempo stesso, incarna il tipo di purezza a cui dovrà tendere la giovane donna.

I toni bruschi di Gabriele, i suoi modi rudi (non esita a schiaffeggiare Giuseppe nel momento in cui tenta di sfiorare Maria con desiderio), farebbero pensare al personaggio di un noir. In entrambi i casi il motivo portante è il mistero. E l'accettazione dello stesso. La Eva del film, chiaro riferimento a quella biblica - prima figura prometeica – è, a sua volta, strumento di conoscenza per il suo insegnante. La studentessa subisce, in un certo senso, l'ottusità del professore, incapace di concepire il mistero, di mantenersi nel dubbio. Dopo aver passato la notte assieme, dopo aver penetrato e conosciuto il corpo di Eva, l'uomo torna da moglie e figli, alla situazione stabile, ben definita. La comprensione della ragazza, così come quella di qualsiasi altra *cosa* si compie nel possesso, non lasciando margini all'ambiguità. Al contrario, Maria vive nell'accettazione del mistero, senza cercare conforto nella scienza. Anche chi si pone di fronte all'immagine dovrebbe accettarne l'enigma, rifiutando di esaurirla attraverso una spiegazione logico-scientifica.

La scelta di Godard di comporre le immagini del film in modo bidimensionale, prive di escamotage prospettici, rimanda alla volontà di rendere iconici il corpo e il volto di Maria, superando la carnalità delle membra nude e riconducendole al puro spirito. “«E' vero che l'anima ha un corpo?» «Ma cosa stai dicendo? E' il corpo che ha l'anima!» «E' molto triste: credevo il contrario»”<sup>4</sup>. Solo nella sequenza finale, in cui Gesù abbandona la casa paterna, la donna si riappropria della sua femminilità, suggellata nel gesto di dipingersi le labbra col rossetto. L'immagine stessa, coerentemente con la parabola mariana, si libera della sua consistenza materica – la pellicola, lo schermo – per divenire luce e aria (ancora una volta pneuma, respiro, spirito). Impenetrabile e non riducibile, il cinema è proliferazione di immaginario in costante divenire. Se ne possono cogliere frammenti, ma senza fissarne la natura cangiante in formule e modelli esplicativi che ne tradirebbero l'esistenza stessa.

La fede nella forza dell'episodio dell'Annunciazione alla Vergine è posta in atto dagli unici due registi, fra quelli presi in considerazione, il cui credito concesso al potere immaginifico del cinema è senza residui. Roberto Rossellini e Jean-Luc Godard sono i soli a prendere in modo letterale le Scritture, senza inserire nella messa in scena elementi presi a prestito dal fantasy, che aiutino a spiegare e rendere più accettabile per lo spettatore l'eccezionalità dell'evento. Lo statuto di realtà attribuito al dettato dei testi sacri è dunque il medesimo conferito all'immagine cinematografica, plausibile solamente per chi comprende che l'atto di fede mette in gioco la realtà dell'oggetto investito e al tempo stesso, integralmente, il soggetto che lo compie.

---

<sup>4</sup> Dialogo tra Maria e il ginecologo in *Je vous salue, Marie*.