

**Un'«abside ideale» elevata «nella nebbia baluginante dei
millenni».**

**Dall'arte al cinema: *Come si raccontava la Bibbia* di Emilio
Villa**

Cecilia Bello Minciacchi

**NdR: Gli articoli pubblicati su Rossocorpolingua riguardanti Emilio Villa
si
originano dal lavoro svolto
nell'ambito del Centro Internazionale di Ricerca Emilio Villa**

RIASSUNTO

Il contributo muove dall'importanza che per Emilio Villa hanno avuto alcuni oggetti d'arte e testi antichi, per presentare poi un testo villiano poco noto, *Come si raccontava la Bibbia*, scritto per un volume di grande formato dedicato al film di John Huston *La Bibbia* (1966), pellicola alla quale Villa aveva lavorato come consulente storico. I motivi d'interesse dello scritto di Villa derivano non solo dalla conoscenza profondissima del testo biblico, ma anche dall'ampiezza delle sue conoscenze artistiche e dalla sensibilità nei confronti del cinema, arte "nuova" capace di «una grandiosa cooperazione e di una sintassi istintiva di concezioni umane e religiose». Le arti visive, con certa «filmazione inesauribile» dei racconti biblici affrescati su pareti, e

il cinema, che i fotogrammi mette in movimento dando una nuova «spinta vitale all'iconografica biblica», ben si sposano con la concezione che Villa aveva della Bibbia: non un testo di rivelazione divina ma un insieme straordinario di storie, un immenso *epos* narrativo.

PAROLE CHIAVE: Emilio Villa, John Huston, Bibbia, cinema, arti visive.

ABSTRACT

The contribution starts from the importance that certain art objects and ancient texts had for Emilio Villa, to then present a not very known text by Villa, *Come si raccontava la Bibbia (How the Bible was told)*, written for a large-format volume dedicated to John Huston's film *The Bible* (1966), a movie on which Villa had worked as a historical consultant. The reasons for the interest of Villa's writing derive not only from his profound knowledge of the biblical text, but also from the breadth of his artistic knowledge and sensitivity towards cinema, a new art capable of «a grandiose cooperation and an instinctive syntax of human and religious conceptions». The visual arts, with certain «inexhaustible filming» of biblical stories frescoed on walls, and the cinema, which sets the frames in motion, giving a new «vital thrust to biblical iconography», fit well with Villa's conception of the Bible: not a text of divine revelation, but an extraordinary set of stories, an immense narrative *epos*.

KEYWORDS: Emilio Villa, John Huston, Bible, film-making, visual arts.

L'interesse di Emilio Villa per le lingue cosiddette morte – il greco e il latino – che nella sua scrittura sono poi tornate a essere poeticamente vive, nasce fin dagli studi ginnasiali compiuti dal 1925 presso il complesso seminariale arcivescovile di Seveso, Venegono, Monza e Saronno, poi in parte proseguiti presso il liceo Giuseppe Parini di Milano. Se non liceale, è probabile che quasi altrettanto precoce sia stata la fascinazione esercitata su di lui dalle lingue semitiche. Villa, appena ventenne, dà voce pubblica ai suoi primi versi e intraprende ufficialmente l'orientalistica: è il 1934, quando appare a stampa la sua raccolta d'esordio, *Adolescenza*¹, e avvia gli studi universitari presso il Pontificio Istituto Biblico di Roma² dove avrebbe studiato la Bibbia, l'ebraico, l'aramaico, il sumero, l'accadico³, il fenicio, l'ugaritico – per citare alcune delle 'sue' molteplici lingue.

¹ E. VILLA, *Adolescenza*, Bologna, La Vigna Editrice, 1934. La raccolta, mai più ristampata in vita dall'autore, è ora compresa in Appendice nel volume che raccoglie tutta la sua produzione a stampa: ID., *L'opera poetica*, a cura di C. BELLO MINCIACCHI, postfazione di A. TAGLIAFERRI, Roma, L'orma, 2014.

² Emilio Villa avrebbe abbandonato l'Istituto allo scoppio della Seconda guerra mondiale senza aver conseguito alcun titolo, cfr. A. TAGLIAFERRI, *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, Milano, Mimesis, 2016, p.49.

³ In queste lingue Villa si è formato facendosi allievo di Anton Deimel gesuita tedesco docente di assirologia ed esegeta, tra le altre cose, dell'*Enuma eliš*, cfr. A. TAGLIAFERRI, *Il clandestino*, cit., p. 33.

confuso delle parrocchie e nelle larghe zone
di caccia e pesca e d'altre energiche mansioni culturali.

E non per questo celebriamo coscientemente il germe
 sepolto, al di là,
e celebriamo l'etimo corrosivo dalle iridi foniche,
 l'etimo immaturo,
 l'etimo colto,
 l'etimo negli spazi avariati,
 nei minimi intervalli,
nelle congiunzioni,
 l'etimo della solitudine posseduta,
 l'etimo nella sete
e nella sete idonea alle fossili rocce illuminate
 dalle forforescenze idumee, idolo di Amorgos!⁷

Come ha scritto Bonito,

la parola, allora, si fa "etimo", risonanza originaria, corrosiva radice del
senso sonoro e performativo del *verbum*. [...] La parola si interna in se
stessa, nel proprio germe, con una voracità che a mano a mano che
scava, e sottrae rappresentazione, ridona senso al mutamento, al
passaggio, al residuo concepibile e praticabile di un corpo-lingua⁸.

L'idolo invocato da Villa è una delle statuette votive del tardo neolitico
trovate nell'isola del mar Egeo, Amorgos, toponimo che convenzionalmente le
identifica.

A caratterizzare questi piccoli idoli sono le linee nette e pulite delle
forme, l'assenza di rappresentazione di occhi e bocca, la compostezza della
postura, la cura delle superfici, la sagoma piena e ovaleggiante del volto in cui
spicca, sempre netto ed essenziale solo la prominente del naso. Si comprende
bene come queste straordinarie statuette, immagini davvero archetipali,
sintetiche e stilizzate, geometriche, levigate, abbiano potuto costituire una
suggestione vivida per un autore come Villa, e come possano essere
considerate fonte di fascinazione e ispirazione anche per molta arte visiva della
metà del Novecento. Nella scheda stilata per il Museo di San Paolo su una
«testa umana forse raffigurante un idolo» rinvenuta nell'isola di Amorgos, Villa
dichiara la possibilità che in simili reperti possano aver trovato ispirazione
autori come Modigliani, Picasso, Matisse⁹.

Ma c'è almeno un altro esempio poetico che può rivelarci l'amore per
l'antichità e il cortocircuito tra opere dell'arte primordiale e arte
contemporanea nella poesia di Villa. È il testo ricco di colti riferimenti all'arte

⁷ E. VILLA, *L'opera poetica*, cit., pp. 142-143.

⁸ V. BONITO, *Ritmo e Storia. Frammenti sulla poesia di Emilio Villa*, «Istmi», 2000, n. 7-8, p. 18.

⁹ Il testo della scheda si legge in A. TAGLIAFERRI, *Il clandestino*, cit., p. 116.

visiva primordiale e classica, mescolati con ironiche intromissioni del contemporaneo, scritto per lo scultore, disegnatore e ceramista ungherese Amerigo Tot, che alla fine degli anni Quaranta stava realizzando figure femminili dalle fattezze simili a modelli primevi, si pensi alla *Donna ciottolo come Narciso* del 1947, alla *Madre primordiale* o alla *Donna sasso*, entrambe del 1948 e oggi perdute, di cui resta qualche fotografia presso la Fondazione intitolata all'artista. Lo straordinario testo villiano è *Omaggio ai sassi di Tot* che contiene una seria e al tempo stesso divertita litania di Veneri, da quelle di Willendorf e di Savignano, alla Callipigia, alla Kore dell'Eretteo per arrivare alle nostre veneri di celluloidi o di riviste patinate, le Eve del «cinema americano», le figurine balneari. Il tutto in un flusso d'immagini felicemente scivolante lungo una tessitura verbale non priva di echi fonetici, né di ironici giochi etimologici («Ciprigna / rododattila panrodia rodopormia»), rime bacciate o a distanza, rima ipermetra (*mesolitiche : detriti*), rime al mezzo, omoteleuti e omeoarti nel medesimo verso, iterazioni di nessi consonantici:

Venere geometrica, vergine corrosa,
madrepora sposa delle ere mesolitiche,
Venere di Willendorf, vergine a ruota,
avorio cariato nel manico e nel cuneo;

Venere di Savignano sul Panaro,
dove la metropoli fluviale nel cumulo dei detriti
gemina obliqua per 4000 tronchi fradici la trota
dalle scaglie cromate di pervinca,

e Venere maltese per la filibusta fenicia, e Venere
senza vene, Venere acefala, Venere callipigia,
all'ombelico di Milo di Cirene di Butrinto,
Venere dalla rotula nostalgica, Ciprigna
rododattila panrodia rodopormia.

Ah, non per puro caso è stato, non per pura
inclinazione la Kore dell'erechteion ha germinato
la sua docile statura, o Venere
del Giorgione del Picasso dei profeti alle foci del silenzio,
e degli amministratori del corrente mese
femmina del mangiatore di fuoco di petrolio di lampadine accese,
signorina balneare di Biarritz e di Palmbeach, dai coloriti
equinuziali, Eva del cinema americano delle cattedrali
degli ebdomadari in rotocalco, Eva del Friuli
con le pannelle di cordame e gerla sulle scapole
ad oggetto e Sulamita e Salomè di lunghe dita
e barbariche cornee di palta bruna o marna
o di velluto di smalto di mandorla di erba.

[...] ¹⁰

¹⁰ E. VILLA, *L'opera poetica*, cit., p. 155.

L'esuberante sequenza, che mettendo in frizione «toni alti e bassi»¹¹, trascorre impetuosa da una figura femminile archetipale alle sue evoluzioni nel tempo, ha quasi la forma di «una "sarabanda" perfettamente concertata e controllata dall'inizio alla fine grazie all'ingegnoso e brillante montaggio dei riferimenti mitici e cronachistici e alla forza icastica dei tratti descrittivi»¹².

Anche nel suo soggiorno brasiliano all'inizio degli anni Cinquanta¹³, nel periodo della sua collaborazione con Bardi, Villa ha amato «soffermarsi» sulle «cosiddette "veneri" preistoriche»¹⁴, anche lì era «alle prese con le prime testimonianze documentarie e mitiche, della nostra cultura, quindi con la questione delle origini che lo aveva assillato fin dalla prima giovinezza»¹⁵.

Uno dei suoi tratti peculiari è la passione, mai sopita, per le indagini nelle civiltà antiche unita all'ampiezza dello sguardo che lo portava ad attraversare le epoche, a costruire ponti, a cercare contatti, influenze e rilanci. Nell'attività di Villa, la scrittura poetica ha convissuto sempre con l'amore per l'antichità artistica e testuale e con la scrittura di saggi d'arte e particolarmente con il lavoro di traduzione. Nel 1942, mentre era ospite di Bino Sanminiati nella campagna toscana, ha iniziato a tradurre *l'Odissea*, poi apparsa per Guanda nel 1964 e seguita da numerose altre edizioni, più tardi avrebbe tradotto alcuni frammenti di Saffo poi pubblicati in una cartella del 1982 con 10 litografie di Alberto Burri cui lo ha legato, come è ben noto, un sodalizio critico-artistico di rara intensità avviato fin dalle illuminanti e pionieristiche pagine villiane.

La presenza di culture, lingue, segni di lingue antiche è rimasta tratto distintivo del pensiero di Villa e dei suoi testi saggistici e poetici, si pensi, da ultimo, alle traslitterazioni dal sumerico presenti in alcune poesie di *Verboracula*, su cui in questa sede non mi soffermo¹⁶, o alla presenza, ancora, di logogrammi accadici nei *Labirinti*, in particolare nel *Labirinto* il cui primo verso è *à rebours*¹⁷. Ciò che ci interessa, in questa sede, è ricordare che negli

¹¹ A. TAGLIAFERRI, *Il clandestino*, cit., p. 152.

¹² *Ibidem*.

¹³ Del soggiorno parla ovviamente Tagliaferri nella sua biografia villiana. Sull'effettiva durata del periodo brasiliano (o sulla possibilità di un duplice soggiorno) c'è ancora qualche incertezza cronologica, una sicura data di approdo in Brasile ha di recente segnalato N. MONTECHIARI, «*Poesia è una scimmia che sta in Brasile*». *La produzione letteraria brasiliana di Emilio Villa*, «rossocorpolingua», VI, marzo 2023, n. 1, pp. 36-46, online URL <<https://rossocorpolingua.it/node/1926>>.

¹⁴ A. TAGLIAFERRI, *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, cit., p. 83.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Per brevità mi sia consentito rinviare a C. BELLO, *Tentazione e temibilità del linguaggio*, in E. VILLA, *Zodiaco*, a cura di C. BELLO e A. TAGLIAFERRI, Roma, Empiria, 2000, pp. 61-81.

¹⁷ Sui *Labirinti* villiani cfr. A. TAGLIAFERRI, *Dentro e oltre i labirinti di Emilio Villa*, Milano, edizioni del verri, 2013, ora, senza immagini, in ID. *Presentimenti di un mondo senza tempo. Scritti su Emilio Villa*, a cura e con introduzione di G. P. RENELLO, Ancona, Argolibri, 2022, pp. 141-170. Su questi testi anche il libro di G. CINTI, *All'origine del divenire: il labirinto dei Labirinti di Emilio Villa*, Milano, Mimesis, 2021. Cfr. inoltre, specificamente sul testo sopra menzionato, G.P. RENELLO, *Il Labirinto «à rebours» di Emilio Villa*, «OBLIO», XII, 2022, n. 46,

anni Quaranta in modo rapsodico e frammentario, e invece a partire dagli anni Cinquanta in modo più sistematico¹⁸, Villa ha lavorato alla traduzione integrale della Bibbia, con annotazioni e commento, realizzando un'opera di eccezionale imponenza a tutt'oggi in larghissima parte inedita, benché gli fosse stata inizialmente commissionata da Einaudi per il tramite di Bobi Bazlen¹⁹. Sono d'altro canto comprensibili, certo non per questo giustificati, la diffidenza e il sospetto con i quali, in quegli anni, si guardava alla traduzione non confessionale proposta da Villa, che nella Bibbia non leggeva un testo rivelato, ma un grande, magnifico *corpo epico*, così restituendo «i libri veterotestamentari alla loro dimensione letteraria, ponendo in luce il valore storico e patetico oltre che mitologico ed interculturale delle loro narrazioni»²⁰. Della Bibbia, ad oggi, per le cure di Aldo Tagliaferri sono apparsi alcuni frammenti del Genesi in un numero monografico del «verri» dedicato a Villa nel 1997, e i Proverbi e il Cantico, che Villa intitolava solo Cantico, non Cantico dei cantici, nel 2004. A queste pubblicazioni hanno fatto seguito alcuni saggi critici dedicati al Villa biblista e semitista²¹.

Quando Villa scriveva *Omaggio ai sassi di Tot*, probabilmente nel 1949, e stigmatizzava una sequenza di donne-Eva – «Eva del cinema americano delle cattedrali / degli ebdomadari in rotocalco» – non immaginava che nel giro di un quindicennio avrebbe collaborato come consulente storico alla realizzazione del colossale *La Bibbia* di John Huston, ultimato nel 1966, partecipando dunque con informazioni e osservazioni storiche a raffigurare in modo quanto possibile appropriato e persuasivo la prima Eva, la progenitrice biblica, in una pellicola destinata al pubblico più vasto ed eterogeneo.

Questa commissione sembra rispondere poco all'immagine che di Emilio Villa abbiamo – artista eslege, scrittore irriverente, che conduce di norma una «vita brada e zingaresca»²², sopravvive di espedienti lontano dai luoghi del potere, insofferente nei confronti degli impegni di lavoro tradizionalmente intesi. E tuttavia la collaborazione è avvenuta e andata a buon fine: il nome di Emilio Villa compare come consulente storico nel cartiglio con i *credits* incollato in calce a un volume di impronta testimoniale e divulgativa voluto da Dino De

pp. 135-144, online URL <<https://www.progettoblio.com/il-labirinto-a-rebours-di-emilio-villa/>>.

¹⁸ Cfr. E. VILLA, *Proverbi e Cantico. Traduzioni dalla Bibbia*, commento e note del traduttore, cura e prefazione di C. BELLO MINCIACCHI, Napoli, Bibliopolis, 2004, in particolare la prefazione alle pp. 9-10.

¹⁹ A. TAGLIAFERRI, *Premessa* in Emilio Villa, *Sulla traduzione dei testi biblici*, in «il verri», XLIII, n. 7-8, 1998, pp. 8-9 e ID., *Il clandestino*, cit., pp. 134-135.

²⁰ Mi si consenta il rimando a C. BELLO MINCIACCHI, Prefazione, in E. VILLA, *Proverbi e Cantico. Traduzioni dalla Bibbia*, cit., p. 20.

²¹ Per le traduzioni bibliche di Villa cfr. note 18 e 19. Dei saggi sul Villa biblista e semitista ricordo G. LACERENZA, *Villa traduttore della Bibbia ebraica*, in *Segnare un secolo. Emilio Villa: la parola, l'immagine*, cit., pp. 49-70 e G. BUSI, *Datene notizia ad Abramo il Bandito. Il laboratorio biblico di Emilio Villa*, in *Emilio Villa poeta e scrittore*, a cura di C. PARMIGGIANI, Milano, Mazzotta, 2008, pp. 17-25.

²² A. TAGLIAFERRI, *Il clandestino*, cit., p. 127.

Laurentiis, orgoglioso produttore del film *La Bibbia*,²³ e a questo intitolato, apparso nello stesso 1966.

Nella scheda on line dell'IMDb (Internet Movie Database) il nome di Villa compare, sempre come consulente storico, nella sezione *Addictional Crew* ma con la dicitura «non accreditato» alla stessa stregua di altri nomi della sezione *Writing credits*. Altra conferma, se ce ne fosse bisogno, è la menzione della consulenza storica di Villa presente nella scheda del Dizionario.

Al di là dell'indiscutibile consulenza di Villa attestata dal volume voluto da De Laurentis, nella scheda IMDb sono ringraziati dal regista e dal produttore due artisti coetanei e cognati, oltre che gravitanti, a suo tempo, intorno alla Scuola romana, Mirko Basaldella e Corrado Cagli, di cui Villa può essere considerato sodale, oltre che acuto interprete. Mirko aveva firmato la litografia che accompagnava la raccolta villiana *E ma dopo*, nel 1950, e sue mostre erano state recensite da Villa, mentre Cagli aveva ricevuto dallo scrittore un'attenzione creativa, cioè un'ipotesi di collaborazione non portata a compimento e poi esitata nelle *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, e un'attenzione specificamente critica²⁴. Dell'amicizia con Cagli, in particolare, Villa ha lasciato rievocazione mirabile, e mirabilmente vivissima, al termine della *Didascalìa* in calce agli *Attributi*, nella quale, accennando ad alcuni scritti perduti per una «"Piramide" di tarocchi» realizzata da Corrado Cagli all'inizio del 1950, ricordava le «notte romane fatte immense da un sonno acrobatico, non estinguibile, quando insieme edificavamo l'intera anatomia dell'aleph»²⁵. Pare che il coinvolgimento di Corrado Cagli e Mirko Basaldella sia stato favorito da Giacomo Manzù che era stato chiamato direttamente da Huston²⁶ ed aveva realizzato il ritratto in creta dell'attore

²³ *La Bibbia*, testi di V. BONICELLI, C. FRY, J. HUSTON, E. VILLA, Milano, Mondadori, 1966.

²⁴ Cfr. E. VILLA, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967. Nuova edizione ampliata*, a cura di A. TAGLIAFERRI, contributi di A. CORTELLESA e C. SUBRIZI, Firenze, Le Lettere, 2008, 2 voll. Nel primo volume, che è di fatto l'anastatica della *princeps* apparsa per Feltrinelli nel 1970, non è compreso un breve testo dedicato a una mostra di scultura di Mirko apparso in «Arti Visive», II, 1954, n. 8-9. Si trattava di uno scritto, a dire il vero, non privo di qualche perplessità: «I suoi poemetti di bronzo, tra sensibilismo e metamorfosi [...], presentano, alla lontana, un grande splendore di intelligenza plastica, un sentimento coerente di quello che è il torbido indistinto di ogni materia; ma alla fine esibiscono quel tanto di antiquato, di immobile e di sordo che arrestano la vita e il sospiro dell'oggetto operato. [...] questo eccesso di raffinatezza questo travaglio di sensibilismo sono residui di una cultura convenzionale», s.n.p. Negli *Attributi* i tre scritti dedicati invece con molta partecipazione a Corrado Cagli, datati rispettivamente 1952, 1954, 1958, occupano le pp. 165-170. Sulla collaborazione tra Cagli e Villa a monte delle *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica* apparse poi con opere di Alberto Burri nel 1955 per le romane edizioni Origine, cfr. C. PORTESINE, «*Tarocchi*» o «*variazioni*»? *La collaborazione tra Emilio Villa e Corrado Cagli*, «Letteratura & Arte», [XV], 2017, n. 15, pp. 189-199.

²⁵ E. VILLA, *Didascalìa*, in ID., *Attributi dell'arte odierna*, cit., p. 172.

²⁶ Cfr. M. S. CARDULLI, *Giacomo Manzù, L'Opera del Mese. Ritratto di John Huston, 1968*, testo di accompagnamento all'iniziativa sulla Raccolta Manzù organizzata dalla GNAM di Roma il 28 settembre 2013 per le Giornate Europee del Patrimonio 2013; online. URL: <https://www.archivignam.beniculturali.it/dm_0/GNAM/gnamSt004/allegati//IT/GNAM/ST0004/044312/IT.GNAM.ST0004.044312.0001.pdf>

Michael Parks, nel ruolo di Adamo, che conclude la suggestiva scena della creazione dell'uomo da una distesa di argilla che gradualmente si increspa fino ad assumere fattezze umane. Ad affidare a Villa la consulenza storica è plausibile che Huston sia arrivato tramite il consiglio dei due artisti amici, in particolare di Cagli, a meno che l'indicazione non si debba al consulente religioso del film, monsignor Salvatore Garofalo, «un ciarliero, perspicace, fantasioso prete napoletano, docente all'università Gregoriana di Roma»²⁷.

Nei *credits* in calce al volume mondadoriano i nomi di Manzù, Cagli e Basaldella non compaiono neppure come destinatari di ringraziamenti, e dei tre solo Cagli è ricordato in un dizionario di cinema²⁸. Ma mentre nel libro voluto da De Laurentiis Manzù è assente anche dai testi e dalle didascalie, Corrado Cagli e Mirko Basaldella sono menzionati a più riprese per la collaborazione con l'architetto Mario Chiari direttore la scenografia. Di Cagli il volume riproduce una delle proposte pittoriche per *L'albero della conoscenza*, e due idee per una delle più complesse realizzazioni filmiche, la torre di Babele, nella cui forma era stato incaricato di «portare un soffio di figurativismo moderno»²⁹. Di Mirko sono presenti due *Teste demoniache* cupe e squamose, chieste per provare a mescolare la natura del serpente tentatore con sembianze umane, e un disegno-suggerimento per i sodomiti, non è invece riportata la sua collaborazione all'allestimento delle rovine di Sodoma e Gomorra realizzato sulle pendici dell'Etna³⁰.

Nel volume Villa firma *Come si raccontava la Bibbia*³¹, testo storico-critico accompagnato da una ricca iconografia esemplificativa che mostra il rapporto tra la Bibbia e le arti visive, in particolare il valore estetico e la funzione divulgativa che hanno avuto nei secoli le rappresentazioni artistiche di episodi biblici. Lo scritto villiano, preceduto da un breve *introibo* all'opera di De Laurentiis e da due pagine rievocative di Huston, è il saggio che di fatto, e opportunamente, apre il volume, poi seguito da uno scritto di Bonicelli che ricostruisce l'idea-ossessione nata in De Laurentiis già nel 1960, da estratti della sceneggiatura di Fry, da un lussuoso apparato di fotografie di scena e fotogrammi del film e dal *Diario di lavorazione*.

A questa consulenza storica, ottenuta per la sua competenza di semitista, dedica un ricordo Nanni Cagnone, che conobbe Villa nel 1964, proprio quando Huston subentrò come regista agli altri tentativi compiuti da De Laurentiis con Robert Bresson, Orson Welles e Luchino Visconti: Villa, «quando, da vecchio annusatore dei Semiti, ebbe una consulenza per il film di John

²⁷ V. BONICELLI, *Storia di un'idea*, in *La Bibbia*, cit., p. 53.

²⁸ Cfr. R. POPPI, M. PECORARI, *I film. Vol. III. Tutti i film italiani dal 1960 al 1969*, Nuova edizione riveduta e aggiornata, con la collaborazione di E. LANCIA e il contributo di F. GRATTAROLA e A. BUSI, Roma, Gremese, 2007, *ad vocem*.

²⁹ Così la didascalia che accompagna le immagini nel volume *La Bibbia*, cit., p. 62; la realizzazione filmica non si fondò poi sulle proposte di Cagli ma su un bozzetto di Mario Chiari.

³⁰ Menziona la richiesta a Mirko «di allestire il panorama di Sodoma sulle pendici dell'Etna» il testo di M. S. CARDULLI, *Giacomo Manzù, L'Opera del Mese. Ritratto di John Huston*, 1968, cit., p. 2.

³¹ E. VILLA, *Come si raccontava la Bibbia*, in *La Bibbia*, cit., pp. 13-34.

Huston sulla *Bibbia*, al ritorno si vantò soltanto di una marmellata di petali di rose riportata dall'Egitto»³², dove erano stati girati sequenze della torre di Babele ed episodi della vita di Abramo³³. Un breve aneddoto che conferma la consueta distanza di Villa dalle cose del mondo, dal denaro, dalle ritualità, dalle convenzioni, dal potere dei media. E forse dalla stessa ambiziosa, smisurata, "colossale" operazione, che, pur animata dall'entusiasmo del produttore e del regista, apparve subito non priva di pecche: un film frutto di «un'industria che secondo la propria logica interna intende Iddio come un prodotto di consumo» e veleggia «lungo i lidi sicuri della convenzione»³⁴.

Il saggio, ad oggi pressoché ignorato, che Emilio Villa scrive per il volume di De Laurentiis non è una riflessione su altrui traduzioni della Bibbia, né su quella cui stava lavorando da anni alla ricerca di «un livello pre-teologico», risalendo «controcorrente per il fiume limaccioso di duemila anni di esegesi cristiana, e in subordine ebraica»³⁵. È piuttosto una considerazione sui media iconografici, sulla divulgazione del testo biblico alle grandi masse prima che anche il cinema accogliesse la sfida dimostrandosi felicemente adatto alle diverse narrazioni confluite nella Bibbia. In maniera tanto rapida quanto puntuale Villa percorre i modi della diffusione, della somministrazione dogmatica del testo sacro a un pubblico non necessariamente alfabetizzato e tanto meno plurilingue e filologicamente competente, com'è stato per molti secoli il popolo dei fedeli. La prospettiva di Villa è quella di chi, con una profonda conoscenza del testo biblico, dei suoi snodi narrativi e della sua lingua, delle stratificazioni che vi si individuano, ne osserva la trasposizione visiva nel tempo, le immagini tramite le quali la Chiesa ha diffuso a quanti più fedeli, usando toni emotivi e solenni, e con finalità didattiche le storie bibliche. Stante il divieto alla figuratività che investe la pittura ebraica ortodossa, la riflessione di Villa percorre naturalmente le rappresentazioni del testo sacro nel mondo cristiano.

La prosa villiana di queste pagine, sebbene sempre elegante e colta, è più affabile del consueto, non presenta le impennate vertiginose, acuminate e creative, dei suoi scritti d'arte: nessuna screziatura plurilinguistica, nessuna involuzione sintattica, nessuna baluginante trafila etimologica, nessun uso estremo dell'ipotassi o della paratassi litanica, salva restando la sua inclinazione a una prosa di movenze larghe, munifica, sonora, alta. Il suo è piuttosto un andamento energico e gentile, si direbbe, mosso e acceso, ma sempre afferrabile. Dopo «una breve serie di tentativi del tutto frammentari, anzi sussultori, che il cinema aveva operato nel passato»³⁶, al film di Huston (che tuttavia non nomina mai espressamente) Villa riconosce di aver portato a

³² N. CAGNONE, *Cognizione di Emilio Villa* [1989], in *Emilio Villa poeta e scrittore*, cit., p. 333.

³³ Cfr. *Diario di lavorazione*, in *La Bibbia*, cit., p. 174. La trasferta egiziana inizia il 30 settembre 1964 e dura circa due mesi.

³⁴ G. GRAZZINI, Recensione a *La Bibbia* di John Huston, «Corriere della Sera», 15 ottobre 1966.

³⁵ G. BUSI, *Datene notizia ad Abramo il Bandito. Il laboratorio biblico di Emilio Villa*, in *Emilio Villa poeta e scrittore*, cit., p. 18.

³⁶ E. VILLA, *Come si raccontava la Bibbia*, in *La Bibbia*, cit., p. 15.

compimento «la grande impresa» di trasporre cinematograficamente la Bibbia «in modo organico, con piglio audace e spinta quasi passionale; certo appassionata»³⁷. Prima del cinema, il legame tra Bibbia e arti visive è stato per secoli strettissimo, perché questo patrimonio di immagini, questo «straordinario libro [...] per vivere nel tempo e comunicare con gli uomini proprio ha bisogno di nutrirsi di invenzioni suscitate dall'arte» e dunque delle loro evoluzioni, dei progressivi rinnovamenti di linguaggio. Ciò che nel tempo l'iconografia aveva cristallizzato, sia pure in forme o con risultati esteticamente pregevoli, viene messo nuovamente in moto dal cinema:

Per secoli e secoli di storia dell'arte, quelle immagini sono rimaste immobili, contratte nello spazio e nel tempo, eccetto quando, nel medioevo, il teatro, che forse però ancora vero teatro non era, ma solo intensificazione realistica di temi liturgici, tentò di tramutarle in gesti concreti, come, prima della cultura cristiana, il mito greco si era trasformato, per via rituale, in teatro, tragedia e commedia.

Ora, con questo gigantesco film, le immagini dell'Antico Testamento arrivano a noi agitate, e apparentemente sconvolte, ma in realtà rese vitali, febbrili dall'arte cinematografica, come toccate da una energia prima ad esse sconosciuta: come le avesse scosse e fatte balzar fuori dal giaciglio letterario un ritmo per esse ancora troppo veemente³⁸.

Villa procede rievocando luoghi, forme e tecniche delle rappresentazioni bibliche dalla primissima era cristiana – catacombe, sarcofagi, marmi e legni – fino all'età moderna, passando per secoli di mosaici, di affreschi, di miniature, quando la Bibbia era un libro «di pubblica lettura e, insieme, di lettura liturgica»³⁹. Le Bibbie figurate, in larga parte distrutte dagli iconoclasti, sono state tra le prime trasposizioni con andamento narrativo, di illustrazione in illustrazione, questo almeno lascia intendere Villa menzionando, con metafora che rilancia sull'attualità, «tre grandi "film" biblici su manoscritti greci»⁴⁰ del VI secolo sopravvissuti fino a noi. Poi, «a tener viva la Bibbia», sono stati gli artisti bizantini con le loro paste vitree e i loro smalti. Più tardi è venuta l'epoca delle vetrate gotiche e dei cicli biblici scolpiti sui portali delle cattedrali – menziona la veronese San Zeno –, e quella degli intonaci, spazi perfetti per rappresentarvi le narrazioni della storia sacra con funzione educativa e catechizzante.

Poco vulgate possono essere alcune delle rappresentazioni iconografiche di scene bibliche menzionate nel testo. Se ben conosciuti sono il ciclo di storie bibliche affrescate nella basilica di Assisi, e quello realizzato da Raffaello nelle Logge Vaticane, o le versioni del *Diluvio universale* date da Paolo Uccello a Santa Maria Novella e da Michelangelo sulla volta della Sistina (di cui sono riprodotti alcune inquadrature), meno noti a un pubblico vasto possono essere

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ivi*, pp. 15-16.

³⁹ *Ivi*, p. 16.

⁴⁰ *Ibidem*.

gli affreschi del XII secolo della volta di Saint Savin sur Gartempe, o quelli di San Michele a Oleggio, chiesa di fondazione longobarda sulla cui controfacciata è dipinto un *Giudizio universale* d'epoca romanica, probabilmente dell'XI secolo oggi purtroppo molto guasto.

Il contributo di Villa, pur nel garbo che assume, non rinuncia ovviamente a suoi tipici tratti di stile, come la predilezione per larghe arcate sintattiche (qui però non impervie) e l'elenco che comunica generosità verbale, profusione, copiosità se non esorbitanza, qualità consone all'ampiezza anche impegnativa, onerosa della Bibbia e all'imponenza dell'intrapresa cinematografica voluta da De Laurentiis. Eccone un passo esemplare per brillante accumulazione:

La Bibbia si figurava su tutto: su avorio, su rame, su tarsie metalliche, in metalli di ogni genere, su osso, su legno (e il legno, come supporto o, diciamo "schermo" per la Bibbia, aveva una ben lunga tradizione, se si può far risalire alle narrazioni bibliche sul legno delle porte di Santa Sabina a Roma), su cuoio, su arazzi (chi non ricorda la creazione dell'Uomo sul prodigioso arazzo della cattedrale di Gerona?), sulle pale (a Milano, a Torcello), sugli smalti (quelli di Limoges, dal mille, facevano il giro d'Europa), sui lavori di oreficeria del Reno e della Mosa: poi, scene della Bibbia sui cofani, sugli scrigni, sui calici, su copertine di evangelari e corali, su reliquari, su impugnature e immanicature: era l'invenzione dell'oggetto spettacolo, cui le arti, sia pure le arti minori, demandavano il compito di far la Bibbia presente nella vita degli uomini, nella società.⁴¹

Vale forse la pena notare un paio di scelte terminologiche ad uso della committenza: lo «"schermo"» offerto alle rappresentazioni di storie della Bibbia da supporti lignei, e l'«oggetto spettacolo», entrambi, *schermo* e *spettacolo*, propri del lessico tecnico del cinema, quasi a preparare il terreno all'azione filmica e alla conclusione del suo contributo.

In questo scritto d'occasione per un libro didascalico, che nelle intenzioni del produttore intendeva testimoniare e celebrare un'opera temeraria, non manca l'inclinazione a un lessico sostenuto, elegante, non comune specie nelle scelte aggettivali cui è affidata la creazione di un'atmosfera testuale avvolgente e impressiva, ecco allora l'«opalescenza vibrante», la «luce da filtri abissali»⁴², e i «mondi astrusi dell'iridescente, del baluginante, del visibilio»⁴³, o la tentazione fonetica, l'attrazione – irresistibile per Villa – dei giochi etimologici e delle sillabe vibranti, che ribattono suoni o creano allitterazioni e omoteleuti, ecco dunque le «atmosfera **irreali surreali soprareali**», ecco «l'oro e i suoi riverberi come fonte di levit**azioni**, di allucin**azioni**, di esalt**azioni**», ecco gli intonaci «come *grandi* bandiere intirizzite, come arazzi, come i *grandi* tappeti che gli **sceicchi sciorinavano**»⁴⁴ (enfasi mie).

⁴¹ Ivi, pp. 18-21.

⁴² Ivi, p. 21.

⁴³ Ivi, p. 24.

⁴⁴ Ivi, p. 21.

Villa naturalmente si guarda bene dall'inserire spezzoni aneddotici o cronache della lavorazione, dall'affrontare questioni storiche che certo gli erano state poste durante le riprese, e d'è estremamente parco nel commentare le soluzioni estetiche trovate per questa realizzazione: volge il cuore del suo discorso sulle modalità di rappresentazione visiva che hanno preceduto l'uso della pellicola. Non è tutto (o solo) un discorso pro *Bibbia* di Huston, quanto una verifica dell'opportunità e delle possibilità nuove offerte dal medium coevo.

Scarta astutamente e finemente su riflessioni più alte, non celebra partigianamente l'impavidità dello sforzo visionario, forse, più che ambizioso, di De Laurentiis e della sua squadra.

Il punto concettuale su cui Villa insiste, e che appare modernissimo nel 1966 oltre che fondato su una lettura laica, storica, quasi *etimologica* del testo biblico, è non solo la plausibilità, ma propriamente la consonanza – in termini generali, o meglio *teorici* – della sua resa cinematografica. Questa soluzione policroma e dinamica appare adattissima, quasi sostegno divulgativo a ciò che lui ha sempre affermato nelle note alla traduzione: che la Bibbia sia un insieme, magnifico, straordinario, labirintico, di storie, un immenso *epos* narrativo più che una rivelazione divina. Il cinema è allora un mezzo perfetto, che non toglie aura o seduttività al racconto e alle sue qualità squisitamente narrative, ma al contrario ne esalta le caratteristiche peculiari, perché ha la capacità di imprimersi nella mente dei fruitori come visivo, fascinoso patrimonio di storie in movimento. Il cinema è in grado di «offrire un'altra spinta vitale all'iconografia biblica, e un più elevato respiro, una più forte vocazione storica»⁴⁵.

In questo testo d'occasione, l'arte cinematografica applicata alla Bibbia appare preceduta da soluzioni artistiche che già sembrano prefigurarla, quasi desiderarla, proprio nell'immobilità delle scene dipinte o scolpite nei secoli antichi già pronte a un dinamismo vibrante.

Per tale ragione, Villa che tende a risolvere ogni concetto linguisticamente, nel suo *excursus* a tesi dissemina segnali con valenza di presagio, come si vedrà dagli esempi seguenti.

Ricorda che del secolo VI «ci sono rimasti tre grandi **"film"** biblici su manoscritti greci»⁴⁶ e che il legno era usato «come supporto o, diciamo, **"schermo"** per la Bibbia»⁴⁷; che le storie della Bibbia raffigurate su oggetti d'uso comune. creavano «l'oggetto **spettacolo**»⁴⁸. E così «una sequenza senza fine, una **filmazione** inesauribile, percorre le pareti affrescate»⁴⁹; le

⁴⁵ Ivi, p. 26.

⁴⁶ Ivi, p. 16. I tre manoscritti sono: il manoscritto del *Genesi* conservato a Vienna, con testo dei Settanta non completo ma miniato, uno dei più antichi codici miniati della Bibbia; il Codice Purpureo a Rossano Calabro, ovvero il Codex Purpureus Rossanensis con storie del Vangelo di Marco e di Matteo e miniature; le Sacre Scritture di Sinope, ovvero il Codex Sinopensis, con storie del vangelo di Matteo, scoperto a Sinope in Tunisia da un ufficiale francese e ora conservato presso la Biblioteca Nazionale di Parigi.

⁴⁷ Ivi, p. 18.

⁴⁸ Ivi, p. 21.

⁴⁹ *Ibidem*.

«antologie dei passi biblici [...] dettavano gli schemi e i dispositivi (già **quasi "fotogrammi" fissi**) delle narrazioni scritturali: è famosa una specie di **"sceneggiatura"**, diciamo così, dei racconti biblici fatta da Ekkehard da San Gallo»⁵⁰ per la cattedrale di Magonza. E certo Cimabue fu «un grande affrescatore, indubbiamente alleato di segreti **sensi cinematografici**»⁵¹. Menziona i **"fotogrammi"** di materia biblica immobilizzata nel metallo da mastro Stefano Lagerino sul portale di San Zeno a Verona»⁵² (enfasi mie in tutti gli esempi); e si chiede infine i termini dell'interazione con il nuovo medium, cioè quale effetto di ritorno possa svolgere sulla lettera del testo e sul suo valore narrativo: «dalla formella in legno o in bronzo alla sequenza cinematografica, quale evoluzione ha compiuto il passo biblico?»⁵³. Le figurazioni artistiche del passato, con la loro immobilità, potranno conservare un significato o una «superiorità [...] sulle grandi azioni, sulla simultaneità di spazio e di tempo, rappresentati oggi dal movimento e dal ritmo cinematografico?»⁵⁴.

Alcune ragioni sono estetiche e artistiche, legate ai mutamenti dei processi culturali e percettivi, altre sono scientifiche. Con il film, infatti, «noi assistiamo al sorgere, e imporsi, di una nuova generosa criteriizzazione visiva, per una innovata iconografia, che sia moderna, più sensibile»⁵⁵. La trasposizione filmica, inoltre, può giovare di una lettura scientifica del testo biblico, per recuperare e restituire «un testo più affine alle sue origini»⁵⁶, nelle indagini preliminari per le scenografie e le riprese il cinema

ha messo l'occhio non soltanto sull'arte della trasformazione immaginaria del racconto biblico, ma anche sulla congerie dell'arte coeva e parente al personaggio della Sacra Scrittura. Per ricostruire, ad esempio, una azione, o rito primitivissimo, della circoncisione di Isacco, figlio di Abramo, è stata condotta una esplorazione di tutta la scultura e dei bassorilievi dell'arte egiziana, del tempo, all'incirca, di Abramo, per ricostruire i modi dell'evento⁵⁷.

Il cinema, che rispetto alle rappresentazioni pittoriche e scultoree della tradizione mette in movimento i fotogrammi, può trovare soluzioni inedite che contengono tuttavia lo stesso afflato, «lo stesso empito umano e religioso di una visione del primitivo cristianesimo o della fede misteriosissima del

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Ivi, p. 22.

⁵² Ivi, p. 28.

⁵³ Ivi, pp. 29-30.

⁵⁴ Ivi, p. 30.

⁵⁵ Ivi, p. 32.

⁵⁶ Ivi, p. 34.

⁵⁷ *Ibidem*.

medioevo, o dell'enfasi mistica e sensuale del barocco»⁵⁸, ma gettano una luce nuova, vivificante sulla materia antichissima. È il caso della soluzione ideata da John Huston e dallo scenografo Mario Chiari per la tavola genealogica del decimo capitolo del *Genesi*, che interviene a dare nuova e impressiva rappresentazione all'«inerte elenco di materiale»⁵⁹, il cui fascino accumulativo potrebbe non essere avvertito da alcuni lettori odierni. Quest'opera di reviviscenza divulgativa delle genealogie riesce perché

gli astratti eponimi sono tramutati dal cinema in esterrefatti personaggi, di una dignità fino ad oggi sconosciuta all'arte figurativa ed esprimibile solo con il cinema, in una atmosfera extratemporale, in una maestà inedita. Solo il film poteva creare questa specie di abside ideale, geometrica e nello stesso tempo quasi descritta nella nebbia baluginante dei millenni⁶⁰.

⁵⁸ Ivi, p. 31.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Ivi, pp. 31-32.