

# Dalla parola sacra all'immagine cinematografica: le 'trasmutazioni' della violenza nella Passione

di Alberto Bourlot

This essay attempts a study of a number of cinematographic recountings of the Passion concentrating on the characteristics of their relationship with the biblical texts. After an analysis of the concept of intersemiotic translation, a number of evaluation criteria are presented: the capacity of referring to the original text, the interpretative force in comparison with today, and the economy of the changes. These criteria are then applied to *Il Vangelo secondo Matteo* by P.P. Pasolini, *Gesù di Nazareth* by F. Zeffirelli, and M. Gibson's *The Passion of the Christ*.

Scopo di questo scritto è quello di trattare un caso particolare di «traduzione intersemiotica o trasmutazione»: <sup>1</sup> ci occupiamo cioè del passaggio dalla parola all'immagine, dal testo scritto all'audiovisivo, dal libro al film e, più in specifico, delle trasmutazioni cinematografiche di testi biblici. Il nostro obiettivo è allora quello di individuare alcuni parametri per l'analisi di questo tipo di processo traduttivo e di metterli alla prova su alcune versioni cinematografiche della Passione di Gesù.

Senza nessuna pretesa di completezza, ci limiteremo a scegliere e analizzare alcuni casi che possano essere considerati esemplari sia per la chiarezza con cui implicano esplicitamente una relazione con l'originale scritturale, sia per la loro significatività in termini di riconosciuto 'successo di pubblico'. <sup>2</sup>

---

Questo saggio nasce come sintesi delle relazioni tenute – nel 2003 e nel 2004 – in occasione di due Seminari di studi organizzati presso l'Istituto Trentino di Cultura in occasione della VI e VII edizione del Festival «Religion Today» sul cinema delle religioni. Ci pare opportuno premettere che l'autore non è un 'biblista' (dal momento che delle Scritture della tradizione ebraico-cristiana è soltanto un lettore appassionato, e coinvolto in quanto credente) e nemmeno un esperto di storia del cinema (e proprio per questo si limiterà ad accennare al ruolo delle prime 'Passioni' nello sviluppo di questa particolare forma di linguaggio). L'autore si occupa invece, sia a livello professionale che nell'attività di ricerca, di analisi del testo e in particolare dei meccanismi di trasmutazione da un supporto testuale a un altro.

<sup>1</sup> Nel contesto del saggio ricorremo alla terminologia del linguista Roman Jakobson, ben consapevoli però del fatto che esiste a questo proposito una grande varietà di proposte alternative. Sulla terminologia da noi adottata si veda in particolare di R. JAKOBSON, *Aspetti Linguistici della traduzione*, in S. NERGAARD (ed), *Teorie contemporanee della traduzione*, trad. it., Milano 1995, p. 53. Sul dibattito nel suo complesso si rimanda invece a N. DUSI, *Il cinema come traduzione*, Torino 2003.

<sup>2</sup> Per una trattazione completa del tema si rinvia a A. BOURLLOT, *Immagini della Scrittura. «Traduzioni» della Bibbia tra cinema e televisione*, Brescia 2002. Ci preme in particolare sottolineare la significatività del criterio del successo di pubblico (sia dal punto di vista del cinema come fenomeno culturale, sia dal punto di vista della diffusione del testo biblico), ma anche mettere in evidenza come conseguentemente l'analisi debba essere condotta in modo indipendente da qualsiasi valutazione di tipo artistico, che non sarebbe in questa sede pertinente.

Senza nessuna pretesa di completezza dicevamo, cercando però di tenere sempre presenti gli almeno due (alternativi e complementari) punti di vista comunicativi interessati a questo discorso: quello di chi il testo lo produce e quello di chi invece il testo lo fruisce.<sup>3</sup>

Prima di entrare nel vivo della questione, ci sembra però necessario spendere qualche parola sull'importanza del tema, dal punto di vista del cinema innanzitutto, ma anche (e soprattutto) da quello della conoscenza e della comprensione diffusa degli stessi testi biblici. Dal punto di vista del cinema, dal momento che si può davvero dire che nella «rappresentazione di Cristo sullo schermo si riflette l'intera storia del cinema».<sup>4</sup> E infatti, dopo che le arte visive (e soprattutto la pittura delle nazioni 'cristiane', a Occidente come a Oriente) e le 'Sacre rappresentazioni' si erano nutrite per secoli dei racconti biblici, anche nell'evoluzione dell'ottava arte quella scritturale è stata una presenza storicamente non secondaria. Anzi, il cinema che si rifà alla Bibbia sembra essere una sorta di filo rosso nella storia del cinema, che accompagna in ogni sua svolta: dalle primissime Passioni cinematografiche alle riletture a vario titolo scandalose, passando attraverso i *kolossal hollywoodiani*. La Bibbia ha accompagnato la storia del cinema e dell'audiovisivo in generale,<sup>5</sup> seguendone i mutamenti di capacità rappresentativa e di gusto, anticipandone alcune sensibilità e mantenendone in vita alcune attenzioni.

Importante per il cinema dunque, ma anche per la recezione delle Scritture dal momento che oggi per molti il primo e spesso l'unico contatto con la Bibbia è rappresentato dalle sue riscritture audiovisive e non dall'originale scritto.<sup>6</sup> Per chi non ha gli strumenti o la voglia di confrontare le trasmutazioni filmiche con i testi biblici, le prime tendono a funzionare emotivamente e cognitivamente come degli originali. Capire cosa sia 'la Bibbia dei film' significa dunque oggi capire quale sia l'unica Bibbia con cui molti entrano in contatto: per uno di quei processi complicati (e un po' beffardi) della storia, per molti 'il libro dei libri' è infatti diventato un film piuttosto che un libro, cosicché anche quando si entra in contatto con

<sup>3</sup> Useremo d'ora in poi i termini di 'produttore' e 'fruitore' – sempre virgolettati – per indicare questi due punti di vista. Con 'produttore' non si vuole pertanto far riferimento esclusivamente a chi si occupa della materiale produzione del film (e si tratta di una figura comunque importante nel cinema di oggi, il cui ruolo va ben al di là dei meri compiti di finanziamento e/o di organizzazione), ma piuttosto indicare la dimensione autoriale nella sua complessità di soggetto collettivo di fatto portatore di quel progetto di comunicazione che nel film trova espressione. Per una trattazione della questione dell'autore nei suoi aspetti concreti si rimanda a A. FUMAGALLI, *I vestiti nuovi del narratore*, Milano 2004, pp. 50-60.

<sup>4</sup> P. DALLA TORRE - C. SINISCALCHI, *Il «genere cristologico»: un canone cinematografico*, in P. DALLA TORRE - C. SINISCALCHI (edd), *Cristo nel cinema*, Roma 2004, p. 35.

<sup>5</sup> Si pensi alla Bibbia prodotta dalla Lux Vide, messa in onda negli anni Novanta – per l'Italia dalla RAI – e venduta in diverse altre nazioni. Per un approfondimento di questo fenomeno si rimanda ancora al nostro *Immagini della Scrittura*.

<sup>6</sup> E, attenzione, non soltanto non-credenti o non-praticanti, ma anche credenti delle tradizioni ebraico-cristiane, spesso protagonisti di quella pratica tendenzialmente frammentaria di cui le ricerche sui vissuti del religioso rilevano la significativa presenza in Italia e, con sfumature diverse, nei principali paesi occidentali a sistema industriale avanzato.

il testo scritto, con la Parola, questa viene percepita e compresa a partire dall'immagine filmica che già se ne ha.

D'altra parte che i suoi tanti adattamenti cinematografici possano essere significativi per la comprensione stessa del testo biblico non deve stupire più di tanto, dal momento che la storia delle Scritture è anche, da sempre, una storia di ri-Scritture. Infatti, scrittura e riscrittura si confondono e si intersecano tanto nel processo secolare di decantazione del testo biblico, quanto nel suo 'uso' egualmente secolare. Prima della cristallizzazione del testo, arrivare a fermare le 'parole di Dio' non è stato tendenzialmente né facile né veloce: si è dovuto vivere molto, pensare molto, parlare e pregare molto. E poi scrivere, riscrivere e anche scegliere, e sacrificare. E, dopo la cristallizzazione del testo biblico, le generazioni non hanno smesso mai (in tempi, luoghi e modi diversi) di leggerlo e rileggerlo. Ma anche di trascrivere i libri sacri, di interpretarli e addirittura di riscriverli: alla luce del proprio tempo, delle sue novità e difficoltà specifiche. Ogni generazione ha 'reincarnato' nella propria realtà il racconto biblico, tornando a cercare i segni della sua storia di salvezza negli eventi che sconvolgevano il proprio tempo: la Bibbia è stata copiata e trasmessa, parafrasata e tradotta, commentata e attualizzata, trasfigurata e qualche volta tradita. Insomma, ogni generazione ha usato tutti gli strumenti comunicativi a sua disposizione per 'riscrivere la Scrittura': parola, architettura, scultura, pittura, teatro, musica, si sono incessantemente associate nel tentativo di dare di nuovo risposta agli interrogativi suscitati da quella Presenza di cui la Bibbia dava testimonianza. E a questo incessante, incompiuto, frenetico, lavoro di ri-Scrittura del testo biblico certo non potevano sfuggire i linguaggi del nostro tempo: le immagini in movimento, il cinema e la televisione.<sup>7</sup>

### 1. *La traduzione intersemiotica dei testi biblici*

Entriamo allora nel vivo del tema, prendendo le mosse dalla traduzione in generale, così da mettere in luce alcuni aspetti vitali del complesso rapporto tra un testo scritto – come la Bibbia – e i suoi adattamenti audiovisivi.

Per cominciare possiamo ricordare come oggi si tenda abbastanza concordemente<sup>8</sup> a considerare la traduzione come «parte integrante del sistema cui appartiene – vale a dire il sistema di arrivo – e rappresentazione (più o meno parziale) di un'altra entità appartenente ad un diverso sistema».<sup>9</sup>

<sup>7</sup> E, per quanto concerne l'oggi a noi più prossimo, questo inesausto sforzo riguarda anche, sempre di più, Internet e i *new media*. Si avanzano così altre forme di riscrittura in cui l'immagine continua a svolgere un ruolo decisivo, ma assumendo nuove forme e un diverso statuto. Per una panoramica di questa presenza, che eccede ovviamente ai confini del nostro tema, si rimanda (nonostante alcuni limiti) al testo di P. APOLITO, *Internet e la Madonna*, Milano 2002.

<sup>8</sup> Oggi è così, anche se la discussione sulla traduzione si è a lungo un po' sterilmente fermata alla questione della fedeltà, imprigionando il dibattito attorno alla definizione di un più o meno ineffabile e sempre soggettivo 'spirito' dell'originale a cui ci si sarebbe dovuti attenere.

<sup>9</sup> G. TOURY, *Comunicazione e traduzione*, in S. NERGAARD (ed), *Teorie contemporanee della traduzione*, p.106.

In altre parole, ogni traduzione si muoverà sempre fra il suo tempo e il tempo dell'originale, e mai si identificherà senza residui con una soltanto di queste due radici. Parlare di traduzione significa dunque accettare come primo criterio interpretativo questa inesausta oscillazione tra originale e testo d'arrivo,<sup>10</sup> con opere che tenderanno poi maggiormente verso il sistema di partenza (esaltando la propria natura traduttiva) e altre che invece saranno intrise soprattutto del sistema di arrivo (esaltando allora la loro capacità adattativa). Ma, in un caso come nell'altro, perché ci sia traduzione entrambi i sistemi vanno messi autenticamente in gioco.

E allora, nel caso del film, si tratta per il 'produttore' di saper costruire un testo che non pretenda di essere 'come l'originale', che non abbia cioè ambizioni sostitutive, che non si dica per quello che non è (e cioè nel nostro caso la Bibbia semplicemente trasferita su un altro supporto). E che, soprattutto, sappia rimandare al testo originario, alimentando delle suggestioni che spingano il fruitore 'a monte'. Volendo usare un linguaggio biblico, si tratterà di non fare della propria traduzione filmica un segno idolatrico: per intenderci un film ispirato alla Bibbia dovrebbe muoversi in una logica diversa da quella di Nabucodonosor che, posto di fronte al sogno di Daniele, corrompe la visione, limitandosi a far proprie le sue apparenze e cancellando il rimando al Dio che stava alla sua radice.<sup>11</sup> Allo stesso modo, da parte dei 'fruitori' si tratta di valutare una trasmutazione biblica anche sulla presenza di questo invito a tornare all'originale e di accettarlo (se c'è). Di saper andare dal film alla Bibbia, di saper riandare all'originale per poi guardare in modo nuovo la traduzione filmica, ma anche per comprendere e ricomprendere – a partire dalle nuove possibilità di interpretazione offerte dal film – lo stesso testo biblico.

E d'altra parte questo è proprio uno dei grandi servizi potenzialmente resi dalle traduzioni: la capacità di illuminare l'originale, di farcelo letteralmente 'risentire' o 'rivedere' e capire meglio o – per dirla in modo più esatto – di farcelo ricomprendere alla luce dell'oggi. Ogni traduzione infatti funziona come un «testo sincretico che produce un proprio specifico lettore modello, così da dar conto anche delle nuove interpretazioni che promuove rispetto al testo di partenza»,<sup>12</sup> adeguandosi al progetto dell'originale per certi aspetti e trasformandosi seguendo delle norme di accettabilità che le permettano di integrarsi nel contesto di arrivo. Ecco allora che da questa stessa natura intimamente aggiornativa della traduzione emerge un secondo

<sup>10</sup> E a maggior ragione questo avviene nel caso delle trasmutazioni, del passaggio dal libro al film, data la marcata diversità dei supporti segnici utilizzati. E infatti molti dei teorici che se ne sono occupati preferiscono parlare direttamente di «adattamento», talvolta senza però considerare che la stessa questione si pone in realtà per ogni traduzione, implicando soltanto un salto più forte e soprattutto più evidente nel caso delle trasmutazioni. Per una buona ricostruzione del dibattito su questo snodo non solo terminologico si può vedere, come dicevamo, N. Dusi, *Il cinema come traduzione*, Torino 2003, in particolare pp. 5-16.

<sup>11</sup> Per una più precisa analisi di questo concetto in una prospettiva comunicativa applicata alla Bibbia si rinvia a A. BOURLOT, *Parola, immagine, simbolo. Ascolto e visione nella comunicazione biblica*, Cinisello Balsamo (Milano) 1997, pp. 52-56.

<sup>12</sup> N. Dusi, *Il cinema come traduzione*, p. 27.

criterio interpretativo: la tensione a rileggere autenticamente alla luce dell'oggi la Bibbia, che certo chiede a tutti il rispetto di chi non si atteggia a padrone,<sup>13</sup> ma chiede anche di non fare semplicemente degli esercizi di 'bella calligrafia'. E infatti proprio questo faticoso rileggere gli eventi a partire dalla realtà del proprio tempo ha molto a che fare con il testo biblico, di cui non possiamo dimenticare le particolari qualità: si tratta della riflessione di un soggetto collettivo e comunitario, che rilegge, nei secoli, la propria storia alla luce di una fede in continua maturazione, lasciandosi interpellare dalla presenza di un Dio singolarissimo – infinitamente lontano e straordinariamente vicino – e meditando, dentro la propria storia, il trasparire di un'altra storia, di una storia di salvezza. Di padre in figlio, di comunità in comunità, si tramanda ciò che si è vissuto, i tentativi riusciti e quelli falliti, gli atti d'obbedienza e di disobbedienza, e sopra ogni cosa il significato faticosamente percepito oltre le stesse apparenze della realtà e che ha ispirato gli autori sacri. Dunque la Parola è da sempre testimonianza di uno sguardo che dal presente, dall'oggi e dalle sue domande brucianti, si rivolge alle promesse ricevute (tramandate) e le interpella, le rilegge, quando occorre le mette in discussione! Parlare delle riscritture audiovisive della Bibbia ci dirà innanzitutto qualcosa di significativo sul modo in cui il nostro tempo riscrive – e dunque legge e comprende – quell'antico racconto. Spingendoci così a sentire e a capire lo stesso originale in modo nuovo e mettendo in luce significati che prima restavano nascosti.

Armati di questi due primi criteri che valgono per le traduzioni in generale – la capacità di rimandare all'originale e, allo stesso tempo, di rileggere l'originale alla luce dell'oggi –, possiamo adesso provare a declinare il discorso più specificamente sul linguaggio audiovisivo, con tutte le sue esigenze e problematiche particolari.

Nel passaggio da un testo all'altro un primo livello di 'fedeltà' è quello di riprendere gli eventi che vi sono raccontati e di ridisporli secondo l'ordine originario: un testo integrale tende a essere più vicino all'originale rispetto a un'antologia. Ma nel caso del passaggio al film, questo tipo di fedeltà narrativa diventa decisamente più problematica: perché è difficile riprendere integralmente l'originale. La durata del testo filmico – cinematografico o televisivo – tende a essere rigida, le convenzioni produttive e fruttive obbligano a una selezione: non si può riprendere tutto e magari si deve anche anticipare, spostare, modificare in omaggio a un linguaggio che ha delle condizioni di spettacolarità molto diverse da quelle del testo scritto. Con quale criterio scegliere cosa resta, cosa scompare e cosa aggiungere?

Sempre nel passaggio da un testo all'altro un secondo livello di 'fedeltà' è poi quello che potremmo definire semantico. Già nel caso delle traduzioni inter-linguistiche si impone la constatazione che nessuna parola corrisponde esattamente a un significato e a uno soltanto, dal momento che trascina con

---

<sup>13</sup> Come ogni testo sottoposto a traduzione, ma a maggior ragione per un testo riconosciuto come sacro da un'ampia comunità di credenti.

sé un'area semantica complessa e sfrangiata. Pertanto tradurre significa scegliere parole le cui costellazioni di senso coincidano il più largamente possibile con quelle dell'originale, consapevoli però del fatto che sempre qualcosa andrà perso e che qualcosa di nuovo verrà aggiunto. Nel caso poi del film il salto tra i materiali significanti è tale da rendere decisamente più problematica la questione: anche se il sonoro fosse costruito in modo da sovrapporre il più possibile le aree semantiche dei testi (originale e filmico), bisognerebbe comunque fare i conti con il 'sovrappiù' delle immagini, incommensurabile al testo originale. Jakobson sottolineava come fosse «più difficile l'aderenza all'originale quando si tratta di tradurre in una lingua fornita di una certa categoria grammaticale da una lingua che la ignora»,<sup>14</sup> pensate a quali possono essere le difficoltà nel passare dalle parole alle immagini in movimento! Le immagini sono infatti dotate di una materialità, di uno statuto significante, di una sintassi assolutamente differente rispetto a quella delle parole.

Per dare delle risposte soddisfacenti dobbiamo allora spostare il discorso a un altro livello, senza fermarci né all'intreccio né alla sfera semantica: infatti, a fianco del trasferimento di contenuti, qualsiasi atto comunicativo implica anche una comunicazione di relazione, una proposta di rapporto col proprio fruitore, un'immagine simbolica del sé che parla e un'indicazione del percorso ideale di fruizione. Nemmeno nel più umile dei testi la partita si gioca esclusivamente al livello dei contenuti, escludendo questo secondo livello della relazione comunicativa. Di questo non si può allora non tenere conto e non si può non tenerne conto soprattutto nel caso del linguaggio audiovisivo, che affida la comunicazione di relazione in modo del tutto particolare agli elementi di trattamento (la costruzione del profilmico, il taglio delle inquadrature, la sintassi del montaggio, ma anche tutto il paratesto, tutto ciò che sta intorno al film e indirizza il nostro sguardo). D'altra parte la stessa scelta di cosa mantenere del racconto originale è senza dubbio rilevante non soltanto per la trasmissione di un contenuto, ma anche per la sua connotazione emotiva, per il tipo di rapporto che si vuole offrire al proprio spettatore.<sup>15</sup> Ecco allora che ai fini della produzione – e dell'analisi – delle trasmutazioni, l'attenzione deve spostarsi a livello del progetto di relazione iscritto nel testo di partenza: tanto nello scritto quanto nell'audiovisivo ci sono degli elementi testuali che – sempre senza alcuna pretesa di absolutezza – possono permettere di ricostruire l'intenzione comunicativa dell'originale e di mettere comparativamente a confronto i percorsi offerti al fruitore dall'originale e dalla sua traduzione. Quella del film sarà allora sempre un'opera anche di ri-scrittura della Scrittura, senza con questo esclu-

<sup>14</sup> R. JAKOBSON, *Aspetti Linguistici della traduzione* (1959), in S. NERGAARD (ed), *Teorie contemporanee della traduzione*, p. 57.

<sup>15</sup> Se anche è vero che nella pratica dell'industria cinematografica la sceneggiatura e dunque gli aspetti più tipicamente narrativi giocano un ruolo essenziale nel lavoro di trasposizione, è però altrettanto vero che questo nulla toglie all'importanza della comunicazione di relazione, che passa – anche – attraverso la dimensione del racconto. Per una ricostruzione di questi aspetti specifici si veda di A. FUMAGALLI, *I vestiti nuovi del narratore*, Milano 2004, pp. 123-150.

dere un rapporto di fedeltà con essa, che tende a porsi a livello di progetto comunicativo: traduce fedelmente un film che offre al suo lettore/spettatore un percorso simile per struttura a quello originario.<sup>16</sup>

Facciamo rapidamente due esempi – uno convergente e l'altro divergente – di questo rapporto tra il progetto comunicativo dell'originale e quello del film. Prendiamo innanzitutto il caso dell'*Abramo* di J. Sargent,<sup>17</sup> e in particolare di uno dei suoi episodi chiave: la chiamata. Nel film vediamo un uomo solo, ritto in una distesa immensa, piuttosto arida. La macchina da ripresa (e noi spettatori) lo guardiamo dall'alto e ci avviciniamo via via alla sua figura in un prolungato *zoom* in avanti, scoprendo infine che si tratta proprio di Abram. Su di lui, in dissolvenza, si forma l'immagine del cielo in tempesta. Poi lo vediamo camminare sotto la pioggia battente: vediamo l'acqua che si raccoglie tumultuosa in un canalone e in montaggio alternato sorprendiamo Abram impaurito. L'acqua infuria e sorprende il nostro protagonista che viene trascinato via e noi lo seguiamo in alcune inquadrature estremamente mosse, come fossimo anche noi trascinati dalle acque. Il testo che abbiamo descritto è sicuramente complesso dal punto di vista filmico, ma i termini del confronto con il testo biblico sono immediati: rispetto a quello che abbiamo visto – solitudine e attesa di Abram, teofania violenta nell'acqua – nell'originale c'è soltanto: «Il Signore disse ad Abram» (Gn 12,1) e le parole della promessa. Niente di più: nessuna descrizione di Abram, nessuna teofania che non sia la Parola stessa, protagonista assoluta, in grado di muovere l'uomo e di portarlo all'agire. Insomma, com'è inevitabile, fra testo biblico e testo filmico c'è un indubbio mutamento. La sensibilità moderna e il mezzo (audio-visivo, appunto) hanno introdotto elementi nuovi, che possono essere però raffrontati con l'originale al livello della comunicazione di relazione e del percorso testuale che offrono al loro fruitore. Si pensi esemplarmente al fatto che la postura quasi 'militare' di Abram – nel film sta come sull'attenti in attesa dell'incontro con Dio, con il bastone in mano – traspone di fatto a livello filmico la struttura comunicativa della chiamata biblica, che è appunto fondata sullo schema comando – obbedienza.<sup>18</sup> Insomma, il primo incontro di Abram con Dio è simile all'incontro di un soldato con il suo superiore e questo atteggiamento è trasmutato visivamente dal film proprio attraverso la postura di Abram. Ora, questa traduzione della struttura verbale attraverso un'immagine rende bene l'idea delle potenzialità comunicative del cinema come veicolo del racconto biblico (il 'soldato

<sup>16</sup> Naturalmente non sarà però mai la stessa cosa, perché ogni materiale significante trascina con sé delle modalità di produzione del senso e di fruizione sue specifiche.

<sup>17</sup> *Abramo*, Italia, dicembre 1993 (passaggio in tv), regia di Joseph Sargent. Con Richard Harris, Barbara Hershey, Maximilian Shell, Vittorio Gassman. La Lux Vide (in associazione con RAI, Turner Pictures, Quinta) ha prodotto tutta una serie di film televisivi ispirati alla Bibbia, di grande interesse sia per il collegamento esplicito al testo biblico – tende infatti a presentarsi insistentemente come riscoperta fedele del 'Libro dei Libri' con un sapore sostitutivo –, sia per la sua capacità di rappresentare il 'cinema biblico di successo' – come dimostrano l'impegno finanziario-produttivo, la dimensione internazionale del progetto e soprattutto i 'grandi ascolti' ottenuti dai passaggi televisivi.

<sup>18</sup> Per questa struttura testuale si veda esemplarmente G. RAVASI, *Il libro della Genesi (12-50)*, Roma 1993.

Abram' è facilmente comprensibile a tutti, trasformandosi in un'immagine sintetica di un atteggiamento interiore), ma spiega anche chiaramente cosa significhi valutare il percorso testuale offerto dalla trasposizione rispetto a quello originariamente messo in gioco dal film.

Diverso è l'atteggiamento riscontrabile nel secondo esempio, il *Davide* di Robert Markowitz<sup>19</sup> della stessa serie tv e in particolare le scene dell'ingresso in Gerusalemme. Il film si apre sulle immagini concitate di una battaglia, descritta da una voce fuori scena (accompagnata da questa voce, assistiamo alla sconfitta degli Israeliti, alla morte di Gionata, al suicidio sacrilego di Saul e all'incoronazione del nuovo re d'Israele). Queste prime inquadrature lasciano poi posto alla visione in presa diretta della conquista di Gerusalemme da parte di Davide, che poi trionfalmente entra in città, seguito dal suo esercito e – visione di un attimo – da una portantina coperta. Nel chiuso della reggia, vediamo infine Davide prendere possesso del trono. Un *incipit* complesso che presenta però con chiarezza come chiave di lettura della storia di Davide il momento del suo trionfo. Protagonista, ci viene subito detto, è un eroe: un eroe vittorioso. La presenza di Dio e la sua chiamata (che nel testo biblico, e cioè in particolare nel *Primo* e *Secondo libro di Samuele*, sono invece il motore subito esplicitato della vicenda) passano qui strutturalmente in secondo piano. Se infatti torniamo al testo biblico e proviamo a farne una lettura comparata, ci troviamo di fronte a una vicenda diversa. Intanto perché per trovare il brano corrispondente all'*incipit* del film dobbiamo fare un salto al quinto capitolo del *Secondo Libro di Samuele*, dove però dell'ingresso in Gerusalemme – subito dopo la sua conquista – non si dice molto: «Ma Davide prese la rocca di Sion, cioè la città di Davide ... e abitò nella rocca e la chiamò Città di Davide» (2Sam 5,7-9). Niente di più, certamente nessun ingresso trionfale. O meglio, di un ingresso trionfale si parlerà di lì a poco (e precisamente al capitolo 6), dopo che Davide – con l'aiuto di Dio – ha sconfitto i Filistei: ma di questo secondo ingresso in Gerusalemme, vero protagonista non è il re ma l'Arca del Signore.<sup>20</sup> In questo caso, il film propone al fruitore un percorso testuale marcatamente diverso proprio al livello della relazione: innanzitutto perché è praticamente assente<sup>21</sup> l'Arca del Signore, che nel testo biblico era invece al centro dell'attenzione, e poi perché nel film a trionfare è indubbiamente Davide, senza che si mettano a

<sup>19</sup> *Davide*, Italia, marzo 1997 (passaggio in tv), regia di Robert Markowitz. Con Jonathan Price, Leonard Nimoy, Franco Nero, Lina Sastri attori.

<sup>20</sup> Seguiamo questo testo straordinario, gustandone la bellezza: «Davide radunò di nuovo tutti gli uomini migliori di Israele, in numero di trentamila. Poi si alzò e partì con tutta la gente da Baalà di Giuda, per trasportare di là l'arca di Dio, sulla quale è invocato il nome, il nome del Signore degli eserciti, che siede in essa sui cherubini» (2Sam 6,1-2). Ed ecco che «Davide e tutta la casa d'Israele facevano festa davanti al Signore con tutte le forze, con canti e con cetre, arpe, timpani, sistri e cembali» (2Sam 6,5). Durante il trasporto la santità e la centralità dell'Arca vengono drammaticamente sottolineate dalla morte di Uzzà che inavvertitamente l'ha toccata (2Sam 6,6-8). Nella seconda parte del racconto si arriva poi all'episodio centrale dello scontro con Mikal. Queste, come tutte le altre citazioni bibliche, sono tratte dall'*editio princeps* (1971) della CEI.

<sup>21</sup> All'Arca è riservato un posto anonimo – una sola breve inquadratura –, così che soltanto lo spettatore biblicamente esperto potrà riconoscerla nel seguito del re.

tema quei limiti di ogni potere terreno, che erano invece lo snodo centrale del percorso di fruizione offerto dall'originale.<sup>22</sup>

Con questo doppio esempio siamo forse riusciti a dare concretezza al concetto di analogia del percorso fruitivo offerto dal testo di partenza e da quello di arrivo: è inevitabile che tra libro e film ci siano delle differenze, ma questa diversità può essere indirizzata a far compiere al fruitore un cammino simile a quello dell'originale o a stabilire un tipo di relazione completamente nuova (inclinando talvolta verso un uso pretestuoso dell'originale). Si tratta sostanzialmente – e ci sembra così di aver individuato un terzo fondamentale criterio di valutazione delle trasmutazioni – di un principio di economia dei cambiamenti: un processo autenticamente traduttivo, nella sua natura di incessante oscillazione è disponibile a cambiare tutto ciò che serve a fare della traduzione una traccia del progetto originale, ma niente di più. Il 'di più' porta a un processo di riscrittura assolutamente legittimo, ma che va appunto al di là della traduzione e si pone in un diverso regime di rimando: la semplice ispirazione, la citazione, il riferimento di sfondo e molto altro ancora (in un crescendo di cambiamenti, che porta fino allo stravolgimento). I cambiamenti gratuiti sono quasi sempre indici significativi dell'esistenza di un diverso progetto comunicativo, che sposta il testo dall'area della traduzione a quello della mera riscrittura.<sup>23</sup>

Ecco allora che, a conclusione di questa prima parte, occuparsi di trasmutazioni significherà occuparsi non di soli contenuti, ma del percorso di fruizione inscritto nei testi analizzati. Allo scopo di far emergere la diversa capacità dei film di rimandare all'originale (senza proporsi sostitutivamente), di evidenziare la forza dell'interpretazione a partire dall'oggi, di valutare infine l'economicità dei cambiamenti introdotti rispetto al percorso fruitivo offerto dall'originale (ovvero la capacità dei film di usare il linguaggio audiovisivo senza lasciarsi trascinare più di quanto sia indispensabile dalle necessità del nuovo linguaggio). Criteri che sono ovviamente significativi per testi, come quelli di cui parleremo, che il legame con l'originale biblico lo dichiarano esplicitamente<sup>24</sup> e che anzi spesso usano questo legame come una delle condizioni del proprio successo.

---

<sup>22</sup> L'accusa di Mikal, figlia di Saul, è infatti precisa: Davide, danzando nudo in onore del Signore di fronte al popolo riunito, non ha reso onore alla propria regalità. Un re non deve comparire nudo di fronte ai suoi sudditi e non deve piegarsi di fronte a nessuno, perché la regalità sta sopra ogni altra cosa: questo è il capo d'accusa mosso da Mikal. Altrettanto precisa – e sferzante – è la risposta di Davide, per il quale il re d'Israele non è un re come gli altri, perché sa di essere re di un Popolo che non è suo – ma di Dio – e può quindi comparire nudo di fronte ai figli d'Israele, così come deve piegarsi di fronte al Dio che l'ha scelto. Questo è il senso del racconto biblico: una lezione sulla caducità di ogni potere e una rappresentazione drammatica del fatto che molti fanno invece del potere il loro idolo.

<sup>23</sup> Traduzione e riscrittura non sono ovviamente due concetti contrapposti, ma stanno su di uno stesso asse come estremi di un *continuum* fondato sul rimando. Un rimando che come abbiamo visto si articola a diversi livelli.

<sup>24</sup> Direttamente nel testo e/o indirettamente nel paratesto promozionale.

## 2. *I racconti cinematografici della violenza nella Passione*

Armata di tutti gli strumenti necessari possiamo adesso affrontare il nostro tema specifico, quello della violenza esercitata su Gesù – nel corso del suo arresto, processo e crocefissione –, presa in esame nei racconti della Passione e in alcune esemplari sue trasmutazioni cinematografiche.<sup>25</sup> Ci sembra però che prima di entrare nel vivo dei tre casi che abbiamo scelto – sulla base, come dicevamo all’inizio, di un doppio criterio di chiarezza del rimando all’originale biblico e di significatività in termini di diffusione –, valga la pena di motivare in modo più approfondito e articolato la scelta del nostro tema.

Una prima ragione sta nel fatto che, nell’ambito del cinema biblico, proprio sul binomio sofferenza/violenza si è concentrata la discussione negli anni a noi più vicini, sull’onda del film *The Passion of the Christ* di Mel Gibson, uscito sul mercato americano nel 2003. Un’opera significativamente preceduta e altrettanto significativamente seguita da un intenso dibattito e da non poche polemiche, peraltro non sempre e non tutte giustificate dal testo. La prima motivazione della nostra scelta potrebbe pertanto esser definita di ‘contesto’, rilevante soprattutto in chiave di valutazione del rapporto tra un’opera e i saperi diffusi nella società che la produce e ne sancisce il successo di pubblico.

A questa prima ragione se ne aggiunge però una seconda, più squisitamente biblica: la sofferenza di Gesù, il rapporto tra quella sofferenza e la nostra redenzione, il Cristo morto e risorto, fanno certamente parte della «sostanza permanente»<sup>26</sup> della fede così come si è concretata nei testi confluiti nel Nuovo Testamento. In altre parole il successo di pubblico viene a intersecarsi con un elemento certamente non secondario nella storia della salvezza testimoniata dai testi biblici,<sup>27</sup> mettendo così in gioco in modo incisivo quella dinamica di cui si diceva all’inizio, per cui la forza comunicativa dell’audiovisivo finisce per sopravanzare lo scritto, rappresentando per molti spettatori la forma di contatto dominante con la Bibbia e con la fede che in essa si è radicata.

Ma c’è ancora una terza ragione – oltre a quella di contesto e a quella biblica – che ci ha spinto ad adottare questa particolare prospettiva e che vorremmo definire ‘antropologica’: ed è il fatto che la violenza, soprattutto

<sup>25</sup> Per una rassegna ragionevolmente completa del Gesù cinematografico si rimanda a D.E. VIGANÒ, *Gesù e la macchina da presa. Dizionario ragionato del cinema cristologico*, Città del Vaticano 2005.

<sup>26</sup> Uso questo termine facendo riferimento alla distinzione (interessante, soprattutto nella misura in cui viene applicata in modo non generico) tra sostanza permanente e paradigmi religiosi variabili operata da H. KÜNG e applicata, ad esempio, alla religione cristiana. Cfr. H. KÜNG, *Cristianesimo, essenza e storia*, trad. it., Milano 1997.

<sup>27</sup> «La Passione è iscritta nel piano di Dio, è prevista nelle Scritture e va letta alla loro luce. Non è un incidente, ma il compimento di una logica che guida da sempre la storia della salvezza. Qui sta la ragione profonda della delusione che hanno provato tutti coloro che si aspettavano un Dio che applicasse una logica diversa, risolutrice e vittoriosa»; B. MAGGIONI, *Il racconto di Marco*, Assisi 1985, pp. 207-208.

quella esercitata dal potere su vittime indifese, ci sembra davvero un tema chiave per il nostro tempo. Un tempo di violenza sull'uomo che assume anche la forma della tortura e che si presenta come ferita irreparabile, costringendo ciascuno di noi a fare i conti con se stesso, mettendoci faccia a faccia con quello che siamo e che non siamo, «erba che germoglia al mattino ... alla sera è falciata e dissecca» (per usare le parole del Salmo 89).<sup>28</sup>

Ma c'è un quarta e ultima ragione, più strettamente testuale e legata quindi alle potenzialità dell'analisi semiotica, a motivare la scelta di questo specifico tema. Infatti la rappresentazione della violenza su Gesù è abbastanza circoscrivibile già a livello di codici di superficie e finisce per rappresentare una sorta di secondo *incipit* dentro il film, assumendo così tutte le connotazioni fondanti di una soglia,<sup>29</sup> di un'interfaccia che consegna al fruitore delle precise chiavi di lettura del racconto e dei suoi sviluppi. Tanto più che, anche negli originali evangelici, lo spazio della violenza esercitata su Gesù tende a essere ben circoscritto e procede (nei sinottici almeno) su di uno schema riconoscibile e comune. Non solo, ma l'originale evangelico – in tutte le sue declinazioni testuali – è caratterizzato anche da una straordinaria sobrietà nella descrizione della violenza su Gesù, focalizzata in pochi icastici versetti e affidata più in generale alla ricostruzione incalzante della sequenza in sé di arresto, processo, esecuzione, morte.<sup>30</sup> Un tema dunque su cui le rappresentazioni cinematografiche sono inevitabilmente costrette a farsi fino in fondo carico della dinamica della trasmutazione come interpretazione inevitabile dell'originale, con l'aggiunta costante di materiali segnici che l'originale non poteva contemplare (innanzitutto quelli visivi).

Tutte ragioni che, nonostante la loro diversa natura, contribuiscono a sottolineare la centralità del tema e anche la sua modernità. Possiamo pertanto passare all'analisi dei tre racconti cinematografici della Passione che abbiamo riconosciuto come esemplari, almeno per lo scenario italiano. Per comodità – ma non solo – adotteremo un criterio espositivo meramente cronologico, prendendo le mosse dagli anni Sessanta.

<sup>28</sup> Tempo di violenza dunque il nostro, ma anche – e non è meno importante – di rappresentazione mediatica della violenza. Rappresentazione che ha assunto e continua ad assumere un doppio ruolo di stimolo a una riflessione partecipe – che cambia la nostra percezione di noi stessi –, ma anche di continua manipolazione – con tutte le sue conseguenze anche politiche. Su questo tema importante, a cui in questa sede possiamo solo accennare, rimandiamo a G. BARLOZZETTI, *Eventi e riti della televisione. Dalla Guerra del Golfo alle Twin Towers*, Milano 2002, e a C. FRACASSI, *Bugie di guerra. L'informazione come arma strategica*, Milano 2003. Qui ci limitiamo a sottolineare come il film di Mel Gibson sia pienamente partecipe di questo tempo di mediatizzazione della violenza e in particolare come sia intimamente caratterizzato dalla dialettica tra informazione di denuncia e progetto di marketing che caratterizza spesso anche la rappresentazione della guerra.

<sup>29</sup> A proposito del particolare valore semiotico degli *incipit* e a una sua articolata definizione, si veda il testo fondativo di G. GENETTE, *Soglie. I dintorni di un testo*, trad. it., Torino 1989.

<sup>30</sup> Per il confronto e l'individuazione dell'impianto generale dei racconti della Passione negli originali biblici si è fatto riferimento a A. LANCELLOTTI, *Introduzione e commento al Vangelo secondo Matteo*; A. SISTI, *Introduzione e commento al Vangelo secondo Marco*; C. GHIDELLI, *Introduzione e commento al Vangelo secondo Luca*; G. SEGALLA, *Introduzione e commento al Vangelo secondo Giovanni*, tutti contenuti in *La Bibbia, nuovissima versione dai testi originali*, IV, Cinisello Balsamo (Milano) 1991.

a. La rappresentazione ‘invisibile’ di Pier Paolo Pasolini<sup>31</sup>

Del *Vangelo secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini molto si è detto dal momento in cui è uscito, con un tono dapprima – e da più parti – polemico, che molto aveva a che fare con la personalità scandalosa del regista, ma in cui si rifletteva anche la stessa forza espressiva di un’opera, capace ancora oggi di colpire nonostante i profondi mutamenti del linguaggio cinematografico e della temperie culturale. Polemica che è andata poi stemperandosi, permettendo allo stesso mondo dei credenti di cogliere nel lavoro di Pasolini uno sforzo autentico di confronto con l’originale evangelico.

Autenticità di cui ci sembra riprova la stessa strategia di titolazione e le modalità con cui il testo dichiara l’ispirazione scritturale: il film infatti non solo si presenta esplicitamente come traduzione audiovisiva di uno testo biblico specifico – il ‘Vangelo di Matteo’ e non genericamente la vita di Gesù –, ma offre anche preliminarmente al fruitore una sorta di indicazione bibliografica.<sup>32</sup> In questo caso il testo sceglie pertanto di non tuffarsi direttamente nel racconto, per dichiarare invece preventivamente la propria ‘posizione’ rispetto ai testi originali e con il riferimento a un testo e a quello soltanto, a un Vangelo in una specifica traduzione, si prende in carico i suoi stessi limiti (rispetto anche solo alla molteplicità dei Vangeli canonici) e fonda così in modo estremamente rispettoso il rapporto con il testo biblico. Da questo punto di vista *Il Vangelo secondo Matteo* sembra essere consapevole di quel primo criterio di valutazione dei film biblici di cui abbiamo detto: la capacità di rimandare all’originale e spingere il lettore ‘a monte’ delle immagini, verso le parole da cui sono nate.<sup>33</sup> E più in specifico a riguardo del nostro tema, da questa vocazione al rimando ci sembra discenda anche lo sforzo di trasmutare nel film lo stesso peso relativo dei diversi elementi testuali caratteristici dell’originale, dedicando alla Passione – e alla Resurrezione – soltanto la parte finale del film: la Croce si prepara così nel percorso dei fruitori con il racconto minuzioso della predicazione di Gesù e, prima ancora, dell’Annuncio.

In questo specifico contesto trasmutativo, si situa pertanto la rappresentazione della violenza sul corpo di Gesù, una violenza che nell’opera di Pasolini ricorre come nell’originale a codici di estrema sobrietà. Il testo filmico infatti tende ad assumere quasi il tono di una rappresentazione per

<sup>31</sup> *Il Vangelo secondo Matteo*, Italia 1964, regia di Pier Paolo Pasolini. Con Enrique Irazoqui, Margherita Caruso, Susanna Pasolini, Marcello Morante, Paola Tedesco, Ninetto Davoli attori.

<sup>32</sup> Nei titoli di testa infatti si rimanda a una precisa traduzione italiana («Testo del vangelo nelle Edizioni Pro Civitate Christiana - Assisi»), lasciando affiorare un atteggiamento di attenzione quasi ‘filologica’. Il rilievo dato parallelamente alla voce di Gesù (prima dell’inizio del film si ricorda che «La voce di Cristo è di Enrico Maria Salerno») contribuisce poi ad attribuire al film un carattere recitativo e implica di fatto un doppio rimando all’esistenza di un originale (trasmutato e letto).

<sup>33</sup> E per la verità, fin dall’*incipit*, l’opera di Pasolini sembra farsi carico dell’intero processo di oscillazione tipica di un autentico processo traduttivo: il rimando al testo originale è fatto senza escludere dal proprio orizzonte comunicativo nemmeno la comunità di chi (nell’oggi!) investe la Bibbia di un valore che va oltre la sua stessa testualità, come ben dimostra la dedica «Alla cara, lieta, familiare memoria di Giovanni XXIII».

quadri, confrontandosi direttamente con i versetti essenziali che Matteo dedica alla violenza sul corpo di Gesù. Una essenzialità che contribuisce a non distrarre l'attenzione del lettore – e dello spettatore –, a non dirottarla sui particolari, per mettere invece costantemente in luce come in quella sofferenza si stesse compiendo il disegno della salvezza. Quel disegno, fatto proprio da Gesù, che sembra stare al centro dell'interesse del redattore del testo biblico.<sup>34</sup>

Un film sobrio dunque, ma non per questo meno coinvolto e coinvolgente. E di una forma di coinvolgimento che tende a costituirsi di nuovo in rimando all'originale e al percorso fruitivo ad esso sotteso. È il caso del racconto del processo e della corona di spine, messo in scena attraverso lo sguardo partecipe dei discepoli, con un'indicazione esplicita del tipo di relazione richiesta allo spettatore: non il distacco di chi assiste, ma la partecipazione di chi si è messo alla sequela.<sup>35</sup> Nel film infatti il racconto del processo prende le mosse da un primo piano del volto sofferente di Giovanni<sup>36</sup> (consolato dalle donne), dall'ingresso quasi teatrale dell'apostolo nel luogo del giudizio (che fa simbolicamente entrare anche noi fruitori all'interno di questa sorta di Sacra Rappresentazione), dalla visione ravvicinatissima dei suoi occhi piangenti alternata proprio alla sua visione in soggettiva degli eventi. Ed ecco allora che vediamo con gli occhi di Giovanni, ci sentiamo con lui sbalottati tra la folla di chi assiste, guardiamo e ascoltiamo in modo imperfetto, come se davvero fossimo lì, incapaci di cogliere l'insieme e di dare ordine agli eventi. L'unico fuoco della narrazione sembra essere proprio il coinvolgimento di chi guarda per noi e insieme a noi spettatori. Guarda e soffre, senza ancora capire. Il filtro offerto alla visione (dal film) è l'esperienza della sequela di Gesù, che è istitutivamente il filtro stesso degli originali evangelici, scritti 'in nome' di una diretta testimonianza e di una comunità di credenti.<sup>37</sup> Il film tende quindi a trasmutare il percorso fruitivo dell'originale, usando fino in fondo la propria specificità audiovisiva, traducendo lo sguardo della comunità credente negli occhi piangenti del discepolo che assiste all'Innalzamento di Gesù.

E proprio a partire da questo sguardo sofferente, un secondo aspetto colpisce nella trasmutazione del racconto evangelico offerta dal film di

<sup>34</sup> A questo proposito si vedano, in particolare, i saggi di B. MAGGIONI, *Il racconto di Matteo*, Assisi 1981, e di B. CORSANI, *Matteo, il Vangelo del Regno*, Cinisello Balsamo (Milano) 1998.

<sup>35</sup> E questo a prescindere dalle – comunque complesse – personali convinzioni del regista, perché un testo parla per se stesso, con una forza sua, qualche volta anche contro ciò che più o meno consapevolmente l'autore si proponeva di dire.

<sup>36</sup> Il volto di Giovanni fa qui, in termini semiotici, da vera e propria figurativizzazione dell'enunciatario, cioè del percorso di fruizione che il testo offre come modello allo spettatore reale, spingendolo così ad appropriarsi di una certa sequenza di percezioni, cognizioni e passioni. Per questo concetto si rimanda esemplarmente a G. BETTETINI, *La conversazione audiovisiva*, Milano 1998 e, più in generale, sugli ancoraggi che il testo offre alla cooperazione interpretativa del suo fruitore si rinvia a U. Eco, *Lector in fabula*, Milano 1985.

<sup>37</sup> Per l'importanza della testimonianza nell'istituirsi dell'istanza autoriale degli evangelii si rimanda a M. QUESNEL, *La storia dei Vangeli*, trad. it., Cinisello Balsamo (Milano) 1990, e a B.D. EHRMAN, *I Cristianesimi perduti*, trad. it., Roma 2005.

Pasolini, portandoci dal primo criterio di valutazione, al secondo, quello della capacità di rileggere il testo alla luce dell'oggi. Nelle immagini del film infatti la sofferenza – che è chiaramente di Gesù – viene osservata attraverso i volti degli uomini. Nella salita al Calvario innanzitutto, in cui il dolore fisico è quasi invisibile sul volto di Cristo. Nonostante sia evidenziata la fatica del peso della croce, la confusione della folla che si accalca, il caldo (la borraccia che il soldato gli passa), l'estenuazione del passo incerto (che fa fatica a procedere), il corpo svuotato di ogni forza che si abbandona alle mani dei soldati che infine lo svestono. Una sofferenza dunque ben presente, ma che noi spettatori vediamo soprattutto sui volti dei presenti: non i potenti, ma la gente comune. I discepoli, e soprattutto e senza commenti possibili, il volto desolato di Maria.<sup>38</sup>

Davvero una singolare scelta traduttiva, che torna prepotente nel momento stesso della massima violenza su Gesù: la crocefissione. Ancora una volta infatti noi non vediamo Gesù nel momento in cui viene inchiodato: della crocefissione di Cristo, vediamo una mano e sentiamo un grido, ma visivamente la violenza culmina (durante la salita) nell'insistito primo piano del volto di uno dei ladroni che grida tutta la sua sofferenza. Ecco allora che, all'interno della dimensione attenta del rimando al testo evangelico, emerge in queste modalità di rappresentazione la forza di un'interpretazione alla luce del tempo in cui si iscrive la traduzione: il testo racconta il sacrificio liberamente accettato da Gesù per la salvezza degli uomini di ogni tempo e luogo, attraverso la sofferenza di un uomo qualunque, che rappresenta gli uomini di ogni tempo e luogo. «Cristo passa attraverso il terreno proprio dell'uomo, quello del limite, della morte, della finitudine, divenendo fratello di tutti gli uomini e di tutte le donne».<sup>39</sup> Il grido del povero ladro messo in croce ci racconta anche la sofferenza di Gesù, perché è la sofferenza di ogni uomo assoggettato alla violenza estrema dell'esecuzione. A Gesù e al Suo Volto sta invece di raccontare altro, ciò che il volto degli uomini non può raccontare con eguale pienezza: l'accettazione della volontà del Padre, la scelta dell'amore a ogni costo, il sacrificio innocente.

E infatti, con una ulteriore singolare scelta rappresentativa, la trasmutazione in immagini della Passione nel caso del film di Pasolini culmina nell'assenza di immagini (un'inquadratura in nero) e nella sola Parola letta (legata proprio al monito biblico del non saper vedere e non saper ascoltare).<sup>40</sup> Il film ci rimanda così allo sguardo partecipe di chi si è posto alla sequela e che proprio per questo sa (o perlomeno con il tempo impara) vedere e ascoltare davvero la storia della Passione di Gesù, e nello stesso tempo ci

<sup>38</sup> Volto di Maria che è rappresentante nel film dal volto della madre del regista (un volto anziano), con un'implicazione anche personale dei propri vissuti, che ci sembra un'ulteriore prova extra-testuale dello sforzo di autenticità messo in campo dall'intellettuale friulano nel confrontarsi con il testo evangelico.

<sup>39</sup> G. RAVASI, *La Buona Novella*, Milano 1996, p. 182.

<sup>40</sup> «Voi udrete con le orecchie ma non intenderete e vedrete con gli occhi, ma non comprenderete, poiché il cuore di questo popolo si è fatto insensibile e hanno indurito le orecchie e hanno chiuso gli occhi, per non vedere con gli occhi e non sentire con le orecchie».

riporta circolarmente a quell'atteggiamento di infinito rispetto dell'originale e di rimando a esso con cui abbiamo aperto. L'immagine che lascia il posto alla sola Parola, dimettendo ogni pretesa di assolutezza e ricordandoci che non è il film, ma la Parola, lo spazio dell'incontro con il Cristo.

In sintesi ci sembra allora (rispetto a quanto dicevamo nel paragrafo 1) che, nonostante la presenza di alcune ellissi narrative legate proprio all'aspetto della violenza, il film di Pasolini tenti di praticare quell'atteggiamento di economia dei cambiamenti che sta al cuore del processo traduttivo. Con la sua sobrietà narrativa simile a quella dei Vangeli, con il ricorso al filtro di uno sguardo coinvolto nella sequela, con la visualizzazione della sofferenza di Gesù condivisa dal volto sofferente di un uomo qualunque, con la capacità di sospendere l'immagine per lasciare il posto alla sola parola, il film si fa pienamente carico della sua natura di trasmutazione. Senza pretendere di sostituirsi all'originale e senza rinunciare a guardare all'originale a partire dall'oggi e dalla sua sensibilità. Anche senza nulla aggiungere all'intreccio – al punto da farsi anti-spettacolare –, si offre come un'interpretazione in virtù delle sue immagini, del suo essere messa in scena, dell'offrire un punto di vista. Senza però nascondere e senza smettere mai di rimandare all'originale. Diventando così capace di attirare il nostro sguardo non sulla sofferenza in sé, ma sulla particolarità di quella morte, sul suo legame con la promessa e sulla sua assunzione da parte di Gesù per amore del Padre e degli uomini: non è un caso che l'unico momento in cui lo sguardo è prolungatamente centrato sulla sofferenza diretta di Gesù sia quello del Getzemani!

b. La rappresentazione 'incorniciata' di Franco Zeffirelli<sup>41</sup>

Procedendo nel nostro percorso 'cronologico', veniamo adesso al 1977 e passiamo a un altro film biblico che molto ha fatto parlare di sé nel tempo e che è stato protagonista anche di un'ampia diffusione, sia cinematografica che televisiva.<sup>42</sup>

Dell'importanza della strategia comunicativa implicata attraverso la scelta di un titolo abbiamo già parlato (e del fatto che il titolo-soglia non può essere considerato come un semplice dettaglio né dal punto di vista dell'originale né da quello del film) e ci limiteremo qui a qualche semplice accenno: è infatti evidente la diversità di atteggiamento sottostante alla scelta di intitolare un film biblico *Gesù di Nazareth* piuttosto che *Il Vangelo*

---

<sup>41</sup> *Gesù di Nazareth*, Italia - Gran Bretagna 1977, regia di Franco Zeffirelli. Con Robert Powell, Olivia Hussey, Anne Bancroft, James Mason, Rod Steiger, Anthony Quinn.

<sup>42</sup> L'opera di Franco Zeffirelli va infatti incontro sia a pareri favorevoli, sia ad altri decisamente meno positivi, tra cui pare quello dello stesso prestigioso sceneggiatore (Anthony Burgess). E alcuni degli indubbi limiti dell'opera sembrano derivare proprio dalla sua doppia natura – sempre difficile, quasi impossibile – di sceneggiato televisivo e di film per la proiezione in sala. Si veda P. MEREGHETTI, *Dizionario dei film*, Milano 2001, e E.G. LAURA, *Gesù nel cinema*, Roma 1997. Si deve inoltre ricordare l'indubbio successo di pubblico e alcune pratiche di adozione di questo film nella stessa prassi catechistica (almeno in Italia), che lo trasformano in un oggetto di estremo interesse per qualsiasi analisi del cinema biblico.

*secondo Matteo*. E, lo ripetiamo, non si tratta di una ‘banale’ questione di titoli, non fosse altro perché il ‘nome’ del film nasce dall’intimità più o meno forte con l’originale e ne esprime l’anima, gli intenti, indirizzando lo spettatore nella visione e nell’interpretazione. Mentre allora la strategia di titolazione de «Il Vangelo secondo Matteo» tendeva a esplicitare in modo forte e univoco il rimando a un testo originario, presentando strutturalmente la dimensione del rinvio al testo biblico come punto di partenza – per l’autore – e come punto di arrivo – per lo spettatore –, con *Gesù di Nazareth* si preferisce invece partire da un’implicita attestazione di storicità. Il titolo infatti, in questo caso, ruota programmaticamente attorno alla specificazione di uno spazio geografico – e di un tempo – ben preciso, senza dichiarare preventivamente un particolare testo di riferimento o un *corpus* di fonti, offrendo così una chiave di interpretazione che sembra anzitutto fondata su di un criterio di verosimiglianza storica. Il protagonista ‘Gesù di Nazareth’ tende così a presentarsi come personaggio ricostruito nella sua monadicità, indipendentemente dalle vitali differenze dei testi che di lui ci hanno parlato, che infatti non trovano spazio nel titolo e non vengono citati. Ecco così che la storicità del racconto tende a trapassare nella pretesa di una specifica capacità ricostruttiva della verità di Gesù da parte del film, al di là ed eventualmente anche contro gli originali biblici.<sup>43</sup> Un Gesù ricondotto a unità, privo di quelle fastidiose incoerenze narrative tra un Vangelo e l’altro, di quegli ‘inconcludenti doppioni’ di quelle ‘contraddizioni’ legate alla pluralità delle fonti e degli episodi, che caratterizzano l’originale del Nuovo Testamento. Un Gesù che non è narrativamente – e teologicamente! – plurale come nel Nuovo Testamento, che in forza della sua stessa molteplicità interna ci mostra la necessità di risalire dalle testimonianze dei testi a quella dimensione dell’incontro personale che sta al centro di tutti i racconti evangelici. La dimensione del rimando è qui evidentemente meno programmaticamente forte (che nel caso del *Vangelo secondo Matteo*) e meno forte l’accettazione di quella duplicità che è tipica del processo traduttivo. Questo atteggiamento non impedisce in sé al Gesù di Nazareth di essere un film ‘religioso’ e nemmeno di essere una rilettura della Bibbia alla luce dell’oggi, come vedremo, ma sembra porlo in un rapporto diverso con gli originali e connotarlo per una minor capacità di spingere strutturalmente il fruitore a risalire con il cuore indietro fino alla fonte dell’originale.

Ma veniamo più specificamente alla rappresentazione della violenza nella Passione (a cui è dedicato all’incirca un sesto del film):<sup>44</sup> una rappresentazione in cui l’opera mette in mostra apertamente quell’atteggiamento di

<sup>43</sup> Di fatto, il film si segnala anche per l’uso di fonti tra gli Apocrifi. Si vedano anche per questo punto P. MEREGHETTI, *Dizionario dei film*, e E.G. LAURA, *Gesù nel cinema*.

<sup>44</sup> Del film esistono, come dicevamo, diverse versioni di lunghezze diverse. Prendendo come riferimento la versione lunga 6 ore circa – uscita per la fruizione in *home video* –, la passione viene dopo circa quattro ore e mezza (durando un’ora per lasciare poi posto al dopo morte) e il primo atto di violenza su Gesù più o meno trenta minuti dopo. Anche in questo caso dunque, seppure con un diverso gioco di pesi testuali, la trasposizione cinematografica ‘prepara’ la violenza della Passione attraverso il lungo cammino dei racconti dell’infanzia e della predicazione.

libertà nell'adattamento che veniva anticipato dalla strategia di costruzione del titolo. Prendiamo come esempio il momento della flagellazione, rappresentato come prima effettiva violenza fisica sul corpo di Gesù. Il tratto che colpisce immediatamente nella rappresentazione del film di Zeffirelli è la presenza di una forte, e potremmo dire dominante, cornice testuale: in altre parole le scene in cui Gesù viene colpito sono alternate a quelle di una discussione sul potere tra Pilato e il rappresentante del Sinedrio. Il dialogo tra i due potenti apre e chiude la flagellazione. Non solo, ma la violenza nei confronti di Gesù, la sua esposizione ai colpi, viene letteralmente vista dall'alto e cioè attraverso lo sguardo di Pilato e del suo interlocutore, con una inquadratura in soggettiva.<sup>45</sup> Un particolare, questo, che viene evidenziato ulteriormente dalla messa in scena delle reazioni di disgusto del rappresentante del Sinedrio, che, pur essendo corresponsabile della cattura, si ritrae di fronte alle sue conseguenze e preferirebbe non dover assistere direttamente alla tortura. E lo sguardo in soggettiva prosegue fino a chiudersi con una sorta di visione ravvicinata: una soggettiva tutta interiore in cui vediamo il dettaglio delle mani di Gesù che si contraggono sotto i colpi, correlato a un'inquadratura in primo piano dei volti dei due uomini politici che lo stanno sacrificando ai loro disegni. Il testo ci chiama così a esprimere un qualche giudizio diretto sui due personaggi che si muovono sulla scena, sui vincitori apparenti del confronto con il Cristo, Re di un Regno che non è di questo mondo.

In questo modo il film sceglie di dare una rappresentazione della violenza su Gesù che non è fine a se stessa. Non diversamente da quanto fanno i testi evangelici, che come abbiamo visto sono estremamente sobri nella rappresentazione e soprattutto finalizzano lo stesso racconto della violenza al disvelamento del piano della storia di salvezza. Il film di Zeffirelli sceglie invece un altro punto di vista che, pur essendo presente nell'originale, non è però certamente dominante: la violenza e l'ipocrisia del potere. Mettendo così in evidenza, anche a questo livello, la qualità della propria ri-scrittura, più che il rimando all'originale e più che la tensione a offrire allo spettatore un percorso di fruizione che sia 'simile' a quello offerto dall'originale. E costringendoci a prendere posizione, anche emotivamente, rispetto al potere, più che a percepire le valenze sotierologiche ed escatologiche della Croce. Certo questa rappresentazione della violenza come evento significativo non tanto – o soltanto – in sé, permette di condividere con l'originale delle modalità di rappresentazione della violenza che restano indirette, simboliche e volutamente anti-spettacolari. Anti-spettacolari proprio perché non si vuole che l'attenzione del fruitore si fermi sulla violenza in sé, perché si vuole che nel percorso della fruizione la violenza serva a sentire qualcosa di più, ad andare oltre: alla storia di salvezza (negli originali, con sfumature anche

---

<sup>45</sup> Si tratta di un effetto di montaggio, ottenuto raccordando il volto di un personaggio e l'inquadratura dello spazio in cui sta guardando, in modo da offrirci una visione della realtà attraverso i suoi occhi, con un forte effetto di identificazione percettiva e cognitiva (positiva o negativa che sia dal punto di vista emotivo). Si veda, per questo concetto, F. CASETTI - F. DI CHIO, *Analisi del film*, Milano 1990.

significativamente diverse), al cinismo del potere politico (nel film). E infatti, lo stesso modello di rappresentazione viene usato nel mettere in scena lo schermo dei soldati: la rappresentazione è forte, perché – di nuovo attraverso un uso della soggettiva, questa volta dello sguardo della vittima – possiamo sperimentare direttamente l’umana confusione e prostrazione di Cristo, ma non è mai spettacolarmente insistita. Vediamo gli uomini che colpiscono, le mani che si contraggono, il volto sofferente, le reazioni sui volti degli altri, il particolare dell’inquietudine dei cavalli<sup>46</sup> e tutto questo costituisce una cornice dentro cui la violenza su Gesù tende ad assumere il valore di uno degli elementi che caratterizzano la scelta amorosa di Gesù, che accetta la volontà del Padre e sale sulla croce per amore degli uomini. E in questa prospettiva, è interessante notare come, nonostante la sovrapposizione di un disegno di lettura proprio, di tipo storicizzante, il testo si avvicini all’originale, accennando al piano della storia della salvezza, nel momento stesso in cui anche nella sofferenza tende a rimandare all’evento della resurrezione. È il caso ad esempio delle inquadrature in cui Gesù viene riportato davanti a Pilato dopo la tortura: sequenza significativa per la luminosità della sua figura di agnello sacrificato, che prelude però già alla luce della Resurrezione.<sup>47</sup>

Certo è che con questa dinamica di rappresentazione, l’opera del regista toscano mostra di essere meno attenta alla dimensione del rimando e dell’economia dei cambiamenti, ma si segnala invece per la sua capacità di attualizzazione: nel guardare al testo biblico ci propone una nota tipicamente moderna, che senza nulla togliere all’intreccio del testo originale, mette l’accento su di un tema – la violenza e l’ipocrisia del potere, di chi condanna ma non ha a cuore la verità – il cui valore attraversa le epoche, dal tempo di Gesù fino ai nostri tempi. Dunque più che una trasmutazione una ri-scrittura, il cui punto di forza sta nella capacità di rileggere la violenza nella Passione, con una chiave di lettura che parte dalle inquietudini di un secolo che con la violenza del potere ha dovuto ripetutamente e tragicamente confrontarsi.

### c. La rappresentazione ‘sovrastata’ di Mel Gibson<sup>48</sup>

Seguendo l’ordine cronologico che ci siamo dati, veniamo adesso ai giorni nostri e all’ultimo dei film che abbiamo deciso di prendere in considerazione: quello che con il suo successo internazionale ha imposto all’attenzione del pubblico e degli stessi studiosi del cinema biblico il tema della

<sup>46</sup> Elemento che serve a dare credibilità alla patina storica ricercata nella trasmutazione del *Gesù di Nazareth*, ma che sembra anche rimandare simbolicamente a un coinvolgimento di tutto il creato nello strazio del Salvatore.

<sup>47</sup> Purtroppo però, in quella sede, il film lascia presto spazio a un dialogo teso a rappresentare il ‘buon Pilato’ – che fa ma non vorrebbe fare –, rappresentazione non priva di qualche fondamento nei testi evangelici, ma sul cui trattamento si potrebbero fare una serie di osservazioni critiche proprio a partire dai testi stessi.

<sup>48</sup> *The Passions of the Christ*, USA - Italia 2003, regia di Mel Gibson. Con James Cavaziel, Maia Morgenstern, Monica Bellucci, Mattia Sbragia, Hristo N. Shopov, Rosalinda Celentano.

violenza perpetrata su Gesù durante il cammino della Passione, determinando indirettamente anche il punto di vista adottato dal nostro saggio.

Siamo di fronte a un'opera che ha suscitato grandi passioni e altrettanto grandi polemiche, anche per la riuscitissima strategia di marketing che ha sorretto la diffusione del film, evidenziando la forte volontà promozionale dei suoi produttori.<sup>49</sup> E infatti anche chi ne ha celebrato il valore in sé, si è trovato più o meno consapevolmente a doverlo paragonare con altri successi dell'industria culturale che ne hanno preceduto l'uscita più che con la tradizione degli adattamenti biblici.<sup>50</sup>

Questa strategia pubblicitaria<sup>51</sup> che ha, senza dubbio, contribuito a trasformare il film in un evento mediatico, non può essere automaticamente considerata un pregio dal punto di vista dei processi di trasmutazione e di adattamento. E infatti, anche nel caso di quest'opera è necessario ricordare preliminarmente quella distinzione sempre operante tra traduzione e originale, che invece talvolta anche a causa delle strategie di marketing utilizzate si ha l'impressione sia andata perduta:

«Molti oggi chiedono di ricostruire ciò che è accaduto in quelle ore. Noi dobbiamo rispondere non dicendo: 'L'avete visto nel film, quella è la verità'. Dobbiamo tornare a studiare i Vangeli, perché c'è la tentazione di identificare il film con il testo evangelico».<sup>52</sup>

È dunque opportuno esordire, anche in questo caso, con un invito a quell'atteggiamento di rimando che abbiamo visto essere uno dei criteri per l'interpretazione e la valutazione di qualunque operazione di trasmutazione.

<sup>49</sup> Basti ricordare, a testimonianza delle passioni suscitate ma anche della esemplare capacità di promuovere il film in modo articolato, l'uscita nel contesto italiano poco più di due anni fa, nel tempo della Quaresima, in modo da 'sfruttare' un'attenzione sociale diffusa. «Il film di Mel Gibson sulla Passione di Cristo è un'ulteriore prova di come i media si nutrono di se stessi, di come i prodotti non sono solo al culmine di un processo, ma anche all'origine di questo. Per un mese infatti abbiamo assistito alla presentazione mediatica di un film non ancora uscito nelle sale italiane ... ma a cui sono state dedicate intere trasmissioni televisive, prime pagine dei quotidiani, la copertina di settimanali. È questo il primo miracolo di *The Passion*»; dichiarazione di D.E. Viganò in V. CORRADO, *The Passion: non è un film a dare più certezza alla fede*, in «il Cittadino», 3 Aprile 2004.

<sup>50</sup> Si veda ad esempio il saggio di R. ROYAL, *Silenzio e pietà*, inserito nell'agile *Guida alla Lettura del Film* che l'editrice Ancora (Milano 2004) ha editato in scia al risultato di pubblico nelle sale, a riprova stessa del suo successo e delle sue particolarità: «Lo stesso Mel Gibson è consapevole che la vicenda e la spiritualità che egli evoca con il suo film vanno ben al di là di qualunque cosa possa essere mai impressa nella celluloido di una pellicola ... In tempi recenti, forse solo *Il Signore degli anelli* ha saputo cogliere la stessa portata dell'epico conflitto tra bene e male» (p. 11), con un chiaro – e inevitabile – rimando a un'altra strategia di marketing di successo: la tripartita trasmutazione del testo di Tolkien che aveva a sua volta riempito le sale in questi primi anni del secondo millennio!

<sup>51</sup> Emblematicamente citiamo il testo della pubblicità che ha accompagnato in Italia presso un importante catena, l'uscita del film in DVD, rinnovandone gli stili di presentazione per l'uscita delle sale: «La Passione secondo Gibson / Una lettura della crocifissione / come non si era mai vista / La storia la conosciamo tutti: le ultime 12 ore della vita di Gesù prima della crocifissione ... Una sfida che l'attore americano ha vinto, contro tutto e tutti, sfidando Hollywood e molte istituzioni ecclesiastiche». Si noti che nella stessa pubblicità si cerca di prendere un po' furbescamente le distanze dalla campagna promozionale effettuata: «Certo Hollywood intorno al film ha costruito un discutibilissimo mercato del *merchandising*, poco attinente con lo spirito del film».

<sup>52</sup> Dichiarazione di G. Ravasi, riportata in I. SANNA, *La passione di Mel Gibson*, in P. DALLA TORRE - C. SINISCALCHI (edd), *Cristo nel cinema*, pp. 185-186.

E nella forma di una capacità attiva, per cui il testo di arrivo (il film) spinge il suo spettatore a non limitarsi a esso, ma a risalire fino alla sua origine (il libro in questo caso, anzi il Libro). Imporre l'attenzione al Cristo sofferente è dunque un merito del film, nella misura in cui – dal momento che esplicita la sua ambizione traduttiva<sup>53</sup> – sa spingere gli spettatori a confrontarsi con l'immagine evangelica della sofferenza di Cristo, sa rimandarli ai Vangeli e al loro modo di rappresentare il cammino di sofferenza di Gesù.

Ma certo, al di là di qualsiasi considerazione sulle strategie di marketing utilizzate, si deve riconoscere al film di Mel Gibson la capacità di imporre all'attenzione un modo particolare di adattare il testo evangelico, recuperando una tradizione iconografica e spirituale di altri secoli<sup>54</sup> e mettendo al centro del nostro sguardo la figura del Cristo sofferente. *The Passion of the Christ* riconduce così i suoi spettatori al tema della sofferenza – non soltanto fisica – da cui Gesù fu consumato durante la Passione: un tema certamente importante, anche quando come ai nostri giorni sembra essere meno abituale e meno immediatamente comprensibile. D'altra parte la tendenza all'incomprensione di questo aspetto della vicenda di Gesù riguardava già i discepoli:

«Ogni dolore è scandaloso e incomprensibile, ma in modo speciale la sofferenza del Figlio di Dio. L'evangelista Marco, in particolare, fa risaltare l'incomprensione dei discepoli di fronte alla sofferenza e alla morte di Gesù. La sofferenza e la morte dell'innocente Figlio di Dio rientrano nella insondabile 'sapienza' di Dio, che agli occhi dell'uomo appare 'stoltezza e debolezza di Dio' (1Cor 1,25)».<sup>55</sup>

E a merito dell'opera di Mel Gibson ci sembra vada anche ascritto di aver saputo proporre questo tema in modo certamente innovativo rispetto alla tradizione del cinema biblico<sup>56</sup>: in particolare, programmaticamente, con un di più di realismo, perseguito a costo di essere obbligati a proporre

<sup>53</sup> Si noti tra l'altro come il film in *incipit* citi l'*Isaia* del canto del Servo sofferente, rimandando al testo biblico e riproponendo l'atteggiamento del Nuovo Testamento nell'uso dei testi dell'Antico Testamento.

<sup>54</sup> Tradizione spirituale che è stata largamente evocata, con particolare riferimento alla mistica tedesca Anna Katharina Emmerick (vissuta nel secolo XVIII), per altro non sempre ricordando che delle sue visioni abbiamo una traccia scritta sostanzialmente indiretta nell'opera più tarda di un poeta, il romantico Clemens Maria W. Von Brentano. Ma naturalmente non è questo il punto (anche se fa già una certa differenza): il fatto è che in ogni caso, un film che si intitola alla Passione di Cristo rimanda al testo evangelico come sua fonte originale, con cui si confronta direttamente e – per il tramite delle scelte stessate del termine Cristo – in una prospettiva che è quella della fede. Dunque tutte le eventuali fonti intermedie non possono che essere subordinate all'originale primo che il testo certamente dichiara. Si veda, per la confusione delle letture su questo punto, il testo di M. DOLZ, *Un film per meditare*, in P. DALLA TORRE - C. SINISCALCHI (edd), *Cristo nel cinema*, che nel giro di due righe passa da una dichiarazione di distanza dal testo evangelico, alla petizione di principio di un'assoluta fedeltà: «è solo un film. È una visione personale della passione di Cristo. Non è un lavoro teologico. E altre prudenti precauzioni si sentono in questi giorni. Ma naturale! Se Gibson avesse voluto scrivere un nuovo vangelo d'accordo, ma ha solo messo in scena il racconto evangelico» (p. 169).

<sup>55</sup> A. BONORA, *Male/Dolore*, in P. ROSSANO - G. RAVASI - A. GIRLANDA (edd), *Nuovo dizionario di Teologia Biblica*, Cinisello Balsamo (Milano) 1988, pp. 882-883.

<sup>56</sup> Come anche il semplice confronto con i due altri casi di film biblici, da noi prescelti, può emblematicamente dimostrare.

immagini di estrema crudezza. E d'altra parte, «il realismo della crocifissione è per i vangeli una forte prova dell'incarnazione»<sup>57</sup> e dunque questa tendenza al realismo della sofferenza può essere in sé considerata come un elemento che fonda l'intenzione trasmutativa di *The Passion*. Intenzione che però va valutata anche sulle concrete modalità di rappresentazione di questo realismo.

Proprio su questo elemento ci sembra valga la pena di soffermarsi ora, centrando l'attenzione sull'intreccio complessivamente offerto dal film e su due momenti di capitale importanza, che ci sembrano emblematici delle scelte di rappresentazione fatte: i primi colpi a cui è sottoposto Gesù e il momento culmine della sua morte.

La questione dell'intreccio innanzitutto. Anche in questo caso il titolo è assolutamente emblematico e anticipa subito l'intenzione di concentrare lo sguardo esclusivamente sulle ultime ore di vita di Gesù, sacrificando sia ciò che precede la Passione negli originali, sia ciò che segue (che, per quanto testualmente più ridotto, è però decisivo per un annuncio in cui la morte non si dà mai senza la Resurrezione). Ora è indubbio che una scelta di questo tipo è in sé assolutamente legittima (tanto più che è programmaticamente dichiarata), ma è altrettanto indubbio che incida sulla modalità di trasmutazione di un intreccio testuale (quello dei Vangeli nel loro complesso) in cui la Passione occupa un ruolo preciso e non esclusivo. Il film, nonostante la presenza di *flash-back*, si presenta di fatto come trasposizione dei racconti della Passione, non come trasmutazione dei testi evangelici nella loro interezza. In altre parole, fin dal titolo e dall'intreccio, l'opera pone – implicitamente – una distanza rispetto all'intreccio degli originali, dal momento che non ne sceglie uno come propria fonte (procedendo sincretisticamente come nel *Gesù di Nazareth* e a differenza del *Vangelo secondo Matteo*) e che lavora per ritaglio di un momento soltanto del loro intreccio narrativo e teologico. Cambia senza dubbio il sistema di pesi e contrappesi testuali degli originali, quel sistema in base a cui il momento della Passione riceveva il proprio pieno significato dal racconto della predicazione prima e della Resurrezione poi. Ritagliare così radicalmente l'intreccio rispetto a quello comunemente adottato dagli originali, che poi su tanti altri elementi narrativi differiscono, significa in sé adottare un atteggiamento di più aperta riscrittura, mettendosi in una prospettiva in cui non ha senso rivendicare un atteggiamento di particolare fedeltà.<sup>58</sup> Certo, è proprio così facendo che il film riesce a imporre all'attenzione del nostro tempo la chiave interpretativa della violenza su Gesù, ma questa scelta comporta in ogni caso che si offra un percorso di fruizione decisamente diverso da quello previsto dagli originali che alla Passione 'arrivano' (e non partono).

Una seconda osservazione ci viene poi dall'analisi dei primi atti di violenza perpetrati sul corpo di Gesù. Dopo averci raccontato della preghiera

<sup>57</sup> G. RAVASI, *La Buona Novella*, p. 182.

<sup>58</sup> Cosa che purtroppo è stata invece talvolta fatta a livello di campagna promozionale e in più di un commento.

al Getzemani e dell'arresto di Gesù,<sup>59</sup> il film riempie una delle tante ellissi narrative degli originali, soffermandosi sul trasferimento del prigioniero davanti al Sinedrio. Di questo cammino, i vangeli ci dicono poco («Allora il distacco con il comandante e le guardie dei Giudei afferrarono Gesù, lo legarono e lo condussero prima da Anna», Gv 18,12-13a) o quasi nulla («Dopo averlo preso, lo condussero via e lo fecero entrare nella casa del sommo sacerdote», Lc 22,54; «Allora condussero Gesù dal sommo sacerdote», Mc 14,53; «Ora quelli che avevano arrestato Gesù, lo condussero dal sommo sacerdote Caifa», Mt 26,57). Nel film invece lo spostamento si amplia a livello temporale e si riempie psicologicamente, perché Gesù viene selvaggiamente picchiato per la prima volta. Il percorso offerto al fruitore prevede così la partecipazione a un limite che viene per la prima volta varcato: il corpo indifeso di Gesù è sottoposto ai colpi dei suoi carcerieri. Nessun problema in questo, anche perché abbiamo visto come il cinema, nella misura in cui visualizza il racconto del testo scritto originale, aggiunge sempre dei materiali significanti.

E d'altra parte, anche se nei testi evangelici nessun riferimento si fa ai colpi durante il trasferimento, è possibile che Gesù sia stato picchiato mentre veniva portato al processo: non solo perché nella cultura del tempo la corporeità e la violenza sul corpo erano certamente percepite in modo diverso rispetto alla nostra sensibilità, ma perché purtroppo succede ancora oggi, in più di una parte del mondo, che la corporeità degli arrestati non venga considerata intoccabile, come pretenderebbe invece, giustamente, la moderna cultura dei diritti della persona. A destare qualche perplessità (rispetto all'intenzione dichiarata di trasporre i racconti della passione fin dal titolo) è piuttosto l'uso testuale che si fa di questi colpi. Seguiamo brevemente la sequenza: Gesù viene brutalmente incatenato, stratonato e poi – arrivati a un ponte – ripetutamente picchiato. Con questo l'attenzione partecipe del fruitore è stata sicuramente centrata sulla sofferenza del prigioniero innocente.

A questo punto, il testo si amplia ulteriormente e Gesù viene buttato in catene dal ponte. La partecipazione del fruitore continua a essere centrata sulla estrema sofferenza di Gesù, anche se il colpo di scena del lancio dal ponte e del corpo che si ferma a terra tende a spostare la sua attenzione piuttosto sulla sorpresa spettacolare offerta dalle immagini. Ed ecco che Gesù, a terra, si ritrova faccia a faccia con Giuda, che sotto il ponte si era nascosto. E dopo un intenso scambio di sguardi, mentre Gesù viene issato sul ponte con le catene, Giuda si volta e si trova a sua volta faccia a faccia con un mostro, rappresentato con l'uso di codici riconducibili al genere *horror*. È chiaro che, a questo punto, l'ipotesi di un'amplificazione dell'originale

<sup>59</sup> La fase della cattura nel giardino è un buon esempio di come le qualità spettacolari del cinema *hollywoodiano* possano essere messe al servizio della traduzione, perché servono a mettere in luce i nuclei fondanti del racconto – dalle ambiguità di Giuda, alla paura dei discepoli, passando per l'atteggiamento di Gesù –, ancorando nello stesso tempo in modo ferreo e continuativo l'attenzione dello spettatore sugli eventi.

finalizzata a centrare l'attenzione sulla sofferenza di Gesù non tiene più, e prevale invece un'intenzione testuale di tipo esplicitamente spettacolare, in grado di sorprendere e far crescere la tensione dello spettatore per due volte nello spazio di poche inquadrature. Qualsiasi sia il senso che possiamo attribuire all'incontro con Giuda e alla comparsa del mostro,<sup>60</sup> resta però il fatto che l'attenzione dello spettatore è completamente sviata dall'essenziale del racconto evangelico, dal fatto che il sì, pronunciato da Gesù durante la preghiera, rende possibile il compimento del disegno di salvezza e obbliga tutti gli attori sulla scena del racconto a prendere (finalmente!) una posizione netta rispetto alla sua persona. E obbliga anche noi fruitori a prendere una posizione, senza attardarci su altri colpi di scena minori che possono soltanto, involontariamente, distogliere l'attenzione da ciò che conta davvero:

«Il racconto non è una macabra narrazione ... ma è un luogo ermeneutico per capire il piano e la potenza di Dio, perché ciò che è stolto agli occhi degli uomini, scandalo per i giudei, stupidità per i pagani è, nel disegno sapiente di Dio, lo strumento della sua vittoria».<sup>61</sup>

Quello che si vuole dire è, in altre parole, che il problema non è la crudezza della rappresentazione, ma l'uso di codici spettacolari tipici del cinema hollywoodiano che finiscono per offrire allo spettatore un percorso di fruizione decisamente diverso da quello degli originali, facendo prevalere in modo netto la dimensione della ri-scrittura rispetto a quella della trasposizione. E, in qualche caso, facendo della stessa violenza su Gesù – e della sua conseguente sofferenza – un pretesto per avvicinare lo spettatore con un susseguirsi di colpi di scena che sfuggono a qualsiasi principio di economia dei cambiamenti.<sup>62</sup> La stessa intenzione dichiarata di attirare l'attenzione sulla sofferenza (troppo spesso dimenticata e certamente 'scandalosa' del Cristo) finisce qui per ripiegare di fronte all'uso di un linguaggio tutto teso a sorprendere e a saturare con una serie di codici spettacolari lo sguardo del fruitore. È il linguaggio stesso – in questo caso l'uso di codici tipici del

---

<sup>60</sup> Serve a dire che è la sofferenza fisica di Gesù a fare da spinta per la disperazione di Giuda? Implica che il fatto di tradire e le parole di Gesù al Getzemani non erano state sufficienti? O, peggio ancora, finisce per dire che, per incitare Giuda al rimorso, ci voleva la comparsa di quel mostro-demone che lo spaventa, spingendolo verso la follia?

<sup>61</sup> E. BIANCHI, *Evangelo secondo Marco, commento esegetico-spirituale*, Bose (Biella) 1984, pp. 303-304.

<sup>62</sup> In questo ci permettiamo di dissentire in parte da quanto affermato da V. MESSORI, nella sua *Prefazione* a A. TORNIELLI, *La Passione, I vangeli e il film di Mel Gibson*, Casale Monferrato (Torino) 2004: «Le scene impietose con cui Gibson sembra voler annichire lo spettatore non sono di certo gratuite, nulla hanno a che vedere con un horror da spettacolo: è attraverso tanta crudeltà che si è manifestato l'Amore» (p. 11). Se infatti è sicuramente vero che l'Amore si è manifestato (anche e non solo) attraverso la violenza sopportata da Gesù, è altrettanto vero che l'analisi testuale mostra come la rappresentazione del film non sia sempre volta a mettere in evidenza questa chiave interpretativa, ma tenda spesso piuttosto a incatenare lo spettatore a una instancabile successione di colpi di scena percetti-vi. Con uno stile e una struttura che certamente derivano anche dalle convenzioni elaborate nel genere *horror* e non diversi da quelli che gli spettatori potevano trovare in altri film in programmazione, con un potenziale effetto indiretto (certamente non voluto) di banalizzazione mediatica della stessa sofferenza di Gesù.

genere *horror* – a offrire certamente un guadagno in termini di impatto, ma ad allontanare il film dal suo stesso progetto esplicito.<sup>63</sup>

E veniamo, all'altro episodio, quello della morte e della lacrima che cade dall'alto, che è stato uno dei motivi di valorizzazione di questo film:

«È molto interessante l'inquadratura dall'alto situata qualche istante prima della morte sul Calvario, che ad un tratto si trasforma in goccia d'acqua: cadendo velocemente sulla terra accanto alla croce ... Un'inquadratura questa che può evocare il pianto di Dio sul figlio che sta morendo».<sup>64</sup>

E, in realtà, siamo davvero di fronte a uno dei passaggi più significativi del film, anche perché il raccordo improvviso dalla presa diretta di una realtà, e in particolare dal primissimo piano del volto martoriato di Gesù, a una oggettiva irreale,<sup>65</sup> con la ripresa distanziante dall'alto, è un modo potente (e classico) per segnare il culmine di un evento, offrendoci uno sguardo che non è il nostro. Cristo sta morendo, il Figlio di Dio sta morendo, abominio per gli Ebrei (il popolo prescelto) e stoltezza per i pagani (anche loro presenti sulla scena) e lo sguardo umano non è più sufficiente a contenere gli eventi: è necessario un salto radicale, dalla nostra visione dentro gli eventi, alla visione di fede, e questo montaggio di sguardi lo mostra bene.<sup>66</sup> Ma anche in questo caso il film di Mel Gibson tende a farsi prendere la mano dai codici che utilizza, piegando la trasmutazione del percorso fruitivo dell'originale a esigenze di tipo spettacolare. Non si limita a offrirci uno sguardo altro dal nostro sulla morte del Figlio di Dio – facendoci vedere dall'alto – e nemmeno si limita a sorprenderci con la sua trasformazione in una lacrima – rimandando alla chiave interpretativa del pianto di Dio –, ma vuole sorprenderci ancora di più, facendoci apprezzare – dall'alto prima e dal basso in poi – la caduta della lacrima.

E poi ancora di più, adottando peraltro codici simili a quelli usati dal cinema di genere 'catastrofista', ci vuol testualmente sorprendere con il momento dell'impatto, con il suo rumore, i suoi schizzi che producono l'inizio del terremoto e diffondono la paura tra i presenti. Anche in questo caso, l'adozione di una serie di meccanismi testuali di spettacolarizzazione, che

<sup>63</sup> E che questo ricorso a codici spettacolari non sia un'eccezione, lo dimostra il discorso che stiamo per fare a riguardo del momento della morte, ma è mostrato anche dalla versione *horror* che il film dà del suicidio di Giuda. Tutta la ricostruzione gioca infatti sull'aggiunta di una serie di elementi di contestualizzazione narrativa e di spettacolarizzazione, che certamente avvincono il fruitore, spingendolo a chiedersi momento per momento cosa stia ancora per accadere: i bambini, il diavolo, il cadavere dell'asino. Ma che allo stesso tempo, con uno spettacolo dopo l'altro, lo 'dis-traggono' dal senso di ciò a cui sta assistendo. Senza aiutarlo ad attivare un percorso interiore che scaturisca da quelle immagini ma non si fermi ai colpi di scena. In questo caso, al di là delle ovvie differenze di tempo, stile e linguaggio, la semplice corsa concitata di Giuda offerta dal *Vangelo secondo Matteo* di Pasolini si presenta davvero come un'alternativa radicale nel rapporto con l'originale. In quel caso infatti il film obbliga lo spettatore – proprio perché non gli offre altri appigli spettacolari che non la disperazione di Giuda – a integrare le nude immagini con la propria interiorità.

<sup>64</sup> Dichiarazione di D.E. Viganò in V. CORRADO, *The Passion*.

<sup>65</sup> Per questo ruolo della 'oggettiva irreale' si veda di F. CASETTI - F. DI CHIO, *Analisi del film*.

<sup>66</sup> Come – in modo altrettanto classico e forse più attento al testo biblico – faceva l'inquadratura in nero scelta da Pasolini. Cfr. *supra*, § 2.a.

si incastrano l'uno sull'altro, finisce inevitabilmente per saturare il percorso di visione, senza favorire il suo soffermarsi sul senso degli eventi a cui sta assistendo, spingendolo oltre, sulla scena successiva e sul successivo colpo di scena visivo. Ostruendo così la visione dell'unica cosa che contava e che era pure inizialmente presente a livello testuale: l'incommensurabilità dal punto di vista umano di ciò a cui si è assistito, la necessità di leggere negli eventi lo sguardo partecipe del Padre. Tanto più che

«la croce è il segno escatologico dal quale sappiamo che ormai, in qualunque momento, il Figlio dell'uomo viene. Non dobbiamo più aspettare altri segni, né abbandonarci a speculazioni apocalittiche ... L'ultimo segno è stato dato: è Cristo che muore in croce».<sup>67</sup>

Ecco così che, ancora una volta, è il testo stesso che si spinge lontano dal proprio progetto trasmutativo, per presentarsi come una ri-scrittura spettacolarizzante, trascinato dalle esigenze dei codici prescelti, anche contro le proprie intenzioni esplicite.

### *Conclusioni*

Possiamo allora dire, concludendo, che questa rapida rassegna di Passioni cinematografiche ha permesso di individuare diversi atteggiamenti traspositivi e ha confermato il potenziale euristico dei tre criteri su cui ci siamo soffermati nella prima parte: la capacità di rimandare all'originale, la capacità di rileggerlo alla luce dell'oggi, un'economia di cambiamenti che permetta di offrire un percorso di fruizione simile a quello del testo di partenza. L'analisi ci ha però soprattutto ricordato indirettamente l'importanza di instaurare con le immagini un rapporto simile a quello che la Bibbia stessa connota come essenziale: in altre parole, perché un film biblico possa proporsi davvero come una trasmutazione del testo di partenza, e non come una semplice ri-scrittura o un adattamento più o meno pretestuoso, sembra necessario che faccia propria la dinamica comunicativa che i testi biblici assegnano alle immagini. Quella dinamica non idolatrica per cui Dio si serve di uno spettacolo meraviglioso per attirare Mosè nello spazio della Parola e del dialogo personale, ma senza che la seduzione delle immagini e la forza dei suoi codici regni incontrastata. E infatti nel testo biblico (Esodo 3), una volta incominciato il dialogo, «del 'meraviglioso' rovelto ardente non si parla più, ha esaurito la sua funzione: pur essendo straordinario, non ha più alcuna importanza».<sup>68</sup> Per darsi come trasmutazione i film biblici sembrano aver bisogno di un uso biblico del loro stesso linguaggio, di un rispetto

<sup>67</sup> D. ATTINGER, *Evangelo secondo Marco, il paradosso della debolezza di Dio*, Roma 1991, p. 143.

<sup>68</sup> Per un'analisi in chiave comunicativa di questo brano dell'Antico Testamento si veda il nostro *Parola, immagine e simbolo*, Cinisello Balsamo (Milano) 1997, da cui è tratta la citazione (p. 25).

biblico per il fruitore, il cui sguardo non va saturato di codici spettacolari, ma al contrario spinto a vedere oltre le immagini del film e a sentire oltre le sue parole.