



The Ten Commandments tra Vecchio e Nuovo Testamento

di Raffaele De Berti e Tomaso Subini¹

1. PREMESSA

L'indagine sui rapporti tra il cinema e la religione si è sviluppata, nel corso della seconda metà del secolo scorso, lungo diverse direttrici, tese a: catalogare le filmografie d'argomento religioso²; riflettere dal punto di vista teorico sulla possibilità del cinema di evocare, con propri mezzi specifici, il sacro³; contestualizzare i principali snodi di tale rapporto nell'ambito della storia del cinema, in riferimento tanto a precisi periodi⁴ quanto a singoli autori⁵; indagare infine le modalità storico-culturali con cui il cinema si è occupato della religione, non meno di quelle con cui la religione si è occupata del cinema⁶. Se è vero tuttavia che la riflessione su tali argomenti si può dire abbia accompagnato lo sviluppo moderno della teoria e della critica cinematografica⁷, è altrettanto vero che negli ultimi anni essa ha vissuto una sorprendente accelerazione in particolare per l'emergere, in seno ai *Religious Studies* anglofoni, di una cospicua (per quanto non sempre severa) corrente di studi, di indirizzo prevalentemente culturalista e di impianto fortemente interdisciplinare, denominatasi *Religion and Film*⁸.

¹ Questo saggio è stato pensato e discusso in comune dai due autori. Segnatamente, i paragrafi 1 e 3 sono stati scritti da Tomaso Subini e il paragrafo 2 da Raffaele De Berti.

² Cfr. ad esempio il progetto di catalogazione intrapreso dalla Filmoteca Vaticana e parzialmente edito in Bernardini (a cura di), 2002 e il dizionario sul cinema cristologico in Viganò 2005.

³ Cfr. ad esempio Schrader 1972.

⁴ Cfr. ad esempio Cosandey, Gaudreault e Gunning (a cura di) 1992.

⁵ Cfr. ad esempio Subini 2009.

⁶ Cfr. ad esempio Eugeni e Viganò (a cura di) 2006.

⁷ Cfr. l'opera d'argomento religioso di André Bazin e Amédée Ayfre.

⁸ Cfr. Wright 2007. Che quanto accaduto all'estero cominci ad avere le prime ripercussioni anche nel nostro Paese lo provano i seminari e le pubblicazioni del Dipartimento di Studi storico-religiosi della Sapienza di Roma: cfr. Botta e Prinziavalli 2010: 21, il cui scopo dichiarato è "mediare attraverso una



Tra i filoni di indagine affrontati nell'ambito di tale corrente si configura come centrale, naturalmente, quello relativo al rapporto tra il cinema e il testo biblico. La prospettiva dei primi lavori, limitata al semplice confronto tra il film e la sua fonte biblica, si è presto approfondita: ora non ci si chiede più se il materiale di partenza sia stato tradito o rispettato, ma piuttosto come sia stato utilizzato, con quali finalità e con quali esiti. È in quest'ottica che si vorrebbe riflettere qui su quella che probabilmente è stata la più popolare traduzione cinematografica del testo biblico, *The Ten Commandments* (*I dieci comandamenti*) di Cecil B. De Mille, considerata tanto nella sua versione muta del 1923 quanto in quella sonora del 1956, non per il suo (per molti aspetti discutibile⁹) valore estetico ma piuttosto per il rilevante ruolo da essa giocato, nell'ambito della rappresentazione del religioso, sul piano della storia culturale¹⁰.

2. L'EDIZIONE MUTA

La prima proiezione pubblica della versione muta di *The Ten Commandments* avviene il 23 novembre 1923 negli Stati Uniti e suscita grande entusiasmo, nel pubblico come nella stampa popolare. Ad esempio, James R. Quirk scrive nel numero del febbraio 1924 della famosa rivista cinematografica illustrata *Photoplay* che *The Ten Commandments* è "the best photoplay ever made. The greatest theatrical spectacle in history ... it will last as long as the film on which it is recorded" (Quirk in Cherchi Usai e Codelli 1991: 288).

Peraltro, il film è preceduto già durante i mesi di lavorazione – tra la tarda primavera e l'estate del 1923 nel deserto di Guadalupe, a circa 170 miglia da Los Angeles, per le scene dell'esodo degli Ebrei dall'Egitto – da articoli di stampa che raccontano il grande spettacolo che De Mille sta preparando con la costruzione di imponenti scenografie, una vera e propria città, e con l'utilizzo di migliaia di comparse e centinaia di animali per girare le scene di massa. L'entusiasmo per la pellicola è già ben espresso il 5 ottobre 1923 dal produttore del film Jesse L. Lasky, che dopo averlo visto in anteprima, scrive al socio Adolph Zukor:

Although twenty-four hours have passed since I saw *Ten Commandments* last night, I am still under the spell of greatest motion picture that has ever been produced since very beginning of the feature photoplay. Cecil has created a masterpiece that will live long after other famous pictures are forgotten...It is almost as if he were inspired, a new and much bigger Cecil De Mille. I do not believe we can measure possible earning power of *Ten Commandments*. It will

precipua 'metodologia italiana'" "la lezione dei *Religious Studies*", "ricollocando [...] la relazione tra cinema e religione non più solamente nella dimensione estetica, ma anche nel dibattito pubblico".

⁹ La critica giudicò negativamente in particolare la versione sonora: basti al riguardo l'autorevole quanto severo giudizio espresso in Ayfre 1958: 145-154.

¹⁰ Sul ruolo dei *cultural studies* quale fecondo connettore interdisciplinare per lo studio del film religioso cfr. Wright 2009: 101-112.



make [a] new motion picture industry, make new records and show power and possibilities of the screen in a way that has never been approached. (Lasky in Eymann 2010: 203)

L'eco del successo americano del film e della sua eccezionale spettacolarità accompagnano la sua uscita anche in Europa, in particolare in Francia e in Italia tra la fine del dicembre 1924 e il gennaio 1925. Ad esempio, nel numero del 30 novembre-15 dicembre 1924 di *La vita cinematografica* ci sono ben quattro pagine di pubblicità (29-32), illustrate da fotografie e con citazioni dirette riprese dalle didascalie del film, dedicate all'imminente uscita della pellicola, nelle quali si punta sulle caratteristiche di grande e unico spettacolo con frasi come:

Il capolavoro di Cecil B. De Mille. La più grandiosa e superba visione biblica a colori. Il primo film a meravigliosi colori naturali. Lo sbalorditivo passaggio degli Ebrei attraverso il mar Rosso. La grandiosità e il fasto dei faraoni. Le più imponenti e suggestive visioni di masse. La realizzazione del soprannaturale.

Anche in Italia la pellicola riscuote un grande successo di pubblico proprio per la strabiliante messa in scena, gli effetti speciali e l'uso del colore, come si può intuire dalla cronaca di una serata al Cinema Corso di Roma pubblicata da *La Rivista Cinematografica* del 15 febbraio 1925:

E la miglior prova di quanto noi diciamo sono gli applausi con cui l'aristocratico pubblico che gremiva la sala del Corso ha accolto questo film non solo alla fine di ogni parte, ma perfino durante le proiezioni delle parti stesse [...]. Quando tutte le films saranno come questa e a colori, la cinematografia entrerà trionfante nelle arti e si sederà fra esse gloriosamente. (Anonimo 1925: 46-47)

Ma in Italia accanto al riconoscimento dell'unicità spettacolare di *The Ten Commandments* non mancano, più che negli Stati Uniti, perplessità e giudizi critici da parte della nascente critica cinematografica sulla struttura narrativa del film e sulla troppo semplicistica morale che lo ispira, come sottolinea in un articolo il corrispondente dalla Francia di *La rivista cinematografica*:

La stampa americana lo ha celebrato con un coro unanime di esaltazioni, pretendendo, quasi, che per il mondo moderno corrotto, rappresentasse come uno strumento di redenzione. Può darsi che questa rievocazione biblica abbia avuto qualche influenza sull'immaginazione dei popoli d'oltre oceano, una gran parte dei quali trova il suo alimento intellettuale nella *Bibbia*: ma è difficile che la filosofia sommaria che sgorga da questa ricostruzione fittizia, possa impressionare esageratamente lo spirito del pubblico francese. Il film, che è come un vasto affresco, che celebra la morale biblica, è stato tratto da Cecil B. de Mille, da un



romanzo di Jeanie Macpherson¹¹. Una parte espone le circostanze in seguito alle quali Mosè ricevette l'ispirazione divina che gli dettò i Dieci Comandamenti, e li fece rispettare dal suo popolo. In un'altra si svolge una storia dei tempi nostri, per dimostrare che i principi emessi dai Dieci Comandamenti, non hanno cessato di essere veri e giusti, e che colui che li misconosce, si espone alle peggiori catastrofi. [...] La favola che il romanziere americano ha voluto creare per far rinascere il rispetto dei comandamenti biblici, appare abbastanza povera per gli spiriti europei. L'Autore ha inventato un personaggio che li trasgredisce tutti, al quale contrappone suo fratello, che ne è fervente osservante. La madre, buona e pia, sarà vittima del figlio scellerato che, architetto, ha costruito, con materiale di scarto, una chiesa che poi crolla, e sotto la quale essa rimane schiacciata. Ma questo cattivo soggetto sarà punito, perché avrà peccato con una lebbrosa. Si salverà, ma affogherà nel mare. La vedova di lui, che ha compreso i suoi errori, sposerà il fratello che non ha difetti... La trama è di una semplicità infantile, per la grande tesi religiosa e sociale, che lo scrittore d'oltre oceano s'è sforzato di sostenere. Assai superiore è la rievocazione biblica [...]. Mosè e le tavole della legge; il castigo del popolo che si è prosternato dinanzi al vitello d'oro, e l'imponente passaggio del Mar Rosso, sono quadri resi impeccabilmente con mezzi straordinari, e valgono a compensare la sommaria disinvoltura della fittizia concezione, che pretendeva di utilizzarli per il miglioramento dello spirito moderno... (Mancuso 1925: 14)

La lunga citazione fa capire abbastanza bene l'impianto narrativo del film, diviso in due parti, strutturate sul parallelismo fra le due storie. La prima, più spettacolare, narra l'esodo degli Ebrei dall'Egitto, la consegna delle Tavole dei Comandamenti a Mosè e si chiude con la punizione per l'adorazione del Vitello d'Oro e i comportamenti dissoluti e immorali del popolo ebraico nel deserto. La seconda parte, con un'ambientazione contemporanea, vuole dimostrare quanto sia ancora attuale l'insegnamento biblico attraverso la storia esemplare di due fratelli, uno rispettoso dei comandamenti della *Bibbia* e l'altro che li irride giudicandoli superati e tiene un comportamento ispirato solo dal proprio interesse, dal piacere personale e dalla conquista di denaro e potere.

Ma si ritornerà in dettaglio sull'intreccio narrativo attraverso l'analisi di alcune brevi sequenze esemplari per capire come le scelte di DeMille e della sua fedele sceneggiatrice Jeanie Macpherson rispondano a un preciso obiettivo ideologico e di coinvolgimento del grande pubblico, che riesce perfettamente, tanto che il successo del film fu enorme non solo negli Stati Uniti ma in tutto il mondo, con proiezioni anche nelle comunità parrocchiali e, in certi paesi di campagna americani, persino nelle stesse chiese. Prima occorre tratteggiare brevemente chi sia DeMille e perché realizzi nel 1923 *The Ten Commandments*. DeMille è uno dei pochi registi famosi fin dalla metà degli anni Dieci, insieme a Griffith, con film drammatici e commedie come *The Cheat (I Prevaricatori, 1914)* o *Male and Female (Maschio e Femmina, 1919)* con Gloria Swanson,

¹¹ Il recensore cade in errore perché Jeanie Macpherson scrive una sceneggiatura originale dalla quale solo successivamente, nel 1924, verrà tratta una novellizzazione: cfr. MacMahon 1924.



i cui soggetti sono scabrosi e a forte tasso di erotismo, di sensualità e di violenza. Film, insomma, al limite della censura, anche se come è stato notato quasi unanimemente dalla critica, tutto il cinema di DeMille prima di *The Ten Commandments* (più di quaranta film, tra cui molte commedie) è sintetizzabile nel binomio "sangue e sesso" come ingredienti del successo delle sue pellicole. Una formula che nella versione "sangue, sesso e Bibbia" è diventato poi lo stereotipo critico con cui definire anche tutto il successivo cinema di DeMille: ricordiamo che nel 1927 realizza *The King of Kings* (*Il Re dei Re*) sulla figura di Cristo, *The Sign of the Cross* (*Il Segno della Croce*) nel 1932, *Samson and Delilah* (*Sansone e Dalila*) nel 1949 e nel 1956, nuovamente, *The Ten Commandments*.

Ma come mai DeMille nel 1923 decide d'ispirarsi direttamente alla Bibbia? Certamente già nei film precedenti, come hanno notato Paolo Cherchi Usai e Lorenzo Codelli, sono presenti riferimenti alle *Sacre Scritture*:

La religione come forma di controllo morale sulla violenza del confronto uomo e donna [...] compare molto prima che DeMille affronti direttamente tematiche religiose. [...] La Bibbia era dunque, per DeMille, un potente elemento di richiamo commerciale, ma era prima di tutto l'efficace manifestazione di un problema più profondo, radicato nella propria sensibilità e tale da inquadrare la tensione fra sangue e sesso nel vincolo dell'imperativo etico. (Cherchi Usai e Codelli 1991: 23)

Ma se le tematiche bibliche sono già presenti nel cinema di DeMille prima di *The Ten Commandments* ci sono delle ragioni per cui diventano protagoniste assolute nel 1923. DeMille è un uomo molto attento a costruire film di successo, ad autopromuoversi, è un grande interprete della professionalità non solo registica ma anche organizzativa della macchina del successo di Hollywood. L'obiettivo di DeMille è di essere sempre in sintonia con quanto il pubblico desidera, interpretando perfettamente la logica industriale americana. Tra la fine degli anni Dieci e l'inizio degli anni Venti, però, Hollywood è percepita da molti come un luogo immorale, sia per alcuni film giudicati eccessivamente scabrosi, sia per la vita dissoluta condotta dai divi e da alcuni celebri scandali. Varie leghe moralizzatrici e associazioni religiose richiedono l'istituzione di una censura federale, l'industria cinematografica viene messa sotto accusa e si minaccia da più parti il boicottaggio dei film. I produttori, quindi, per evitare rischi maggiori decidono di avviare essi stessi una politica di moralità e nel 1922 si costituiscono in associazione con lo scopo di stabilire una serie di misure e di parametri per regolamentare il contenuto morale dei film e prevenire così una legge federale di censura.

In questo quadro, girare *The Ten Commandments* con un grande investimento economico per farne un film-simbolo di Hollywood in tutto il mondo diventa una risposta alle istanze di cui si è detto; potremmo dire, una dimostrazione delle possibilità morali ed educative del cinema a quanti lo condannano per la sua immoralità. L'operazione di DeMille ha il fascino della spettacolarità: e la denuncia di vizi ed eccessi sessuali si trasforma nelle sapienti mani dell'uomo di cinema in un



pretesto per metterli in scena, come nella lunga sequenza dell'adorazione del Vitello d'Oro, nella quale sono pienamente giustificati dalla presenza dell'episodio nella narrazione veterotestamentaria, soddisfacendo tuttavia anche quella parte di pubblico che nel cinema cercava emozioni forti. È da questo film che nasce, appunto, la definizione "sesso, sangue e Bibbia" che accompagnerà DeMille per tutta la sua carriera.

Ma vediamo come DeMille, insieme a Jeanie Macpherson, il cui ruolo non va sottovalutato, costruisca il proprio grande spettacolo morale di più di due ore in funzione del proprio pubblico e non tanto della rappresentazione fedele degli episodi biblici selezionati.

A DeMille interessa produrre un grande film spettacolare e nello stesso tempo realizzare un'opera morale, istituendo, come si è accennato sopra, un parallelismo fra passato e presente, nel quale la legge di Dio è la giusta legge su cui si devono fondare le regole della vita dell'uomo, indipendentemente dalla contingente epoca storica.

Naturalmente, come si è detto, si dovrebbe indagare come tale tema sia presente anche in film precedenti (basti pensare a *Intolerance* di Griffith, del 1916), vederne le influenze su DeMille, analizzare lo stile e l'estetica dell'opera in relazione al cinema classico hollywoodiano¹² o soffermarsi sull'iconografia precedente a cui s'ispira DeMille per il proprio film: ma ci si potrà qui limitare, sostanzialmente, all'analisi della struttura del racconto in relazione agli episodi biblici scelti dal regista per capire le ragioni culturali e ideologiche di alcune scelte in funzione del pubblico a cui ci si rivolge.

Almeno per quanto riguarda le fonti iconografiche, tuttavia, è importante ricordare i riferimenti alla *Bibbia* illustrata da Gustave Doré, edita in Francia per la prima volta nel 1865, ma poi diffusa in varie edizioni in tutto il mondo, tanto che le illustrazioni di Doré possono essere considerate una fonte d'ispirazione visiva condivisa non solo dalle classi medie e colte, che potevano avere accesso diretto alle edizioni dell'opera, ma anche, più o meno consciamente, da un pubblico popolare, perché il loro successo passava anche attraverso il riutilizzo, con piccole varianti in alcuni casi, in diverse serie culturali: dalle stampe ai calendari, ai libri per bambini, eccetera. Inoltre si trattava di riferimenti intertestuali che potevano essere comuni a ebrei, protestanti e cattolici, dato importante per DeMille che puntava a rivolgersi a un pubblico eterogeneo, pur avendo utilizzato come riferimento la versione della *Bibbia* fatta tradurre da re Giacomo I d'Inghilterra nel 1611, la cosiddetta King James Version, molto diffusa negli Stati Uniti (cfr. Higashi 1994: 179-201). Per quanto riguarda altre fonti iconografiche sono evidenti i molti debiti nei confronti della pittura inglese romantica e vittoriana di John Martin, Edward John Poynter e Lawrence Alma-Tadema, che spesso si cimentarono in soggetti biblici o orientali egiziani. John Martin è famoso per le sue illustrazioni dell'*Antico Testamento* (1831-1835); mentre, in particolare, si è

¹² Per uno studio sull'uso da parte di De Mille di campi e piani nel film, sia in relazione alla sua opera e a precise scelte narratologiche, sia, più in generale, al cinema americano coevo, si rimanda a Higashi 1994: 179-201.



notata la precisa citazione del quadro di Poynter *Israel in Egypt* (1867, collezione privata) per le scene iniziali del film che illustrano la prigionia del popolo ebraico in Egitto. Ma per tutti i tre i pittori citati bisogna ricordare come le illustrazioni dei loro quadri o delle loro incisioni si diffondano, anche in questo caso, presso un pubblico vasto ed eterogeneo per il loro riuso in illustrazioni popolari, stampe e altri media.

Come si vede, la strategia comunicativa di DeMille è precisa e punta su un grande spettacolo con un immaginario condiviso dal grande pubblico, tra il quale le classi più colte potranno riconoscere direttamente i riferimenti alle fonti originarie (Doré, la pittura vittoriana), mentre per quelle più popolari il riconoscimento d'immagini note passerà attraverso la diffusione di queste in altri oggetti seriali. Infine, non va dimenticato come l'antico Egitto rappresentasse nel 1923 un argomento di grande interesse e fascino: nel 1922 era stata scoperta la tomba di Tutankhamun e la stampa di tutto il mondo aveva dedicato ampio spazio alla notizia.

A questo punto è importante ricordare che il pubblico cui si rivolgeva DeMille, che mirava a un successo internazionale e perciò anche alla conquista del mercato europeo, era principalmente di fede cristiana, sia cattolica che protestante: un pubblico che, comunque, associa ai temi biblici più il *Nuovo Testamento* che il *Vecchio*. Nell'immaginario popolare del pubblico di DeMille è la figura di Gesù ad avere soprattutto un ruolo centrale: infatti, vedremo come DeMille non solo istituisca il parallelismo fra passato e presente, ma coniughi *Vecchio* e *Nuovo Testamento* in una sorta di ibridizzazione culturale che possa ben coinvolgere anche gli spettatori che meglio conoscono i *Vangeli* rispetto ai libri veterotestamentari. Ma procediamo alla verifica di questa tesi attraverso l'analisi di alcune scene esemplari.

Subito dopo i titoli di testa, una didascalia precisa che lo scopo del film è non solo di mostrare l'attualità dei comandamenti biblici contro gli attacchi e le derisioni di una cultura modernista e positivista dominante fra fine Ottocento e primi del Novecento, ma come questi siano leggi non soltanto religiose, ma universali e perciò fondamentali per una convivenza civile di tutta l'umanità:

Our modern world defined God as a "religious complex" and laughed at the Ten Commandments as OLD FASHIONED. Then, through the laughter, came the shattering thunder of the World War. And now a blood-drenched, bitter world – no longer laughing – cries for a way out. There is but one way out. It existed before it was engraved upon Tablets of Stone. It will exist when stone has crumbled. The Ten Commandments are not rules to obey as a personal favor to God. They are the fundamental principles without which mankind cannot live together. They are not laws – they are the LAW.

La didascalia prosegue poi con una citazione diretta dal libro dell'*Esodo* [1, 13-14] che introduce la scena degli egiziani che costringono a lavorare per loro i figli d'Israele. In tutto il film sono presenti molte didascalie con citazioni bibliche, che tuttavia si alternano ad altre di pura invenzione, benché di tono sempre moraleggiante, costituendo un'abile amalgama testuale funzionale allo svolgimento narrativo. In particolare, tutta la prima parte è costruita con l'uso dei riferimenti al libro dell'*Esodo*,



di cui sono indicati, fra parentesi, i precisi riferimenti. È evidente che il ricorso alla citazione diretta è un modo di dare autorevolezza a quanto viene mostrato e di far credere che il film sia fedele e rispettoso del sacro testo, benché ciò non sempre risponda a verità. Questa prima parte è poi quella più spettacolare, nella quale si introduce anche l'uso del colore per le scene dell'esodo del popolo di Israele inseguito degli egiziani, tra le quali celeberrima è la divisione delle acque del Mar Rosso.

Altra scena significativa in questa prima parte di rappresentazione del *Vecchio Testamento* è quella della consegna a Mosè delle tavole dei Comandamenti, in un montaggio alternato con le scene delle danze orgiastiche (la didascalia recita "And with noise of singing and clashing of cymbals, they stripped themselves") dell'adorazione del Vitello d'Oro fatto costruire da Aronne, protagonista negativa delle quali è Miriam, sorella di Mosè, che viene punita da Dio con la lebbra per essersi abbandonata a tali eccessi e aver adorato l'idolo. Al ritorno di Mosè, Miriam gli chiede di essere guarita, ma ormai l'ira del Signore si è scatenata e dopo la didascalia "Thou HAST brought destruction upon us, with thy gods of gold", dalle scene di terrore e morte fra gli ebrei si passa, con una dissolvenza incrociata, in un soggiorno tra il popolare e il piccolo-borghese, dove attorno a un tavolo la madre con i suoi due figli già adulti sta leggendo il passo corrispondente della *Bibbia* come apprendiamo dalla didascalia: "and there fell of the Children of Israel that day, about three thousand men" [Esodo 32, 38].

Si passa così alla parte contemporanea del film. Dan, il figlio miscredente e malvagio, deride la madre e adora il denaro, nuovo evidente Vitello d'Oro della contemporaneità: "All that's the bunk, Mother! The Ten Commandments were all right for a lot of dead ones – but that sort of stuff was buried with Queen Victoria!".

Con una facile contrapposizione, l'altro fratello, John, è buono e rispettoso dei Comandamenti si dedica onestamente al proprio lavoro di falegname, forse con un eccesso di allusione alla figura di Cristo. Le storie dei due fratelli, come si è già detto, proseguono parallele e in opposizione fino alla scena in cui la madre muore a causa del crollo della parete di una nuova chiesa costruita da Dan con materiale scadente per ottenere maggiori profitti: da qui in poi non è più il *Vecchio Testamento* a fare da guida al film, ma entrano in gioco lo spirito e le citazioni del *Nuovo*.

La madre, prima di morire, chiede perdono a Dan: "I taught you to fear God, instead of to love Him – and LOVE is all that counts!". Non c'è bisogno di commentare le parole della donna per capire l'evidente riferimento al nuovo comandamento di Cristo, "ama il prossimo tuo come te stesso", naturalmente senza che i Dieci Comandamenti perdano d'importanza, tanto che Dan vede comparire su un muro della chiesa la scritta "THOU shalt not steal".

Ma l'integrazione fra *Vecchio* e *Nuovo Testamento* si completa nelle sequenze finali, dopo il crollo finanziario di Dan e l'uccisione da parte sua dell'amante, una donna orientale sensuale e malvagia, alla quale spara dopo averle rubato una collana di perle e aver scoperto con orrore che ella ha contratto la lebbra. Dan fugge in barca verso il Messico, dopo aver probabilmente contagiato a sua volta la moglie. Con un montaggio alternato, funzionale a sottolineare la situazione melodrammatica della



vicenda, alla disperata fuga di Dan fa da contraltare la scena della moglie che, temendo di avere la lebbra, viene accolta da John, il fratello buono, che aprendo la vecchia *Bibbia* della madre le dice: "Mary, there is only one man who can help you – a Man you have forgotten!". Nel frattempo vediamo le immagini di Dan che muore nel naufragio della propria barca e sull'immagine del suo corpo esanime su una scogliera s'inscrive una didascalia con citazione diretta dal *Vangelo* di Matteo: "For what is a man profited, if he shall gain the whole world, and lose his own soul?" [Matteo 16, 26]. Le immagini ritornano su Mary e John che legge: "And behold, there came to Him a leper, and worshipped Him". Su questa didascalia una dissolvenza incrociata ci mostra un uomo ripreso da dietro, seduto su una panca in una povera stalla che rimanda all'iconografia tradizionale della Natività: le molte persone davanti a lui si allontanano quando entra una donna che gli s'inginocchia davanti mostrando le braccia velate. L'uomo, che è chiaramente identificabile in Gesù, la tocca e la didascalia recita: "I WILL – BE THOU MADE CLEAN". La donna guarita bacia il mantello di Gesù, e con una nuova dissolvenza incrociata ritorniamo su John e Mary. John sta leggendo la *Bibbia* e dalla notte si è passati al giorno; Mary si guarda le mani lisce e sane con stupore e, guardando fuori dalla finestra illuminata dalla luce del mattino si rivolge a John: "Why, John – in the light, it's gone!". E John, prendendole le mani, le risponde "Yes – in the LIGHT – it's gone!". Le loro mani intrecciate si appoggiano sul libro della *Bibbia* aperto.

Il film si chiude perciò su un'allusione del *Nuovo Testamento*, pur con un adattamento narrativo per cui l'episodio della vita di Gesù della guarigione del lebbroso diventa nella contemporaneità della seconda parte della pellicola, la guarigione della lebbrosa o, meglio, il superamento della paura della malattia e del contagio nell'amore di Cristo.

Simbolicamente, dal buio della paura, della malattia e del peccato si passa alla luce e alla guarigione attraverso l'amore. Con un'operazione di sincretismo culturale si è passati dal *Vecchio Testamento* dell'inizio ai *Vangeli* della fine, ossia dai Dieci Comandamenti di Mosè si è passati ai comandamenti dell'amore che si legano alla predicazione di Gesù.

Lo scopo di DeMille di arrivare al pubblico più vasto possibile è raggiunto, perché i milioni di spettatori cristiani, protestanti o cattolici, potevano riconoscere nel film gli insegnamenti biblici più popolari, dagli episodi più noti e spettacolari dei libri del *Vecchio Testamento* ai miracoli dei *Vangeli*. Non è necessario sottolineare ulteriormente come l'impressione di fedeltà ai testi sia un'abile strategia, ben lontana dall'essere lo scopo o la preoccupazione reale del regista. Infine, con la sua rivendicazione della superiorità morale degli antichi valori contro quelli moderni, che hanno portato a una guerra devastante o alla perdizione dei singoli per la loro avidità di denaro, DeMille tranquillizzava, almeno in questo caso, chi vedeva nell'industria cinematografica hollywoodiana i germi di una generalizzata corruzione morale, il tutto in una forma di grande spettacolo e con un mondo iconografico di riferimento originalmente colto, ma ora popolarizzato attraverso l'industria culturale di massa e in gran parte condiviso, negli Stati Uniti come in Europa.



3. L'EDIZIONE SONORA

Nella sua autobiografia, De Mille confessa che è stato il suo pubblico, desideroso di un film in cui gli ideali di giustizia e libertà prevalessero finalmente contro ogni totalitarismo, a convincerlo a raccontare nuovamente *The Ten Commandments*:

For more than twenty years, and increasingly in the years since World War II, people had been writing to me from all over the world, urging that I make *The Ten Commandments* again. The world needs a reminder, they said, of the law of God; and it was evident in at least some of the letters that the world's awful experience of totalitarianism, fascist and communist, had made many thoughtful people realize anew that the Law of God is the essential bedrock of human freedom. (De Mille 1959: 411)

Inizialmente il regista – con l'intento di realizzare, sul modello del film del 1923, "a modern story with, possibly, a Biblical prologue" – lavora intorno alla vicenda di "a public official in an American city, an honest politician, and the forces aligned against him", con lo scopo di mostrare "the effect of keeping the Commandments or of breaking them and being broken by them" (ivi: 411-412). Sebbene la decisione finale fu quella di "simply to put the Bible story on the screen and let it speak for itself" (ivi: 412), la versione sonora di *The Ten Commandments*, lungi dal mettersi pedissequamente al suo servizio, rimodella il testo biblico e in alcuni punti lo modifica sostanzialmente in modo tale che esso parli alla contemporaneità.

Nel complesso il film combina momenti di fedeltà letterale al testo biblico (citato, anche in questa seconda versione sonora, nell'altisonante King James Version) a momenti in cui entrano in gioco materiali non biblici, con la funzione di collocare le vicende all'interno di un credibile contesto drammaturgico. L'autenticazione dei materiali biblici è fornita da un cartello dei titoli di testa e da un discorso introduttivo dello stesso DeMille nel quale viene precisato: "Our intention was not to create a story, but to be worthy of the divinely inspired story created three thousand years ago: the five books of Moses". La premura con cui vengono autenticati i materiali biblici è la stessa con cui si cerca di giustificare la presenza dei materiali non biblici¹³, nascosti nelle pieghe delle numerose citazioni della King James, con l'auspicio che, svolta la loro irrinunciabile funzione drammaturgica, facciano dimenticare la loro presenza.

Una prima aggiunta significativa dal punto di vista drammaturgico è rappresentata dal personaggio di Dathan, prelevato dal capitolo 16 del libro dei Numeri, dove ha luogo una ribellione contro Mosè che lo vede coinvolto. I dialoghi di

¹³ Afferma DeMille nello stesso discorso introduttivo: "As many of you know, the Holy Bible omits some thirty years of Moses' life [...]. To fill in those missing years we turned to ancient historians". Niente dunque, stando a quanto afferma DeMille, parrebbe essere stato inventato: se lo spettatore trovasse qualche elemento che non abbia riscontro nella *Bibbia*, sappia che esso non va contro il testo biblico, ma anzi lo completa su base storica, colmando una sua lacuna.



Dathan sono quasi sempre inventati ma, poiché vengono intercalati a dialoghi ricalcati letteralmente sul testo biblico, appaiono del tutto congrui. Vediamo un esempio.

Quando i carri egiziani appaiono sulla sommità della collina pronti a distruggere gli ebrei bloccati dal mare, Dathan prende la parola e sfida Mosè pronunciando una battuta che *Esodo* [14, 11] riferiva indistintamente allo scetticismo della folla. Affidandola a Dathan, DeMille raggiunge un duplice obiettivo: da un lato rende la battuta drammaturgicamente efficace, dall'altro fa in modo che lo spettatore consideri il personaggio di Dathan più congruente al libro dell'*Esodo* di quanto realmente non lo sia.

Poco dopo l'apparizione delle colonne di fuoco che trattengono i carri del Faraone, Dathan pronuncia due battute di invenzione, sennonché tali battute sono incastonate in quello che in origine era l'ininterrotto discorso con cui Mosè preparava gli ebrei alla fuga. In questo discorso Mosè invita le famiglie a riunirsi e a partire. Al sarcasmo di Dathan, che chiede se si parta per andare ad annegare, Mosè risponde alzando il proprio bastone e separando le acque del mare:

Mosè: "Gather your families and flock. We must go with all speed" [basato su *Esodo* 12, 32-33]

Dathan: "Go where? To drown in the sea? How long will the fire hold Pharaoh back?" [materiale non biblico]

Mosè: "After this day, you will see Pharaoh's chariots no more" [*Esodo* 14, 13]

Dathan: "No! You'll be dead under them" [materiale non biblico]

Mosè: "The Lord of hosts will do battle for us. Behold his mighty hand" [*Esodo* 14, 14]

Come si può ben vedere, mentre le tre battute di Mosè sono o basate o addirittura letteralmente ricalcate sul testo biblico, al contrario quelle di Dathan sono di pura invenzione. Da questo esempio si evince molto bene qual è la strategia con cui il film raccorda i propri materiali: l'attenta alternanza di battute d'estrazione biblica e battute di invenzione ha l'effetto di rendere drammaturgicamente efficaci le prime e di autorizzare le seconde (cfr. Flesher e Torry 2007: 76-77).

La più rilevante aggiunta al testo di partenza è rappresentata dal primo atto, quasi tutto inventato, il cui ruolo è quello di stabilire il contesto nel quale potrà prendere corpo la vicenda narrata dalla *Bibbia*, fissando i caratteri dei personaggi principali. Una volta che avranno avuto in consegna una loro consistente personalità i personaggi potranno anche pronunciare le battute tramandate dall'*Esodo*: esse risuoneranno drammaturgicamente convincenti.

Il sistema dei personaggi è costruito applicando uno schema semplice quanto efficace, fondato su un doppio triangolo d'amore che prevede da un lato la competizione tra Mosè e Ramesse per Nefertari, dall'altro quella di Giosuè e Dathan per Lilia. È il cosiddetto «romantic approach to telling biblical tales» (ivi: 77), una delle principali vie praticate dal cinema per mettere in scena il testo biblico. Ma sbaglieremmo se considerassimo i due triangoli amorosi soltanto una facile trovata per tingere di rosa la narrazione e piegarla nella direzione dell'entertainment.



L'aggiunta ha infatti anche lo scopo di fornire allo spettatore moderno una spiegazione psicologica del conflitto tra Mosè e il Faraone, di modo che esso divenga credibile, oltre che avvincente. Perché il Faraone si ostina a non voler lasciare andare il popolo di Israele? Alla risposta fornita dal valore economico rappresentato dagli schiavi, se ne aggiunge in questo modo anche una più intima, e perciò drammaturgicamente funzionale, legata alla competizione per l'amore di Nefertari (ivi: 78).

Quando non hanno finalità drammaturgiche, gli interventi sul testo originario hanno lo scopo di adattare la narrazione dell'*Esodo* alla cultura dello spettatore medio cui il film si rivolge: un cristiano americano degli anni Cinquanta, per il quale DeMille cristianizza e americanizza l'*Esodo*. La cristianizzazione dell'*Esodo* elabora un ritratto di Mosè quale precursore di Gesù: a tal fine, DeMille preleva dai Vangeli alcuni episodi e li proietta nel contesto della vicenda di Mosè¹⁴.

Il processo di cristianizzazione della narrazione ha agio di svilupparsi in particolar modo attraverso alcuni dialoghi di nuova stesura imitanti lo stile aulico della King James. Tra i tanti esempi che si potrebbero fare basterà citare quello che si incunea nell'iniziale intervento della *voice over*. A tre versetti dell'*Esodo* assemblati in una sorta di patchwork fedele al testo segue un'aggiunta in stile (in corsivo nella citazione seguente) solo apparentemente organica al testo originario: "So did the Egyptians cause the children of Israel to serve with rigor. And their lives were made bitter with hard bondage [*Esodo* 1, 13-14]. And their cry came up unto God. And God heard them [*Esodo* 3, 7-9]. And cast into Egypt, into the lowly hut of Amram and Yochabel, the seed of a man upon whose mind and heart would be written God's law". Come si può vedere, la legge ricevuta da Mosè è sostanzialmente una legge già cristianizzata. Sebbene il film rappresenti i comandamenti, come insegna l'*Esodo*, su tavole di pietra, il linguaggio usato dalla *voice over* per descriverli già guarda al superamento della vecchia legge ebraica rappresentato per il cristianesimo dall'avvento di Gesù, che sigla con l'intera umanità una nuova alleanza iscritta nelle menti e nei cuori (ivi: 83).

Se Mosè è rappresentato come un precursore di Gesù e le tavole della legge rimandano già alla legge spirituale annunciata da Gesù, è conseguentemente logico che gli ebrei siano rappresentati come i precursori dei cristiani. DeMille marca quest'ultimo legame universalizzando l'evento della liberazione e aprendo all'umanità intera la salvezza fornita dalla legge di Dio. Il carattere universale del Dio demilliano emerge con particolare chiarezza nel momento in cui Mosè, tornando nuovamente a riferirsi a una legge divina interiore, afferma: "If this God is God, he would live on every mountain, in every valley. [...] He would dwell in every heart, in every mind, in every soul".

¹⁴ Ad esempio, è elemento evangelico che nulla ha a che fare con l'*Esodo* il dettaglio della stella che annuncia la nascita di un bambino che libererà il popolo di Israele dalla schiavitù. A partire da qui è costante il riferimento a un liberatore, allo stesso modo in cui nei Vangeli si parla di Gesù come del Messia. Ugualmente, è sulla falsariga dell'episodio del vecchio Simeone raccontato da Luca che un paio di persone anziane ringraziano Dio, dopo aver incontrato Mosè, per aver esaudito il loro desiderio di vedere il liberatore di Israele prima di morire.



L'americanizzazione dell'*Esodo* ha invece la sua principale affermazione nel discorso introduttivo pronunciato da DeMille in persona. In esso la storia di Mosè è presa come esempio di «a battle that continues throughout the world today over whether men ought to be ruled by God's law, or whether they are to be ruled by the whims of a dictator». Il riferimento, per DeMille, è certamente alla guerra fredda e al tiranno sovietico (cfr. Wright 2007: 64-67), ma al di là di questo richiamo immediato il film guarda altresì al mito fondatore della nazione. Concentrandosi sugli eventi biblici che condussero il popolo di Israele fuori dall'Egitto, DeMille racconta sostanzialmente una storia di liberazione che sfocia nella costituzione di una nuova nazione di gente libera guidata dalla legge di Dio: la storia dei puritani che lasciarono l'Inghilterra per il Nuovo Mondo perché non era loro consentito il culto del Dio in cui credevano. Come hanno messo in luce Flesher e Torry (2007: 85-89), il parallelo tra la fondazione di Israele e la fondazione dell'America è così radicato nella cultura americana da poter essere facilmente colto da qualsiasi spettatore che fosse cristiano e americano, per il quale in effetti questo film è stato pensato.

Quella operata dalla versione sonora di *The Ten Commandments* sul Pentateuco è dunque tutt'altro che un'operazione di semplice illustrazione, anche se al suo pubblico, un po' subdolamente, vorrebbe spacciarsi come tale.

BIBLIOGRAFIA

Anonimo, 1925, "I Dieci Comandamenti", *La Rivista Cinematografica*, a. VI, n. 2, 15 febbraio, pp. 46-47.

Ayfre A, 1958, "Les dix commandements ou l'art de tourner la loi", *Documentation catéchistique*, avril; poi in *Conversion aux images?*, Les Éditions du Cerf, Paris 1964; traduzione italiana in *Contributi a una teologia dell'immagine*, Paoline, Roma 1966, pp. 145-154.

Bernardini A. (a cura di), 2002, *Cinema e religione. Ricerca sui film attinenti alla religione nella storia internazionale del cinema*, vol. I, Filmoteca Vaticana, Città del Vaticano 2002.

Botta S. e Prinziavalli E., 2010, *Cinema e religioni*, Carocci, Roma.

Cherchi Usai P. e L. Codelli, 1991, "Introduzione", in Cherchi Usai P. e L. Codelli (a cura di), *L'eredità DeMille*, Le giornate del cinema muto, Pordenone, pp. 15-29.

Cosandey R., Gaudreault A. e Gunning T. (a cura di), 1992, *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion/An Invention of the Devil? Religion and Early Cinema*, Lausanne/Québec, Payot Lausanne/Presses de l'Université Laval.

De Mille C., 1959, *The Autobiography of Cecil B. De Mille*, a cura di Donald Hayne, Prentice-hall, Englewood.

Eugeni R. e Viganò D. (a cura di), 2006, *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, 3 voll., Ente dello Spettacolo, Roma.



Eyman S., 2010, *Empire of Dreams. The Epic Life of Cecil DeMille*, Simon & Schuster, New York.

Flesher P. e Torry R., 2007, *Film & Religion. An Introduction*, Abingdon Press, Nashville.

Higashi S., 1994, *Cecil B. DeMille and American Culture: The Silent Era*, University of California Press, Berkeley.

Mancuso N.F., 1925, "I Dieci Comandamenti", *La Rivista Cinematografica*, a. VI, n. 3, 30 gennaio, pp. 14-15.

MacMahon H., 1924, "The Ten Commandments". A novel, by Henry MacMahon, from Jeanie MacPherson's story, produced by Cecil B. De Mille as the celebrated Paramount picture "The Ten Commandments", illustrated with scenes from the photoplay, Grosset & Dunlap, New York.

Schrader P., 1972, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer, Da Capo*, Berkeley; traduzione italiana in *Il trascendente nel cinema. Ozu, Bresson, Dreyer*, Roma, Donzelli, 2002.

Subini T., 2009, *Pier Paolo Pasolini. La ricotta*, Lindau, Torino.

Viganò D., 2005, *Gesù e la macchina da presa. Dizionario ragionato del cinema cristologico*, Lateran University Press, Roma.

Wright M., 2007, *Religion and Film. An Introduction*, I. B. Tauris, London.

Wright M., 2009, "Religion, Film and Cultural Studies", in Blizek W. (a cura di), *The Continuum Companion to Religion and Film*, Continuum, London/New York, pp. 101-112.

Raffaele De Berti è professore associato confermato presso l'Università degli Studi di Milano dove insegna Storia e critica del cinema e Cinematografia documentaria. I suoi principali interessi sono legati alla storia del cinema italiano dagli anni Dieci agli anni Sessanta. In particolare, si è occupato dei rapporti tra cinema, altri mass-media e società italiana; della diffusione della cultura americana in Italia attraverso il cinema; delle forme di novellizzazione letterarie dei film. È autore di numerosi saggi e della monografia *Dallo schermo alla carta*; ha curato la pubblicazione di diverse opere collettive, tra cui *Un secolo di cinema a Milano*, *La fabbrica dell'animazione. Bruno Bozzetto nell'industria culturale italiana* (con Giannalberto Bendazzi), *Figure della modernità nel cinema italiano* (con Massimo Locatelli), *Fellini-Satyricon. L'immaginario dell'antico* (con Elisabetta Gaggi e Fabrizio Slavazzi), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra* (con Irene Piazzoni), oltre che di numeri monografici di riviste scientifiche del settore.

raffaele.deberti@unimi.it



Altre Modernità / Otras Modernidades / Autres Modernités / Other Modernities

Università degli Studi di Milano - Facoltà di Lettere e Filosofia
Dipartimento di Scienze del Linguaggio e Letterature Straniere Comparate - Sezione di Studi Culturali

Tomaso Subini è professore aggregato presso l'Università degli Studi di Milano dove insegna Storia e critica del cinema. Si occupa prevalentemente di rappresentazione del religioso: ha studiato i rapporti tra la Chiesa cattolica e il cinema neorealista e ha dedicato diversi lavori al cinema religioso di Roberto Rossellini e di Pier Paolo Pasolini. Tra le sue ultime pubblicazioni: *La necessità di morire. Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, EdS, Roma 2008 e *Pier Paolo Pasolini. La ricotta*, Lindau, Torino 2009.

tomaso.subini@unimi.it