

# Bibbia e Cinema: La comune ricchezza della narrazione

## **Abstract**

Partendo dallo storico, ampio interesse del Cinema per la Bibbia, si approfondisce il rapporto studiando quali possono essere somiglianze e differenze tra le due modalità di rappresentazione (letteraria e cinematografica) della Sacra Scrittura avvalendosi del tradizionale modo di analizzare testi letterari, e cioè l'esegesi, e testi cinematografici, e cioè la semiotica, mettendo in rilievo la ricchezza della narrazione come piattaforma comune. Ciò porta a evidenziare anzitutto che il trattamento audiovisivo di un testo biblico in maniera corretta, non è una riproduzione letterale di esso, ma una sua creativa narrazione. Da questa emerge una interpretazione etico-antropologica che non tradisce il dato biblico, ma è Bibbia in altro modo che contribuisce con le sue modalità artistiche di rappresentazione in misura originale alla formazione spirituale, etica e culturale della gente.

## **Abstract**

Starting from the historical interest of the cinematographers for the Bible, the article explores the relationship between the two modes of representing Sacred Scripture (the literary and the cinematographic) by studying the similarities and differences. It does this by using, both, the traditional way of analyzing literary texts through exegesis, and the cinematographic way through semiotics. In doing so, it highlights the richness of narrative as a common platform. This leads, first of all, to the emphasis that the correct audiovisual treatment of a biblical text is not a literal reproduction of it, but rather, a creative narrative of it. Thus emerges an ethico-anthropological interpretation that does not betray biblical data, but is the Bible in another way, which contributes – with its artistic and original modes of representation – to the spiritual, ethical and cultural formation of people.

## **1. Introduzione**

Tra Bibbia e Cinema è stato amore a prima vista. Le storie della Bibbia e dei Vangeli, in particolare gli episodi della vita di Gesù, hanno da sempre affascinato e interessato il Cinema per la natura narrativa che caratterizza entrambi. Già con il nascere del Cinema, appena tre anni dopo

dalla prima proiezione del 1895,<sup>1</sup> i padri inventori della tecnica del *cinématographe*, Auguste e Louis Lumière, produssero una serie di “vedute” della vita di Gesù, micro-episodi evangelici ripresi in campo medio, l’inquadratura tipica del nascente Cinema, il più corposo dei quali riguarda la passione e morte di Gesù (*La Passion*, 1898), della durata di poco meno di 11 minuti. Si tratta di rappresentazione teatrale, dei *tableaux vivants*, nella semplicità della messa in scena in esterno per usare al meglio la luce naturale ripresa con inquadrature semplici e pochissimi interventi di montaggio, allora quasi sconosciuto. *La passione di Cristo* fu tra i primi soggetti cinematografati anche in Italia da Vittorio Calcina nel 1899 in un corto della durata di 10 minuti circa. Stesse caratteristiche del precedente. Ferdinand Zecca, francese di origini corse che contribuì con il suo stile e la sua tecnica alla costruzione dello “Stile Pathé”, assunse tra i generi a lui particolarmente congeniali (il dramma sociale e storico in tinte patetiche e quasi melò) quello religioso facendolo diventare spettacolare e quindi “vendibile”. Non solo, questo genere di film poteva essere utilizzato per l’educazione del popolo e dei fanciulli in particolare. Suo è il primo “Kolossal” religioso, *La vie et la Passion de Jésus Christ* (1902-1905), alla produzione del quale collaborò anche Lucien Nonguet.<sup>2</sup> La vita di Cristo è stata anche al centro di uno dei film della prima regista conosciuta del Cinema, la francese Alice Guy che rappresentò in una sintesi di 33 minuti *La vie du Christ*.

Nei primi anni del muto, ma è un dato passibile di correzione, si possono registrare sei produzioni che riguardano storie dei Vangeli. *The way of the Cross* può essere indicato come primo film su Gesù girato in USA nel 1909, diretto da J. Stuart Blackton. Due anni prima, nel 1907,<sup>3</sup> il Cinema porta sugli schermi per la prima volta la storia di Ben Hur, principe ebreo che durante le sue molteplici vicissitudini incontra Gesù e ne rimane affascinato. La storia di questo personaggio, protagonista dell’omonimo romanzo di Lew Wallace, è stata narrata un’altra volta dal Cinema muto nel 1925,<sup>4</sup> e due altre volte ancora dopo l’avvento del Cinema sonoro: il popolare kolossal di William Wyler del 1959, e il suo rifacimento del 2010.<sup>5</sup>

Altro personaggio che ha affascinato produttori e registi è quello di Salomè, la figlia di Erodiade, artefice del martirio di Giovanni il Battista. L’episodio è narrato da Marco (6,17-28) e da

---

<sup>1</sup> Il 28 dicembre 1895, Auguste e Louis Lumière organizzarono la prima proiezione di alcuni video al *Grand Café* del *Boulevard des Capucines* a Parigi.

<sup>2</sup> Cf Gianni RONDOLINO - Dario TOMASI, *Manuale di storia del cinema*, UTET Università, Torino, 2014, 33.

<sup>3</sup> *Ben Hur*, di Sidney Olcott et alii, USA, 1907.

<sup>4</sup> *Ben Hur: A Tale of the Christ*, di Fred Niblo et alii, USA, 1925.

<sup>5</sup> *Ben Hur*, di William Wyler, USA, 1959; *Ben Hur*, di Steve Shill, Gran Bretagna/Germania/Spagna/Canada, 2010.

Matteo (14,3-11), ma nei due evangelisti non si fa menzione del nome.<sup>6</sup> Come sappiamo dal racconto evangelico, Salomè ottenne dal Re Erode la testa del precursore di Gesù dopo aver danzato la sinuosa danza dei “sette veli” resa ancor più famosa da Oscar Wilde nella omonima pièce teatrale.<sup>7</sup> Ed è più a questa descrizione romanzata che si è ispirato tanto Cinema e persino il balletto classico<sup>8</sup> che porta il nome della figlia di Erodiade segnalato dallo storico ebreo Giuseppe Flavio nelle *Antichità giudaiche*.<sup>9</sup> In epoca del muto la giovane danzatrice ispira tre film. Il primo è di J. Gordon Edwards (1918), e gli altri due vengono prodotti entrambi nel 1923, uno per la regia di Charles Bryant e l’altro di Malcon Strauss. Salomè è stata protagonista di altri tre film negli anni del sonoro, l’ultimo dei quali per la regia di Al Pacino (*Wild Salomé*, USA 2011).

Dall’Antico Testamento il Cinema porta per la prima volta sugli schermi (1909) le storie di Salomone (*The Judgment of Solomon* con la regia di J. Stuart Blackton) e Giuseppe (*Joseph vendu par ses frères*, film francese di cui non si conosce il nome del regista). Nel 1912 Henri Andréani produsse per la Pathé un cortometraggio sul Re Saul (*La mort de Saül*) della durata di 12 minuti.

In questa breve rassegna di film biblici *The King of Kings* (1927) è certamente la rappresentazione più colossale prodotta poco prima dell’avvento del sonoro. Il film di Cecil B. De Mille rilegge la vicenda di Gesù dando spazio soprattutto agli elementi più spettacolari e drammatici dei Vangeli, come i miracoli, la relazione contrastata di Gesù con le autorità religiose e politiche di Gerusalemme, e infine la passione, morte e resurrezione del Messia. De Mille aveva già accostato il film religioso con *I dieci comandamenti* nel 1923, un’opera di colossale spettacolarità che rifarà nel 1956, divenendo uno dei registi più prolifici di questo genere.<sup>10</sup>

Prima ancora, nel 1914, a poco meno di 20 anni dalle prime proiezioni dei fratelli Lumière, uno dei padri del Cinema, David W. Griffith, portò sullo schermo *Judith of Bethulia*, la storia di Giuditta tratta dall’omonimo libro dell’Antico Testamento. La vicenda di Giuditta e del generale assiro da lei decapitato per liberare il suo popolo dall’oppressione, è stata ancora rivisitata dal Cinema italiano nel 1929 da Baldassarre Negroni (*Giuditta e Oloferne*) e nel 1958 da Fernando Cerchio (*Giuditta e Oloferne*). Tutti i titoli citati, tranne il film di Cerchio, sono produzioni in bianco e nero in cui la recitazione è fortemente “amplificata” dalla gestualità teatrale e dalle espressioni della mimica facciale degli attori, tipiche dell’epoca del muto, in cui i dialoghi erano

---

<sup>6</sup> Infatti, nei testi dei due evangelisti si legge: “Entrata la figlia della stessa Erodiade, danzò e piacque a Erode e ai commensali” (Mc 6,22); “Quando fu il compleanno di Erode, la figlia di Erodiade danzò in pubblico e piacque tanto a Erode” (MT 14, 6).

<sup>7</sup> Oscar WILDE, *Salomè*, Guidemoizzi, Milano, 2012.

<sup>8</sup> *Salome*, balletto classico su musica di Richard Strauss messo in scena per la prima volta nel 1905.

<sup>9</sup> GIUSEPPE FLAVIO, *Antichità giudaiche*, Libro XVIII, Edizioni Brenner, Cosenza, 1995, 136.

<sup>10</sup> Cf RONDOLINO - TOMASI, *Manuale di storia del cinema*, 99.

sostituiti da cartelli didascalici, spesso riassuntivi, e la musica, fortemente ed emotivamente descrittiva, indicava l'alternarsi dei picchi di drammaticità degli eventi narrati per immagini. Fa eccezione *Christus* prodotto in Italia nel 1916 dalla Cines di Roma con la Regia di Giulio Antamoro, il primo "kolossal" sulla vita di Gesù che ripercorre tutto il Vangelo, dall'Annunciazione all'Ascensione, e ha tutti i caratteri del Cinema italiano dell'epoca che fu tra i migliori in fatto di ricostruzioni storiche e ambientali, non che per le messe in scena sempre più vicine al linguaggio cinematografico che a quello teatrale. Il film ebbe un alto costo di produzione e fu girato in Italia e in Egitto.

Da quei primi artigianali tentativi di trasportare sul grande schermo storie con soggetto biblico-religioso sino a quelli più tecnologici dei nostri giorni, la lista dei film è lunga e tenteremo di presentarne una presumibilmente completa lista alla fine di questo lavoro. Ciò che importa, però, è studiare quali possono essere somiglianze e differenze tra le due modalità di rappresentazione (letteraria e cinematografica) della Sacra Scrittura a partire dal tradizionale modo di analizzare testi letterari, e cioè l'esegesi, e testi cinematografici, e cioè la semiotica. Vedremo come entrambe, esegesi e semiotica, hanno un comune e particolare modo di indagine che è l'analisi della narrazione.

## **2. Trattamento audiovisivo dei testi**

La Bibbia al Cinema non è la Bibbia celebrata dalle assemblee ecclesiali nelle cattedrali o nelle semplici chiese; né la Parola di Dio da proclamare e ascoltare, leggere e spiegare o meditare nelle solenni liturgie o nella *lectio divina*. Anche se in molte persone può richiamare ciò che è conosciuto per formazione catechistica ricevuta o frequentazione di celebrazioni parrocchiali, o infine per interesse personale della lettura "orante" o soltanto culturale, dal Cinema non ci si può aspettare conformità letterale, poiché le esigenze della *fiction* prevalgono su quelle richieste dalla fedeltà al testo letterario. I tentativi di rappresentazione alla lettera rischieranno sempre di perdere il mordente del racconto o dell'intreccio, qualità cinematografiche tipiche ed essenziali. Testo letterario e testo cinematografico seguono regole narrative simili nella costruzione della vicenda, ma differiscono dal punto di vista della "rappresentazione", per cui ciascuna delle due modalità artistiche usa espedienti di "punteggiatura", "grammatica" e "sintassi", diversi nella loro applicazione e adeguati al "linguaggio" specifico con cui comunicano. Il linguaggio letterario interpella l'immaginazione visiva del lettore, mentre quello audiovisivo chiede l'attenzione dei

sensi e la loro capacità di sintesi immaginativa e simbolica. In ogni caso, entrambi i linguaggi evocano sempre l'interpretazione, dell'autore prima e del lettore/spettatore dopo. Questa

consiste nel non esprimere un senso univoco, ma nel richiedere una sorta di traduzione per essere compresa dai membri di una collettività. Da un'altra parte, le lingue umane, in ragione della natura stessa del linguaggio e del taglio che opera nella realtà, comportano tutte una certa ambiguità o imprecisione nella descrizione degli eventi, delle cose e, a fortiori, delle sensazioni o dei sentimenti. Nasce dunque ben presto la convinzione che un'opera, artistica o meno, di linguaggio o di immagini, suppone anch'essa per essere compresa appieno, un lavoro di esplicitazione.<sup>11</sup>

Ancora una volta, come vedremo nel prossimo paragrafo, l'esegesi biblica può fare da modello, almeno a livello implicito, e venire certamente in aiuto.

C'è anche da considerare l'interpretazione artistica del regista che pur sforzandosi in molti casi di essere il più fedele possibile al testo e alla storia nella trasposizione audiovisiva, "tradisce" il testo già solo per il fatto di utilizzare tecniche diverse da quelle letterarie per la rappresentazione. Ritourneremo in seguito su questo importante tema. Prevale poi la personalizzazione della lettura fatta dall'autore, o in genere dalla produzione. Con il progredire della lettura, il testo genera l'immagine di autore, "l'Autore implicito", con la sua cultura e la comunità dell'immaginario a cui appartiene, il suo temperamento, le sue tendenze e il suo personale bagaglio culturale, le sue sensibilità e la sua fede, ecc., che lo aiutano nella comprensione/interpretazione/rappresentazione del testo letterario o filmico.<sup>12</sup> Ad essa si sovrappone anche quella dello spettatore, il *Lettore modello*, o *Lettore implicito*,<sup>13</sup> come lo definisce Umberto Eco, con il suo *background* semiotico-interpretativo ed ermeneutico, proveniente dalla formazione culturale ricevuta e dalle suggestioni che gli arrivano ancora dall'immaginario collettivo. Il *Lettore implicito* è "colui che il testo presuppone e produce, colui che è capace di effettuare le operazioni mentali e affettive richieste per entrare nel mondo del racconto e rispondervi nel modo voluto dall'autore reale attraverso l'*Autore implicito*."<sup>14</sup> Lo spettatore, come il lettore, dunque,

"non è un recettore passivo. È come trascinato dal narratore a entrare in un processo attivo, dinamico, di produzione di senso a partire da elementi o segni disposti lungo la narrazione. [...] Accettando di giocare il gioco proposto dal narratore, il lettore autorizza quest'ultimo a

---

<sup>11</sup> Jacques AUMONT - Michel MARIE, "Interpretazione", in *Dizionario teorico e critico del cinema*, Lindau, Torino, 2007, 156.

<sup>12</sup> Cf. PONTIFICIA COMMISSIONE BIBLICA, *L'interpretazione della Bibbia nella Chiesa*, 1993, in [http://www.vatican.va/roman\\_curia/congregations/cfaith/pcb\\_documents/rc\\_con\\_cfaith\\_doc\\_19930415\\_interpretazione\\_it.html](http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/pcb_documents/rc_con_cfaith_doc_19930415_interpretazione_it.html) (13.5.2016).

<sup>13</sup> Umberto ECO, *Lector in Fabula*, Bompiani, Milano, 1985.

<sup>14</sup> PONTIFICIA COMMISSIONE BIBLICA, *L'interpretazione della Bibbia nella Chiesa*.

domandare, persino a sconvolgere le sue rappresentazioni, i suoi valori e la sua verità proponendone altre. Preso sul serio, un simile dialogo non lascia impassibile nessuno”.<sup>15</sup>

Sta qui l'operazione di interpretazione che viene *passata, consegnata* dall'autore al fruitore, lettore o spettatore che sia.

La Bibbia è una miniera di ispirazioni da cui prendere ampiamente spunto. Come avviene anche per le trasposizioni di *best seller* della letteratura mondiale,<sup>16</sup> si scelgono storie che hanno una *storia*, una *presa*, dove la progressione dell'intreccio può suscitare interesse e affascinare lo spettatore, dove la narrazione è avvincente e piena di sorprese. Così come vale per i grandi romanzi della produzione letteraria, ciò vale anche per alcuni libri o particolari episodi della Sacra Scrittura, alcuni più di altri. Ma cosa intendiamo per narrazione? Di fatto è il concatenarsi di situazioni, in cui si realizzano eventi e in cui operano personaggi calati in specifici ambienti. In esse degli *esistenti* (persone o cose), svolgono dei *ruoli* e compiono delle *azioni* o sono soggetti a eventi (*diegesi*), e si trasformano o producono *trasformazioni*. Dunque, categorie imprescindibili nella struttura della narrazione sono gli “esistenti”, gli “eventi” e le “trasformazioni”. Insieme costituiscono la storia, l'universo narrato, il “mondo del racconto”.

Nel Cinema e nel linguaggio della critica cinematografica, con il termine *diegesi* si indica la conformità logica degli elementi che strutturano e sostengono l'universo visivo e sonoro del racconto cinematografico: la pertinenza spazio-temporale, la definizione e strutturazione di personaggi e ambienti con i loro contenuti descrittivi e decorativi, psicologici e sociali, le *performance* mimico-gestuali e i materiali sonori come i dialoghi o la musica interna al racconto; il contesto immaginario (*in campo* o *fuori campo*) pertinente ai modi narrativi della *fiction* narrativa (televisiva e cinematografica). Nella *diegesi*, testo filmico, con i suoi contenuti evidenti e impliciti, e spettatore (o critico) si pongono in una relazione descrittiva-interpretativa all'interno delle convenzioni del racconto. È *diegetico* l'insieme degli elementi, segni ed eventi, relativi allo svolgersi della finzione narrativa e della messinscena audiovisuale; è, invece, *extradiegetico* tutto ciò che non rientra nella *fiction* narrativa e visuale anche se contribuisce in modo complementare, e perché no, imprescindibile alla produzione dell'opera audiovisiva, come la musica della colonna sonora o il commento alle immagini di una voce fuori campo.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Jean Luis SKA - Jean Pierre SONNET - André WENIN, *L'analyse narrative des récits de l'Ancien Testament*, “Cahiers Évangile 107”, Cerf, Paris, 1999, 8 (traduzione mia).

<sup>16</sup> Per approfondimento del tema: Giacomo MANZOLI, *Cinema e letteratura*, Carocci, Roma 2003; Armando FUMAGALLI, *I vestiti nuovi del narratore. L'adattamento da letteratura a cinema*, Il Castoro, Milano 2004; Giorgio TINAZZI, *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, Marsilio, Venezia, 2010.

<sup>17</sup> Cf. Gianni RONDOLINO – Dario TOMASI, *Manuale del film. Linguaggio racconto analisi*, UTET, Torino 2011, 15-16.

Continuando con l'esposizione di quegli elementi che partecipano e definiscono il flusso narrativo audiovisivo (vale per Cinema e televisione) ci incrociamo con altri due elementi imprescindibili nel linguaggio cinematografico condivisi con quello letterario: l'azione e il ritmo. Contenuti nella vicenda e, per il linguaggio audiovisivo, aiutati dal *découpage*,<sup>18</sup> producono l'attenzione dello spettatore ridestata dai raccordi narrativi per le necessità della progressione drammatica dell'intreccio, sapientemente dosati nella sceneggiatura. "Se il cambiamento di punto di vista è determinato dallo sviluppo dell'intreccio, all'occhio dello spettatore scorrerà da un'immagine all'altra mantenendo intatta l'illusione di assistere a un'azione che si svolge in continuità".<sup>19</sup>

Azione e ritmo appartengono naturalmente alla vicenda narrata e nel Cinema sono dosati o provocati dall'intervento esterno del montaggio. Sia in letteratura come nel Cinema, concorrono alla vitalità, all'intensità e al vigore dell'intreccio che Aristotele considerava come "la disposizione ordinata degli avvenimenti".<sup>20</sup> L'intreccio è "l'elemento dinamico e sequenziale" non solo della letteratura narrativa, ma anche dell'universo della narrazione cinematografica, e "introduce una logica nella sequenza cronologica degli eventi narrati, ossia un legame di causa-effetto. Questo legame logico non è sempre espresso, però è sempre supposto e spetta talora al lettore supplirlo".<sup>21</sup>

La narrazione audiovisiva ha bisogno di dosare equilibratamente la complessità dei requisiti che costituiscono lo specifico del racconto cinematografico (immagini, suoni, dialoghi, ecc.) secondo un criterio di complementarità che consenta di evitare pesanti e didascaliche ridondanze. L'equilibrio è la qualità essenziale nella scrittura della sceneggiatura (*script*), testo letterario spiccatamente cinematografico (*copione* per la rappresentazione teatrale) in cui viene indicato ogni minimo dettaglio testuale (dialoghi, battute degli attori), contestuale (azioni ed esigenze sceniche ambientali e temporali, costumi), tecnico (rumori, luce, musica) destinato a essere girato per il Cinema e la televisione (o messo in scena per il teatro).

---

<sup>18</sup> Il *découpage* è una operazione spiccatamente cinematografica che contempla l'intervento esterno di un operatore per il montaggio, uno strumento di lavoro. In senso tecnico, è il *ritaglio* in scene della sceneggiatura sulla carta come atto di preparazione alle riprese del film come testo di riferimento per il lavoro dell'equipe tecnica. Dal punto di vista della critica e nella accezione di *découpage classico* propagata da André Bazin e dai suoi discepoli della *Nouvelle Vague*, indica la struttura del film come continuità di piani e sequenze in modo tale da permettere allo spettatore più attento di percepirne i significati metaforici contenuti e si distingue dal montaggio. Infine, per la corrente neo-formalista designa più astrattamente "la fattura più intima dell'opera terminata, la risultante, la convergenza di un *découpage* nello spazio e di un *découpage* nel tempo". Cf AUMONT - MARIE, *Dizionario teorico e critico del cinema*, 78.

<sup>19</sup> Maurizio AMBROSINI - Lucia CARDONE - Lorenzo CUCCU, *Introduzione al linguaggio del film*, Carocci, Roma, 2014, 65-66.

<sup>20</sup> ARISTOTELE, *Poetica*, 6, Traduzione italiana a cura di Guido Paduano, Laterza, Bari, 2016 (11 edizione).

<sup>21</sup> SKA - SONNET - WENIN, *L'analyse narrative des récits de l'Ancien Testament*, 38 (traduzione mia).

### 3. Lettura critica: esegesi e semiotica

Come per i testi letterari, anche per il Cinema, come abbiamo già accennato nel paragrafo precedente, esiste uno strumento interpretativo per la lettura analitica del testo che nel caso dell'audiovisivo è arricchito dalla complessità che caratterizza il prodotto filmico fatto di immagini, musica, suoni, testo letterario, accorgimenti tecnici, effetti speciali, luce, montaggio, costumi, ecc. La scienza utilizzata per l'interpretazione delle opere cinematografiche è la Semiotica appropriata per un linguaggio fatto di molteplici arti e tecniche. Riguardo ai testi letterari in generale, la scienza per lo studio e l'interpretazione critica è l'Esegesi, definita come "l'esposizione dichiarativa di un testo in cui si compendia e si conclude l'attività critica dell'interprete".<sup>22</sup> Ciò vale anche per l'interpretazione-comprensione della Sacra Scrittura. La Semiotica è invece definita come la "scienza generale dei segni, della loro produzione, trasmissione e interpretazione, o dei modi in cui si comunica e si significa qualcosa, o si produce un oggetto comunque simbolico".<sup>23</sup>

L'esegesi biblica così come viene utilizzata dal cristianesimo per l'interpretazione dei libri della Bibbia è rimasta a lungo, e continua a essere per certi versi, modello di interpretazione anche di testi cinematografici. Esegesi e Semiotica sono fondamentali e imprescindibili allo sforzo interpretativo di critici letterari, biblisti e critici cinematografici, e più modestamente di lettori e spettatori nell'esercizio elementare della fruizione interpretativa. Rispetto alla Sacra Scrittura, la fruizione diventa qualcosa di ancor più speciale perché non implica soltanto la sfera emotiva e passionale, ma anche quella spirituale e di fede. Letta o ascoltata, sul/dal Libro Sacro che è la Bibbia, cioè la collezione di testi che il credente considera Parola di Dio, o vista/rappresentata dal racconto audiovisivo contenuto in un film per il Cinema o la televisione, fruibile anche dal non credente per il suo carattere di storia "spettacolare" e perciò di intrattenimento affascinante, l'esperienza coinvolge la dimensione esistenziale e richiama l'universo valoriale proveniente dal vissuto e legato all'etica personale nella duplice direzione dell'accettazione o della non accettazione. Inoltre, i personaggi che operano come *attanti*, cioè personaggi che agendo sono portatori di significati altri e universali (come spiegheremo meglio in seguito), all'interno di un testo letterario, biblico o audiovisivo, sono persone - uomini, donne o "esistenti" - che svolgono un ruolo e mettono in atto dei comportamenti generati dalla congiuntura del vivere nella varietà delle condizioni, personali o sociali, e a seconda della funzione o del mandato che ricevono o si auto-attribuiscono che portano con sé consapevolmente o inconsapevolmente dei valori o generano dei

---

<sup>22</sup> TRECCANI, *Esegesi*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/tag/esegesi/> (12.5.2016).

<sup>23</sup> TRECCANI, *Semiotica*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/tag/semiotica/> (12.5.2016).



significati secondi.<sup>24</sup> Il comportamento diventa così il frutto di una complessità eziologica in cui si intersecano nella loro varietà fenomeni e situazioni congiunturali esterne o interiori alla persona/personaggio.

L'analisi della narrazione - che propone una tipologia di lettura che predilige l'osservazione attenta dei comportamenti delle persone nei ruoli che svolgono all'interno di un gruppo sociale - ci fa cogliere non solo il dato fenomenologico del loro agire a livello antropologico, ma passa a un livello più profondo che considera l'aspetto dei significati e dei valori e ne coglie la dimensione simbolica. Questa tipologia di analisi etico-antropologica contribuisce così a interpretare sul piano simbolico-valoriale qualsiasi tipo di testo (letterario, teatrale e filmico) superando la semplicità moralizzante delle interpretazioni narratologiche ed evitando di ridurle al semplice aspetto sociologico o psicologico. Ora tra Egesi e Semiotica, attuate con criteri narratologici di equivalenze o traduzioni, esistono molti punti in comune. A indicare alcuni di questi elementi di contatto può venirci in aiuto il documento che segue.

Infatti, un testo della Pontificia Commissione Biblica del 1993, dal titolo: *L'interpretazione della Bibbia nella Chiesa*, evidenzia alcuni punti in comune tra le modalità di fruizione e interpretazione sopra accennate che possono risultare interessanti ai fini della nostra esposizione. Dice, infatti, il testo:

L'egesi narrativa propone un metodo di comprensione e di comunicazione del messaggio biblico che corrisponde alle forme di *racconto* e di *testimonianza*, modalità fondamentali della comunicazione tra persone, caratteristiche anche della Sacra Scrittura. L'antico testamento, infatti, presenta una *storia* di salvezza il cui *racconto* efficace diventa sostanza della professione di fede, della liturgia e della catechesi (cf. Sal 78,3-4; Es 12,24-27; Dt 6,20-25; 26,5-11). Da parte sua, la proclamazione del kerigma cristiano comprende la *sequenza narrativa* della vita, della morte e della resurrezione di Gesù Cristo, avvenimenti di cui i Vangeli ci offrono un *racconto* dettagliato. La catechesi si presenta anche sotto forma narrativa (cf 1Cor 11,23). [...] Particolarmente attenta agli elementi del testo che riguardano l'*intreccio*, i *personaggi* e il *punto di vista* adottato *dal narratore*, l'*analisi narrativa* studia il modo in cui la storia viene raccontata così da coinvolgere il lettore nel "*mondo del racconto*" e nel suo *sistema di valori*.<sup>25</sup>

Lo stesso testo avverte però che "l'approccio semiotico dev'essere aperto alla storia: dapprima a quella degli attori dei testi, e poi a quella dei loro autori e dei loro lettori. Grande è il rischio, in quelli che utilizzano l'analisi semiotica, di fermarsi a uno studio formale del contenuto e di non cogliere il messaggio dei testi".<sup>26</sup> E aggiunge che "se non si perde negli arcani di un

---

<sup>24</sup> Vedi: Francesco CASSETTI - Federico DI CHIO, *Analisi del film*, Strumenti Bompiani, Milano, 1996, 164-203.

<sup>25</sup> PONTIFICIA COMMISSIONE BIBLICA, *L'interpretazione della Bibbia nella Chiesa*. Il corsivo è stato adottato da parte mia per rimarcare i termini in comune tra i due modelli di analisi.

<sup>26</sup> PONTIFICIA COMMISSIONE BIBLICA, *L'interpretazione della Bibbia nella Chiesa*.

linguaggio complicato e viene insegnata in termini semplici nei suoi elementi principali”, l’analisi semiotica “può risvegliare nei cristiani il gusto di studiare il testo biblico e di scoprire alcune delle sue dimensioni di significato senza possedere tutte le conoscenze storiche che si riferiscono alla produzione del testo e al suo mondo socio-culturale. Può così rivelarsi utile nella stessa pastorale, per una certa appropriazione della Scrittura in ambienti non specializzati.”<sup>27</sup>

Passando a livello cinematografico e televisivo, l’analisi della narrazione etico-antropologica di trasposizioni di brani o storie della Bibbia in testi audiovisivi può svolgere una funzione ermeneutico-educativa non trascurabile nella formazione dello spettatore e può avvicinarlo al Testo Sacro non solo per una fruizione emotiva, temporanea e passeggera, ma se vissuta con attento coinvolgimento, foriera di significati ulteriori e più profondi.

Ora, questa modalità esegetica, che prende spunto dagli apporti di studiosi come Gérard Genette (*Nouveau discours du récit*, 1983),<sup>28</sup> Seymour Chatman (*Story and Discourse: Narrative Structure in fiction and Film*, 1978)<sup>29</sup> e Meir Sternberg (*Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, 1978),<sup>30</sup> è sapientemente sintetizzata, presentata e applicata da Jean Luis Ska nell’interpretazione analitica dei testi soprattutto dell’Antico Testamento.<sup>31</sup> Sulla scorta degli esegeti citati e di altri chiamati in causa dall’autore, il volume di Ska parte da alcune utili e importanti precisazioni terminologiche riguardo ai termini *racconto*, *storia* e *narrazione* che possono tornare utili alla nostra esposizione:

Negli studi biblici, *racconto* si riferisce normalmente a un ‘genere letterario’, che è diverso dalla poesia, dall’arte drammatica (teatro [e aggiungiamo cinema come arti della rappresentazione]), dai trattati filosofici teologici, dagli oracoli profetici, dalla letteratura sapienziale, ecc. Qui lo useremo per indicare soprattutto i testi concreti (i racconti) che appartengono a questo genere letterario. [...] Limiteremmo l’uso del termine *storia* al senso definito sopra di ‘storia raccontata’ e ricostruita dal lettore nel corso della sua lettura. [...] Il termine *narrazione* [...] equivale a racconto (la narrazione come prodotto finito, *nomen actus*); e indica l’atto di raccontare (la narrazione come processo, azione, *nomen actionis*).<sup>32</sup>

Come possiamo notare, la terminologia e i significati che esprimono hanno molto in comune con il linguaggio analitico della semiotica applicata al Cinema in quella specifica modalità

---

<sup>27</sup> PONTIFICIA COMMISSIONE BIBLICA, *L’interpretazione della Bibbia nella Chiesa*.

<sup>28</sup> Gérard GENETTE, *Nuovo discorso del racconto*, traduzione italiana a cura di Lina Zecchi, Einaudi, Torino, 1987.

<sup>29</sup> Seymour CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, traduzione italiana a cura di Francesco Graziosi, Il Saggiatore, Milano, 2010.

<sup>30</sup> Meir STERNBERG, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Indiana University Press, Indianapolis, 1993.

<sup>31</sup> Jean Louis SKA, *I nostri Padri ci hanno raccontato. Introduzione all’analisi dei racconti dell’Antico Testamento*, Edizione italiana, EDB, Bologna, 2012.

<sup>32</sup> SKA, *I nostri padri ci hanno raccontato*, 20-21.

dell'analisi della narrazione che è “analisi etico-antropologica della narrazione”, perché, come si è detto vi è sempre implicata tale dimensione.

#### **4. Gli elementi del film per l'analisi etico-antropologica**

Prima di addentrarci nella indicazione di ciò che differenzia la rappresentazione letteraria della Sacra Scrittura da quella audiovisiva, definiamo alcuni elementi imprescindibili per l'analisi della narrazione che considerino non solo l'aspetto fenomenologico e formale, ma anche quello simbolico e assiologico.

Partiamo dalla definizione di un termine basilare per la narrazione che è la parola *fiction*. Il vocabolo inglese è ormai entrato nell'uso comune per designare il racconto cinematografico e televisivo. Utilizzato anche in italiano, corrisponde al termine *finzione* per indicare tutto ciò che è frutto della fantasia e dell'inventiva nella creazione letteraria della narrativa di immaginazione, o *story-telling*, in contrapposizione a ciò che fa riferimento a eventi reali o alla poesia lirica e al teatro. Riferito al Cinema e alla televisione, la *fiction* è il genere che si contrappone a quello documentaristico ed è una delle espressioni più peculiari della vocazione intrinseca del prodotto audiovisivo. Sin dal suo nascere, infatti, il Cinema ha sempre manifestato queste due facce della sua funzione nella duplice modalità del documentare (Fratelli Lumière) e del divertire (Georges Méliès).

Quando il Cinema e la televisione portano sullo schermo episodi, storie o racconti della Bibbia, o che a essa fanno riferimento o ne prendono spunto, non possiamo certamente applicare il termine *fiction sic et simpliciter*, ma non possiamo neanche pensare che la trasposizione sia fedele al punto di disdegnarne ingredienti ed elementi. Come abbiamo già accennato, Bibbia e Cinema hanno in comune il narrare e ad essi si possono perciò applicare le stesse regole interpretative della analisi della narrazione. Queste, però, devono scendere a una sorta di “compromesso” che deve tener conto della complessità delle forme di linguaggio che caratterizzano e specificano il prodotto audiovisivo. Ad ogni modo, anche la modalità narrativa dell'audiovisivo, forse ultimamente più di altre, coinvolge lo spettatore “nel mondo del racconto e nel suo sistema di valori”.<sup>33</sup> In questo si ritrova quell'aspetto educativo/formativo che caratterizzava le opere dei pionieri dell'arte cinematografica.

---

<sup>33</sup> Cf nota 20.

Con l'avvento del postmodernismo<sup>34</sup> (che nel Cinema ha il capolavoro di Ridley Scott *Blade Runner*,<sup>35</sup> e nella televisione la serie *I segreti di Twin Peaks* di David Lynch<sup>36</sup> le esemplificazioni più significative) è finito il tempo degli eroi a tutto tondo e dei malvagi dai tratti inconfondibili; è mutata la tabella assiologica. Oggi i personaggi di un film sono complessi, più "umani", nel senso che la loro personalità, il loro carattere, il loro agire non sono più rappresentati e delimitati con dettagli che qualificano la distinzione netta tra bontà e malvagità, di bontà senza macchia (il buono) e cattiveria senza sentimenti (il brutto e cattivo). Protagonista e antagonista non sono più cifra *sic et simpliciter* del bene e del male in senso di puro e semplice manicheismo. Tutto è confuso o "equilibrato" in una tavolozza assiologica dalle sfumature variegata. Nello stesso eroe possono convivere, con percentuali più o meno evidenti, pregi e difetti, virtù e vizi, passione e fermezza, o nelle pieghe del suo vissuto si possono conservare momenti bui da segretare o luminosi da conservare con pudore. L'eroe è prima di tutto un essere umano in cui personalità e carattere si sono formati alla scuola della vita. È chiaro che tra le categorie di eroi cinematografici che stiamo delineando a primo acchito potrebbero fare eccezione i Supereroi, cittadini anche essi del mondo dell'intrattenimento cinematografico, ma non più esenti ormai da passioni e debolezze che li rendono sempre più vicini agli uomini, anche essi umanamente passibili del bene e del male.

Ritornando agli elementi che costituiscono la struttura della narrazione, come abbiamo già detto, categorie imprescindibili sono gli *esistenti*, gli *eventi* e le *trasformazioni*. Si considerano *esistenti*: gli esseri umani, gli animali, i paesaggi, le costruzioni, gli oggetti, l'arredo, ecc., divisibili in due sotto-categorie: *personaggi* e *ambienti*. Questa prima distinzione non è semplicemente riferita agli esseri viventi e agli oggetti inanimati. Anche oggetti, animali o montagne, fiumi o foreste, possono svolgere un ruolo significativo all'interno di una storia. Basti pensare all'anello o al monte di fuoco della Saga de *Il signore degli anelli* di John R. R. Tolkien, la cui trasposizione cinematografica è stata diretta dal regista Peter Jackson,<sup>37</sup> o all'armadio o il leone de *Le cronache di Narnia* di Clive Staples Lewis, di cui sono stati realizzati fino a ora tre film,<sup>38</sup> o alle porte o alle

---

<sup>34</sup> Il Cinema *postmoderno* "si caratterizza per il gusto della citazione, dell'intertestualità in generale, per la creazione di personaggi complessi o di racconti senza personaggi, il collegamento al cinema spettacolare ecc." (AUMONT - MARIE, "Postmoderno", *Dizionario teorico e critico del cinema*, 239).

<sup>35</sup> *Blade Runner*, di Ridley SCOTT, USA, 1982.

<sup>36</sup> *Twin Peaks*, di David LYNCH, USA, 1990-1991, serie televisiva prodotta dalla rete televisiva ABC.

<sup>37</sup> *Il signore degli anelli* (*The Lord of the Rings*), trilogia cinematografica diretta da Peter JACKSON. I tre capitoli: *Il Signore degli anelli: La compagnia dell'anello* (*Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*), USA-Nuova Zelanda, 2001; *Il signore degli anelli: Le due torri* (*The Lord of the Rings The Two Towers*), USA-Nuova Zelanda-Germania, 2002; *Il signore degli anelli: Il ritorno del re* (*The Lord of the Rings: The Return of the King*), USA-Nuova Zelanda-Germania, 2004. In passato erano state fatte altre versioni.

<sup>38</sup> *Le cronache di Narnia - Il leone, la strega e l'armadio* (*The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe*), di Andrew ADAMSON, Regno Unito-USA, 2005; *Le cronache di Narnia - Il principe Caspian*

case di tanti film horror, o infine, alla foresta espressione della Madre Terra di *Revenant - Redivivo* di Alejandro González Iñárritu.<sup>39</sup>

L'*ambiente*, invece, è “l'insieme di tutti quegli elementi che ospitano la vicenda e che le fanno da sfondo”.<sup>40</sup> Riunisce le categorie spazio-temporali e fa riferimento alla decorazione (“*décor*” ricco, povero, armonico, disarmonico) e alla “situazione” (storico, metastorico, caratterizzato, tipico).

Sono tre i criteri che distinguono le due categorie: il criterio *anagrafico* (l'identità chiaramente definita); il criterio *di rilevanza* (che peso ha l'elemento nella economia della storia, quanto è causa di eventi e trasformazioni, quanto è attivo, nel senso dell'agire, o passivo, nel senso del subire); il criterio *della focalizzazione* (quale e quanta attenzione viene riservata dalla narrazione ai vari elementi che entrano a far parte della storia).

Il *personaggio* ha un nome, e incide con rilevanza nella storia. Può essere considerato in tre modalità: come *persona*, come *ruolo* e come *attante*. In quanto *persona*, il *personaggio* è un soggetto “dotato di un proprio profilo intellettuale, emotivo, attitudinale, e di una propria gamma di comportamenti, reazioni, gesti, ecc.”, con una precisa identità fisica e sessuale, un carattere e una storia che incide sul suo modo di essere e agire. Tutti elementi questi che ne fanno un individuo unico (elemento fenomenologico).<sup>41</sup>

In quanto *personaggio*, si parla di “*ruolo*” e incarna un “*tipo*”. In questo caso ci si concentra più sul genere di atteggiamento che assume (e non sulle sfumature della sua personalità) e su determinate classi di azioni che compie (e non sulla varietà dei suoi comportamenti). Il *personaggio* non è più considerato nella sua unicità individuale, ma nella parte che svolge all'interno della storia (elemento formale). I *ruoli* possono essere sintetizzati nelle seguenti coppie: attivo e passivo, influenzatore e autonomo, modificatore e conservatore, protagonista e antagonista.<sup>42</sup>

In quanto *attante*, si analizza il modo di essere e di agire che contraddistingue il *personaggio* in modo “astratto” (elemento astratto-simbolico). Si distinguono il *destinatore-destinatario* e l'*aiutante-oppositore* che confluiscono in una coppia di personaggi decisivi nello svolgimento della narrazione: l'*eroe* e l'*antieroe*.

---

(*The Chronicles of Narnia: Prince Caspian*), di Andrew ADAMSON, Regno Unito-ESA, 2008; *Le cronache di Narnia - Il viaggio del veliero (The Chronicles of Narnia: The Voyage of the Dawn Treader)*, di Michael APTED, Regno Unito-USA, 2010. Anche di questa saga, di cui è in produzione il quarto episodio, sono state fatte altre versioni anche televisive e radiofoniche.

<sup>39</sup> *Revenant - Redivivo (The Revenant)*, di Alejandro GONZÁLEZ IÑÁRRITU, USA, 2015.

<sup>40</sup> Francesco CASETTI - Federico DI CHIO, *Analisi del film*, Bompiani, Milano, 1990, 169

<sup>41</sup> Cf. CASETTI - DI CHIO, *Analisi del film*, 171.

<sup>42</sup> I termini hanno una funzione indicativa e non sono certamente le uniche categorie, ma tra le più importanti.

Gli *eventi* sono ciò che succede a qualcuno o che qualcuno fa succedere. Si distinguono in due categorie: *azioni* e *avvenimenti*. Questi si determinano da cause che dipendono dalla natura o dalle collettività degli uomini. L'*azione* si realizza per intervento di un essere animato e vi si possono distinguere tre categorie a seconda di come intervenga il livello fenomenologico (comportamento), formale (funzione) e astratto (atto). Il *comportamento* è l'espressione dell'agire di un soggetto, il suo adeguamento attivo a una circostanza contingente e reattivo a uno stimolo che si esprime in forme e manifestazioni concrete che qualificano il *personaggio* come "*persona*".<sup>43</sup> Passando dal piano fenomenologico a quello formale, l'*azione* è da considerare come una occorrenza singola, specifica.

Le *funzioni* sono "tipi standardizzati di azioni che, pur nelle loro infinite varianti, i personaggi compiono e continuano a compiere di racconto in racconto".<sup>44</sup> L'antropologo e filologo russo Vladimir Propp elaborò un elenco di *funzioni* nel 1928, dallo studio delle fiabe russe (*Morfologia della fiaba*<sup>45</sup>) che poi John Fell<sup>46</sup> e Peter Wollen<sup>47</sup> ripresero e applicarono al Cinema. Queste sono: la privazione, l'allontanamento, il viaggio, il divieto, l'obbligo, l'inganno, la prova, la rimozione della mancanza, il ritorno, la celebrazione. Funzioni che si possono riscontrare anche nei racconti biblici.

A conclusione di questa sintetica descrizione degli elementi principali che costituiscono l'analisi della narrazione si può affermare come essi tengano in considerazione oltre all'aspetto fenomenologico e formale, anche quello simbolico e assiologico coincidendo con quanto veniva affermato dal testo della Pontificia Commissione Biblica che invitava a porre particolare attenzione a quegli elementi del testo come *l'intreccio, i personaggi e il punto di vista adottato dal narratore*, dato che tale tipo di analisi, esaminando il modo con cui la storia viene raccontata, così come succede per il lettore, coinvolge lo spettatore *nel mondo del racconto e nel sistema di valori contenuti dal testo narrato nella modalità letteraria o audiovisiva*.<sup>48</sup>

## 5. Tradimento o adattamento?

---

<sup>43</sup> Cf CASETTI - DI CHIO, *Analisi del film*, 183.

<sup>44</sup> CASETTI - DI CHIO, *Analisi del film*, 184.

<sup>45</sup> Vladimir J. PROPP, *Morfologia della fiaba*, Edizione italiana, Einaudi, Torino, 2000.

<sup>46</sup> John L. FELL, *Vladimir Propp in Hollywood*, "Film Quarterly", Vol. 30 No. 3, Spring, 1977; 19-28.

<sup>47</sup> Peter WOLLEN, *North by Northwest: A morphological analysis*, in "Film Forum" vol.1, n. 1, 1976, 32-34.

<sup>48</sup> Cf PONTIFICIA COMMISSIONE BIBLICA, *L'interpretazione della Bibbia nella Chiesa*.

Quando si porta sullo schermo qualcosa di conosciuto (un romanzo o un racconto della narrativa letteraria), o si ricostruiscono avvenimenti storici o biografici, o ancora si rappresentano episodi popolari della Sacra Scrittura, si deve tenere in considerazione che la prolissità non si addice alla narrativa cinematografica e che la narrazione di tipo audiovisivo si serve di un linguaggio integrato, sintesi di immagini, suoni, luce, dialoghi, ecc. Il modo di raccontare un episodio della Bibbia al Cinema differisce da quello narrato dall'autore poiché nella rappresentazione cinematografica il testo utilizza un linguaggio che spesso predilige l'*ellissi*,<sup>49</sup> e a volte anche la *prolessi*,<sup>50</sup> oltre agli elementi su indicati che a loro volta, a seconda della loro combinazione, contengono una variegata valenza simbolica. In questo senso, è richiesto anche equilibrio nel rapporto tra realtà, interpretazione, immaginazione e manipolazione, fattori che richiamano l'intervento dell'autore/regista, il suo personale agire che interpreta la realtà di un determinato testo secondo la propria formazione, il proprio mondo culturale e tradizionale, ricreandola in modo personale e secondo la propria immaginazione, ed effettuando le letture e le manipolazioni "dovute" per rendere il testo letterario il più conforme possibile alla realtà effettiva della stessa opera, ma anche il più appetibile e affascinante per una fruizione audiovisiva gradevole da parte degli spettatori, perché quando si parla di Cinema, o televisione, sempre ci si riferisce a uno "spettacolo" destinato alla massa e non a una élite. A questa esigenza supplisce la capacità dell'autore di rendere piacevole e accettabile quanto lo spettatore già conosce e per cui si attende modalità rappresentative sorprendenti e soddisfacenti.<sup>51</sup>

Si spiega così il perché alcuni episodi della Bibbia raccontati sullo schermo vengono spesso percepiti da parte di quanti hanno profonda dimestichezza della Sacra Scrittura o la frequentano per i loro bisogni spirituali o religiosi, come un "tradimento" del testo. Si tratta di scelte cinematografiche, di esigenze linguistiche peculiari, di linguaggi propri, dove non tutto viene rappresentato o è rappresentabile; dove è giocoforza la selezione di determinati episodi sacrificandone altri per la sceneggiatura; dove spesso è necessario il riadattamento o dove l'esclusione di episodi o di parti importanti di essi sono considerati meno idonei per la creazione di un intreccio cinematograficamente drammatico, avvincente; dove le commistioni apocriefe che contaminano la purezza del testo sono scelte frequenti e integrate nella narrazione, ma la rendono attraente, anche se possono dare origine a confusione specie per chi non sa distinguere l'apocrifo

---

<sup>49</sup> L'omissione di qualche elemento che serve ad alleggerire la storia che però rimane sottinteso (Cf TRECCANI, *Ellissi*, <http://www.treccani.it/vocabolario/ellissi/>. 21.08.2017).

<sup>50</sup> L'anticipazione di elementi che temporalmente dovrebbero accadere dopo nel corso dello svolgimento della storia (Cf TRECCANI, *Prolessi*, <http://www.treccani.it/vocabolario/prolessi/>. 21.08.2017)

<sup>51</sup> Umberto ECO, "Le strutture narrative in Fleming", in Roland BARTHES et Alii, *L'analisi del racconto*, Bompiani, Milano, 1969, 123-162.

dal canonico o, d'altro canto, per chi si è nutrito di cultura audiovisiva che si meraviglia di non ritrovare nella Sacra Bibbia episodi visti sul grande o piccolo schermo.

Del resto tradurre, anche nel senso di trasporre, portare sullo schermo, è un po' tradire, e chi conosce l'opera ha sempre la sensazione che la trasposizione risulti poco fedele, se non addirittura impura, povera o scarsamente potente rispetto al testo originale, con alcune poche e dovute eccezioni. Lo stesso si ripropone per le biografie di personaggi biblici o di santi che per le necessità della *fiction* vengono arricchite da elementi romanzati, sentimentali o avventurosi, non riscontrabili nei testi scritti, manipolati, esagerati o del tutto inventati per ragioni dettate dallo spettacolo e per destare l'attenzione dello spettatore. Esigenze di produzione e aspettative del pubblico si impongono, o quantomeno influiscono, su scelte artistiche che rispondano ai requisiti dell'azione e dello spettacolo, della drammaticità e dell'emozione.

Ma tutto ciò non deve essere considerato un vero e proprio tradimento, quanto una occorrenza che attrae lo spettatore. Non è un tradire, ma un eseguire e un interpretare facendo attenzione a tutti quei segni che riportano al respiro vitale dell'autore. È questo ciò che più correttamente si può definire come adattamento. Infatti il "tradire" dell'autore, del regista e dello sceneggiatore, non deve essere inteso - come spesso si preferisce - nel significato heideggeriano del "tradimento",<sup>52</sup> quanto nel senso del verbo latino *tradere*, cioè "trasmettere", "dare", senza tralasciare il senso del *passaggio*, della *consegna*, del "testamento", se non addirittura del dono.<sup>53</sup> E il senso così inteso è quanto di più si avvicina al senso cinematografico del *décor*,<sup>54</sup> della ricostruzione, che quanto più è fedele, tanto più "consegna" il *color temporum* di personaggi reali che vivono una situazione storica peculiare, che abitano in case, villaggi, città con caratteristiche proprie dell'epoca e della cultura, che celebrano i loro avvenimenti sociali e tradizionali in un determinato modo con tradizioni che li identificano e che tramandano come un "testamento", una eredità di padre in figlio. Nel caso della Bibbia, poi, trattandosi di un "Autore" speciale, non si può non tener conto dell'indissolubilità del legame tra Persona e Verità che si manifesta e prende vita, quest'ultima, attraverso l'interpretazione/esecuzione personale nella sua unicità. Torna alla mente l'espressione di Pareyson in cui il filosofo affermava che "della verità non c'è che interpretazione, non c'è interpretazione che della verità".<sup>55</sup> Ad ogni modo, "non si può negare che la critica e anche

---

<sup>52</sup> Cf Martin HEIDEGGER, *Sentieri interrotti*, Edizione italiana, La Nuova Italia, Milano, 1997.

<sup>53</sup> Cf TRECCANI, *Tradere*, in <http://www.treccani.it/vocabolario/tradere/> (21.6.2017).

<sup>54</sup> Vedi sopra a pagina 12 sulla "decorazione".

<sup>55</sup> Luigi PAREYSON, *Verità e interpretazione*, Mursia, Milano, 1972, 53.



l'analisi del film devono correre il rischio di proporre uno o più sensi delle opere commentate, dato che non esauriscono il proprio senso nella semplice ricezione".<sup>56</sup>

Non si può calcolare *ex-a-brupto* il grado di fedeltà di un'opera cinematografica al testo originale, ma esistono degli elementi che possono indicarne la qualità della trasposizione segnalando la quantità di elementi contenuti nell'opera originaria e ripresi dal film. Tra gli altri possono essere indicati i personaggi, la ricostruzione dell'ambiente, l'epoca in cui si situa e sviluppa il racconto, le strutture temporali, i costumi e le mode, l'arredo interno ed esterno, ecc.<sup>57</sup> Ciò introduce un altro dettaglio non marginale che si basa sulla distinzione che il canone fa tra Libri storici e Libri sapienziali o di tradizione deuteronomico-legale. Infatti, i primi sono oggetto privilegiato della trasposizione cinematografica perché contengono intrinsecamente la drammaticità propria del Cinema. I secondi, invece, sono utilizzati soprattutto nei film in cui i temi biblici rimangono sullo sfondo, in filigrana, sono cioè fonte di ispirazione, di citazione, di parafrasi.

Anche la continuità spazio-temporale non sempre è rispettata e può essere ritoccata per ragioni di sviluppo drammatico. In questo caso si attuano interventi di *prolessi*. Ci si può trovare allora di fronte a un episodio anticipato o postposto nell'avvicendamento del racconto cinematografico rispetto alla collocazione originale nel Testo Sacro. Ci si può ritrovare anche davanti operazioni di integrazione con storie provenienti da altri testi appartenenti ai libri sinottici o ai sapienziali, integrazioni che rendono più cinematograficamente "completo" o "adeguato" alla narrazione audiovisiva episodi della Bibbia sui quali si è effettuata una volontaria "manipolazione". Ci si può trovare persino di fronte all'inserimento di testi apocriefi o provenienti da altre tradizioni religiose. Ci si può trovare, infine, davanti a personaggi inventati di sana pianta che contribuiscono e partecipano allo sviluppo drammatico della trasposizione cinematografica, o ad altre figure esistenti nella Bibbia e introdotti nella sceneggiatura che riassumono le caratteristiche di molteplici tipi di più che secondaria importanza. Tutto ciò non è assenza di rispetto al Libro Sacro, quanto un intervento di tipo "omiletico" che spiega e integra con la Bibbia un testo della Bibbia. Per esemplificare, basti ricordare lo sforzo che Pier Paolo Pasolini fece nella trasposizione cinematografica de *Il Vangelo di Matteo*<sup>58</sup> alla cui sceneggiatura contribuirono vari teologi e biblisti, integrati con pericopi provenienti dagli altri Vangeli come quello di Luca

---

<sup>56</sup> AUMONT - MARIE, *Dizionario teorico e critico del cinema*, 166

<sup>57</sup> Una sintetica spiegazione del termine si trova in "Adattamento", AUMONT - MARIE, *Dizionario teorico e critico del cinema*, 13-14.

<sup>58</sup> *Il Vangelo secondo Matteo*, di Pier Paolo PASOLINI, Italia, 1964.

(l'Annunciazione) o di Giovanni (lo *Stabat Mater*). O al *Gesù di Nazareth* di Franco Zeffirelli,<sup>59</sup> nato a episodi per la TV e riadattato per il grande schermo con la durata di 300 minuti, dove presero parte teologi cattolici, protestanti ed ebrei. In questo film, per esempio, il racconto della parabola del Figliol prodigo si accompagna di una creazione scenica inesistente nei Vangeli in cui si rappresenta il rapporto contrariato tra Pietro e Matteo, nemici dichiarati prima di questo aneddoto cinematografico ai quali, secondo lo svolgersi del film, è destinato il messaggio contenuto nella parabola raccontata da Gesù, e cioè quello della misericordia e della reciproca accoglienza.

Diverso è il caso di libere trasposizioni, licenze che possono risultare perfino poco ortodosse o addirittura irrispettose o blasfeme, ma in cui l'intenzione di partenza dell'autore ha obiettivi ben diversi da quella della onesta trasposizione o fedele adattamento. Ci troviamo qui di fronte a casi speciali da trattare e "criticare" in modo speciale. È il caso de *L'ultima tentazione di Cristo* di Martin Scorsese<sup>60</sup> ispirato all'omonimo romanzo di Nikos Kazantzakis,<sup>61</sup> a partire da quel cenno fatto dall'evangelista Luca dopo il racconto delle tentazioni nel deserto.<sup>62</sup> Nel film, come nel romanzo, il rifiuto di morire di Gesù sulla croce e la disobbedienza alla volontà del Padre secondo il piano salvifico raccontato nei Vangeli scegliendo di vivere come un uomo tra gli uomini e inseguendo il sogno e il bisogno dell'amore e della famiglia, suscitò una serie di critiche violente che raggiunsero manifestazioni di protesta che al giorno d'oggi possono risultare esagerate e che, a considerazione di quanto effettivamente è stato, hanno prodotto l'effetto contrario a quello desiderato, e cioè una pubblicità più universale e una curiosità stimolante che ha portato molti spettatori a vedere il film nonostante il giudizio negativo della censura ecclesiastica. Ma anche al caso di *Noah* di Darren Aronofsky<sup>63</sup> in cui il testo della Genesi è solo lo spunto per un adattamento che rasenta la licenza poco ortodossa e che ha come mira solo lo spettacolo per lo spettacolo e la trasmissione di una idea sincretica e panteistica lontana dal significato del messaggio contenuto nel testo biblico in questione. Ma è proprio per questo tipo di rappresentazione che si pongono al limite della canonicità rimanendovi in equilibrio precario o cadendo nel più libero e trasgressivo

---

<sup>59</sup> *Gesù di Nazareth (Jesus of Nazareth)*, di Franco ZEFFIRELLI, Gran Bretagna-Italia, 1977, sceneggiato televisivo in 5 puntate, messo in onda dal 27 marzo al 24 aprile 1977 dalla RAI.

<sup>60</sup> *L'Ultima tentazione di Cristo (The Last Temptation of Christ)*, di Martin SCORSESE, USA, 1988.

<sup>61</sup> Nikos KAZANTZAKIS, *L'ultima tentazione di Cristo*, Frassinelli, Milano, 2012.

<sup>62</sup> "Dopo aver esaurito ogni tentazione, il diavolo si allontanò da lui fino al momento fissato" (Lc 4,13).

<sup>63</sup> *Noah*, di Darren ARONOFSKY, USA, 2014. Il film è stato correttamente classificato come genere di avventura, dramma e *fantasy*, liberamente ispirato alla Genesi.

rifacimento, si può affermare che anche nella manifestazione più violenta e discutibile c'è sempre una rivelazione profonda!<sup>64</sup>

Il Cinema sulla Bibbia, dunque, è pieno di “adulterazioni” di vario genere che non sempre producono o recano danno al testo. Quando non sono deliberatamente trasgressive e blasfeme (casi che non prendiamo in considerazione poiché hanno già intrinsecamente una vocazione determinata e indirizzata al sacrilegio) possono svolgere, invece, un compito omiletico-catechetico in aiuto alla comprensione della Sacra Scrittura così come avveniva al tempo in cui con la rappresentazione pittorica della Bibbia nelle pareti affrescate o a mosaico delle cattedrali, delle basiliche e delle chiese sparse in tutto il territorio dell'Europa e medievale, si spiegava al popolo dei fedeli i significati intrinseci della Sacra Scrittura. Alla *Biblia Pauperum* di un tempo corrisponde la *Biblia pro hominis videntis* di oggi.

Se la letteratura, di qualsiasi genere, è un invito e uno stimolo all'immaginazione, il Cinema è rappresentazione pura, che sia documento o *fiction*, attualità o storia, realtà o *fantasy*. Di qualsiasi modello narrativo e nella varietà dei generi si tratti, l'aspetto iconografico è assolutamente imprescindibile perché determina la qualità della ricostruzione e della trasposizione. Sono ormai entrati nella memoria storica le grandi scene di film come i già citati di Pasolini e Zeffirelli, e di altri come i kolossal come *La tunica* di Henry Koster<sup>65</sup> o *Ben Hur* di William Wyler,<sup>66</sup> sino ad arrivare al più recente *The Passion* di Mel Gibson<sup>67</sup> il cui testo è integrato dalle visioni della mistica tedesca Anna Katharina Emmerick.

È il modo in cui il Cinema, e l'audiovisivo in generale, partecipa alla rappresentazione del carattere umano e divino della Bibbia. Se, infatti, gli artisti delle arti plastiche e pittoriche hanno raffigurato e riprodotto nei capolavori che la creatività dell'uomo ha saputo generare e ne manifestano il grado di spiritualità, di comprensione e trasmissione del messaggio biblico attraverso il linguaggio della pittura, della scultura e dell'architettura, il Cinema, come ultima forma artistica nata dalla genialità dell'essere umano, contribuisce come *arte convergente e totale*<sup>68</sup> a questa comunicazione della Parola rivelata e contenuta nella Bibbia, e mediata dalla capacità interpretativa e riproduttiva dell'uomo. Nel considerare personalità e carattere dei personaggi biblici, o nell'osservare qualità e *nuance* dell'ambiente e del clima descritto dall'autore biblico, o infine nel

---

<sup>64</sup> Cf Claudia CANEVA, *Bellezza e persona. L'esperienza estetica come epifania dell'umano in Luigi Pareyson*, Armando Editore, Roma, 2008.

<sup>65</sup> *La tunica (The Robe)*, di Henry KOSTER, USA, 1953.

<sup>66</sup> *Ben Hur*, di William WYLER, USA, 1959.

<sup>67</sup> *La passione di Cristo (The Passion of the Christ)*, di Mel GIBSON, USA-Italia, 2004.

<sup>68</sup> Nel senso che il Cinema riunisce i contributi delle arti figurative e musicali, architettoniche e letterarie.

vagliare conseguenze e trasformazioni dell'esperienza storico-spirituale dei protagonisti della Bibbia, il cineasta (o lo sceneggiatore) non può eludere le passioni umane tante volte descritte dal testo sacro per caratterizzare i personaggi e arricchire le situazioni; anzi, a partire da esse la cinematografia di genere biblico è riuscita a confezionare pagine di grande emozione che hanno avvicinato credenti e non alla Bibbia o hanno prodotto in loro una riflessione sul mistero di Dio e la sua Rivelazione.

Non solo. Come si accennava in precedenza, il Cinema ha fatto spesso ricorso a vari testi biblici sapienziali per arricchire le sue storie anche se non di genere biblico. Trame e dialoghi si sono ispirati così alla Scrittura nell'affrontare temi quali l'amore, la vendetta, il perdono, l'odio, la misericordia, la solidarietà, l'accoglienza, la condivisione, la vita, la morte, l'aldilà, ecc. Spesso rientrano nei testi le domande dei perché dell'umanità e delle sue fragilità e debolezze, degli orrori e del peccato. Vengono alla mente due film completamente opposti uno all'altro nel genere e nella modalità rappresentativa e artistica del cineasta. Il primo esempio è tratto da *Pulp Fiction* di Quentin Tarantino<sup>69</sup> in cui il personaggio di Jules Winnfield, interpretato da Samuel L. Jackson, utilizza brani della Bibbia per preparare le sue vittime alla morte, *killer* e sacerdote allo stesso tempo che prepara e determina il viatico delle persone che uccide. Come altro esempio esplicativo si può indicare *The Tree of Life* di Terrence Malick,<sup>70</sup> che è tutta una riflessione sulla vita, dalle origini della creazione alla perdita degli affetti più cari in cui il riferimento biblico è continuo già dalle prime colossali immagini in cui il cineasta ricrea e rappresenta la sua visione delle origine della vita, chiaro riferimento ai giorni della Creazione del mondo secondo il racconto della Genesi.

Ma è nella rappresentazione del miracolo che il Cinema biblico ha trovato il suo elemento spettacolare più affascinante, ma allo stesso tempo rischioso, rappresentando in modo integrato gli aspetti visivi e sonori di un fenomeno che supera la logica umana e perciò è eccezionale, divino. Dai tentativi realizzati con tecniche artigianali per riprodurre il portento attraverso la qualità fotografica della pellicola, le tendine, i trucchi fantasmagorici alla Méliès dei film che hanno avviato l'avventura del Cinema, a quelli più elaborati - ma ancora troppo ingenui agli occhi dello spettatore dei nostri giorni - degli effetti speciali usati per i kolossal degli anni '50 e '60, alle figurazioni che prediligono il simbolo utilizzate negli anni '70-'80 da autori come i già citati Pasolini e Zeffirelli, agli interventi della computer grafica sempre più tecnologicamente sviluppata che hanno accompagnato la produzione degli anni '90, fino alla perfezione della riproduzione quasi fenomenica dei nostri giorni a volte persino eccessiva (si veda l'uso del diluvio nel già citato Noah).

---

<sup>69</sup> *Pulp Fiction*, di Quentin TARANTINO, USA, 1994.

<sup>70</sup> *The Tree of Life*, di Terrence MALICK, USA, 2011.

## 6. Conclusione

In definitiva, come per ogni manifestazione dell'arte, anche per il Cinema bisogna parlare di interpretazione dell'autore che spesso prevede un lavoro di squadra il cui obiettivo è quello di "mettere in scena" un testo che è stato adattato al linguaggio plurisemantico del Cinema che considera un insieme di elementi come l'immagine, il suono, la musica, il colore, il dialogo, la luce, ecc. Il prodotto è frutto di una collaborazione di vari specialisti che svolgono un determinato compito sotto la guida di un direttore (il regista) che ha armonizzato, secondo il suo "occhio" culturale e artistico, gli apporti di varie professionalità portandole al meglio delle possibilità per raggiungere l'obiettivo dell'adattamento di un racconto biblico alla modalità rappresentativa che è il Cinema che è fatto di immagini in movimento mixate a suoni (parole, rumori e musica). Il regista, inoltre, da buon direttore di varie specializzazioni professionali, deve tenere conto dell'interpretazione che gli attori danno del copione in modo tale da raggiungere la sintonia più possibilmente vicina alla sua interpretazione/rappresentazione del testo di riferimento, per *tradere*, narrare, trasmettere, un mondo che è creatore di senso e allo stesso tempo portatore di un sistema assiologico altro, ulteriore, che viene consegnato allo spettatore. Attraverso "il modo in cui la storia viene raccontata", il regista, che è creatore di senso, consapevolmente o inconsapevolmente, coinvolge lo spettatore nel *mondo del racconto* che ha voluto rappresentare e nel *sistema di valori* in esso contenuti.

Come forma d'arte *creatrice di senso*, anche il Cinema, dunque, è figurazione del mondo della narrazione. E trattando dei Sacri Testi della Bibbia, contribuisce, nell'appropriatezza dell'interpretazione, alla comprensione delle verità rivelate nella Sacra Scrittura. Parafrasando il versetto della Lettera agli Ebrei,<sup>71</sup> anche il Cinema, in conclusione, è *un santuario fatto da mani d'uomo, figura di quello vero*, e contribuisce con le sue modalità artistiche di rappresentazione alla formazione spirituale, etica e culturale del popolo dei credenti e di quanti vogliono confrontarsi con *depositum fidei* contenuto nella Scrittura e consegnato alla Chiesa.

---

<sup>71</sup> "Cristo infatti non è entrato in un santuario fatto da mani d'uomo, figura di quello vero, ma nel cielo stesso, per comparire ora al cospetto di Dio in nostro favore" (Eb 9,24).

## BIBLIOGRAFIA

- AMBROSINI Maurizio - Lucia CARDONE - Lorenzo CUCCU, *Introduzione al linguaggio del film*, Carocci, Roma, 2014.
- ARISTOTELE, *Poetica*, 6, Traduzione italiana a cura di Guido Paduano, Laterza, Bari, 2016 (11 edizione).
- AUMONT Jacques - Michel MARIE, "Interpretazione", in *Dizionario teorico e critico del cinema*, Lindau, Torino, 2007.
- CANEVA Claudia, *Bellezza e persona. L'esperienza estetica come epifania dell'umano in Luigi Pareyson*, Armando Editore, Roma, 2008.
- CASETTI Francesco - Federico DI CHIO, *Analisi del film*, Bompiani, Milano, 1990.
- CASETTI Francesco - Federico DI CHIO, *Analisi del film*, Strumenti Bompiani, Milano, 1996.
- CHATMAN Seymour, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, traduzione italiana a cura di Francesco Graziosi, Il Saggiatore, Milano, 2010.
- ECO Umberto, "Le strutture narrative in Fleming", in Roland BARTHES et Alii, *L'analisi del racconto*, Bompiani, Milano, 1969.
- ECO Umberto, *Lector in Fabula*, Bompiani, Milano, 1985.
- FELL John L., *Vladimir Propp in Hollywood*, "Film Quarterly", Vol. 30 No. 3, Spring, 1977.
- FUMAGALLI Armando, *I vestiti nuovi del narratore. L'adattamento da letteratura a cinema*, Il Castoro, Milano 2004.
- GENETTE Gérard, *Nuovo discorso del racconto*, traduzione italiana a cura di Lina Zecchi, Einaudi, Torino, 1987.
- GIUSEPPE FLAVIO, *Antichità giudaiche*, Libro XVIII, Edizioni Brenner, Cosenza, 1995.
- HEIDEGGER Martin, *Sentieri interrotti*, Edizione italiana, La Nuova Italia, Milano, 1997.
- KAZANTZAKIS Nikos, *L'ultima tentazione di Cristo*, Frassinelli, Milano, 2012.
- MANZOLI Giacomo, *Cinema e letteratura*, Carocci, Roma 2003.
- PAREYSON Luigi, *Verità e interpretazione*, Mursia, Milano, 1972.
- PONTIFICIA COMMISSIONE BIBLICA, *L'interpretazione della Bibbia nella Chiesa*, 1993, in [http://www.vatican.va/roman\\_curia/congregations/cfaith/pcb\\_documents/rc\\_con\\_cfaith\\_doc\\_19930415\\_interpretazione\\_it.html](http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/pcb_documents/rc_con_cfaith_doc_19930415_interpretazione_it.html) (13.5.2016).
- PROPP Vladimir J., *Morfologia della fiaba*, Edizione italiana, Einaudi, Torino, 2000.
- REINHARTZ Adele, *Bible and Cinema. An introduction*, Routledge, New York, 2013.
- REINHARTZ Adele, *Jesus of Hollywood*, Oxford University Press Inc., New York, 2007.
- REINHARTZ Adele, *Scripture on the silver screen*, Westminster John Knox Press, Louisville-New York, 2003.

- RONDOLINO Gianni - Dario TOMASI, *Manuale di storia del cinema*, UTET Università, Torino, 2014.
- RONDOLINO Gianni– Dario TOMASI, *Manuale del film. Linguaggio racconto analisi*, UTET, Torino 2011.
- SKA Jean Louis, *I nostri Padri ci hanno raccontato. Introduzione all'analisi dei racconti dell'Antico Testamento*, Edizione italiana, EDB, Bologna, 2012.
- SKA Jean Luis - Jean Pierre SONNET - André WENIN, *L'analyse narrative des récits de l'Ancien Testament*, “Cahiers Évangile 107”, Cerf, Paris, 1999.
- STERNBERG Meir, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Indiana University Press, Indianapolis, 1993.
- TINAZZI Giorgio, *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, Marsilio, Venezia, 2010.
- TRECCANI, “Esegesi”, in <http://www.treccani.it/enciclopedia/tag/esegesi/>.
- TRECCANI, “Ellissi”, in <http://www.treccani.it/vocabolario/ellissi/>.
- TRECCANI, “Prolessi”, in <http://www.treccani.it/vocabolario/prolessi/>.
- TRECCANI, “Semiotica”, in <http://www.treccani.it/enciclopedia/tag/semiotica/>.
- TRECCANI, “Tradere”, in <http://www.treccani.it/vocabolario/tradere/>.
- WILDE Oscar, *Salomè*, Guidemoizzi, Milano, 2012.
- WOLLEN Peter, *North by Northwest: A morphological analysis*, in “Film Forum” vol.1, n. 1, 1976.