

Domitilla Campanile  
Università degli Studi di Pisa

## Cinema storico ed eternità di Roma

### Abstract

This article aims to discuss the academic renewed interest on films set in a cinematic interpretation of the past. Separating fiction from truth should not be the first real purpose for ancient historians; furthermore scholars ought to commit to these studies without any disdain or patronizing superiority. Then, the author tries to examine the function played by the image of Rome in these movies, and the broad range of meanings shared by the representations of the city. Finally, the author analyses the evolutions in conceptualizing the eternity of Rome and the deep changes noticeable in many films from this point of view through the ages.

Nuovi studi che approfondiscono i modi e le forme attraverso i quali la cultura popolare odierna si confronta con i vari aspetti dell'antichità greca e romana hanno da qualche tempo integrato le più tradizionali ricerche dedicate alla ricezione dei classici<sup>1</sup> – in particolare alla ricezione del dramma antico – nel mondo contemporaneo (Fusillo 19 ss.)<sup>2</sup>. Si tratta di indagini assai promettenti poiché aperte al contatto con forme di comunicazione che utilizzano linguaggi differenti, come il cinema o i nuovi media; un tale incontro si è in effetti prodotto e si è concentrato sui vari tipi di influenza che i testi antichi hanno esercitato sulla produzione o riduzione cinematografica di storie ambientate in epoche e universi a noi più o meno contemporanei; sotto questo aspetto si sono rivelate singolarmente produttive le ricerche sul particolare rapporto che lega la mitologia, l'epica e la tragedia greca al genere cinematografico western o alla fantascienza.

---

<sup>1</sup> Ho potuto presentare parti di questo lavoro presso le Università di Pisa, Torino e Napoli in occasione di seminari e giornate di studio. Sono grata a Chiara O. Tommasi, Maria G. Castello e Amedeo Visconti per queste opportunità ed è per me un piacere ringraziare loro e quanti hanno partecipato ai lavori per tutti i suggerimenti e stimoli.

<sup>2</sup> Ulteriore bibliografia e trattamento più disteso in Campanile 2007.

All'interno di questo nuovo campo di ricerca, però, il settore di studi al momento forse più attraente per cultori del mondo antico, per ragioni facili da capire, è rappresentato da quello che assume come proprio obiettivo lo specifico genere cinematografico costituito dai film storici. Un numero sempre crescente di studiosi si impegna ora in questi studi e un numero sempre più rilevante di pubblicazioni testimonia questo interesse. Trattandosi di un campo di studio nuovo è del tutto naturale che all'inizio si sia avvertito da parte dei classicisti il bisogno di giustificare e difendere la scelta di impegnare il proprio tempo, le proprie risorse e le proprie capacità in queste ricerche; ancora oggi quasi tutti gli studi prodotti da studiosi attivi all'interno di istituzioni accademiche contengono una premessa che costituisce una sorta di giustificazione. Anche se non più necessarie come tali, sono tuttavia riflessioni preziose sul proprio lavoro, sugli esiti di questo e sull'interazione che si genera tra discipline e competenze apparentemente assai lontane e possono approfondire un quadro conoscitivo in fondo ancora poco noto.

Lo studio di film storici che hanno per oggetto personaggi e vicende di un passato più o meno remoto è dunque divenuto pian piano un campo accademico accettabile, ma resta ancora qualcosa da osservare sulla considerazione nella quale studiosi e critici hanno tenuto, e in certi casi tuttora tengono, questi film. In primo luogo l'enorme successo di pubblico di cui alcuni film storici hanno goduto sembra aver costituito per taluni critici un marchio d'infamia che ha imposto di ignorare o trattare con fastidio e ironia questi prodotti. Se i grandi successi degli anni Cinquanta e Sessanta hanno goduto di scarsa attenzione rispetto ad altri film dello stesso periodo ciò è probabilmente dipeso anche dal fatto che sono stati considerati scarsamente rilevanti e troppo arrendevoli nei confronti del gusto popolare. Accurate ricerche sul senso e la funzione dei generi cinematografici hanno mostrato invece che il consenso del pubblico, lungi dal fungere da deterrente per uno studio, dovrebbe al contrario stimolare alla ricerca e all'esegesi e stimolare a impiegare quei raffinati strumenti di analisi utilizzati per altre espressioni filmiche<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Tra i lavori sull'argomento da considerare ancora il fondamentale Wood; Sorlin 212 ss.; Fink 115 ss.; Kaminsky. Utili in generale Perkins, e Lyden 28-31.

La diffidenza e la condiscendenza che hanno accompagnato il successo dei film storici possono però generare alcuni sospetti e invitare al tentativo di comprendere possibili motivazioni dell'ostilità. Oso affermare che in taluni critici di provenienza accademica l'avversione nei confronti dei film storici copra timori inconfessabili e che la degnazione con cui si esaminano queste opere nasconda in realtà un assillo e uno sconforto<sup>4</sup>. Sedimenta in fondo il dubbio che la pratica della propria disciplina possa rivelarsi inefficace di fronte a tali successi e che progressivamente il primato nella conoscenza, diffusione e – forse ultimamente – controllo del passato venga eroso e possa sfuggire di mano. La paura, insomma, che il regista finisca con lo spodestare il critico e lo storico provoca l'impulso a ergersi come guardiani di un territorio sempre più minacciato da nemici affascinanti e temibili.

Non vi è dubbio, sarebbe futile negarlo, che un film storico può raggiungere un pubblico incommensurabilmente più vasto e più emotivamente coinvolto di quanto possa mai sperare di raggiungere uno studioso con una ricerca scientifica, anzi, i film storici hanno affiancato e in parte sostituito altre forme comunicative, testuali e visive, nella capacità di rappresentare il passato e di avvicinarlo ai potenziali fruitori. Grazie al suo specifico linguaggio, per di più, il cinema è riuscito a offrire una visione del mondo antico assai più forte e ammaliante di quanto abbiano potuto farlo i romanzi storici o la pittura, due forme artistiche antecedenti riconosciuti dei film storici<sup>5</sup>.

Se questo è vero, bisogna però procedere e ammettere l'esistenza di un ulteriore problema. È lecito, infatti, chiedersi quanto certe ricostruzioni accademiche storiche o biografiche, recenti e meno recenti, possano essere più corrette e meno segnate dalla contemporaneità e dal loro impegno ideologico rispetto ai film. Non è da escludere che un bilancio dei coinvolgimenti rispettivi potrebbe sorprendentemente volgersi in alcuni casi a favore del mondo della finzione.

Che, poi, nuovi campi di ricerca suscitino diffidenza, che serpeggi il timore che le contaminazioni risultino fatali a settori già piuttosto fragili o che l'irruzione della modernità danneggi più che rinvigorire un organismo già piut-

---

<sup>4</sup> Ricordo, per esempio, Martindale 2006.

<sup>5</sup> Tra i vari approfondimenti di questo tema da parte di Jean-Loup Bourget ricordo Bourget 2000.

tosto provato, tutto ciò è cosa naturale e non è certo la prima volta nella storia della disciplina dell'antichità che una tale ansia si manifesta; queste apprensioni non hanno però impedito in passato lo sviluppo di campi in grado di suscitare interesse, mentre la scomparsa di soggetti rivelatisi effimeri ha dimostrato quanto la scienza dell'antichità sia ancora in grado di difendersi e sviluppare anticorpi adeguati.

Bisogna invece ricordare una verità banale, quanto cioè gli obiettivi di un produttore cinematografico siano diversi da quelli di uno storico professionista. Il fine che una produzione si propone con la realizzazione di un film storico non è diverso da quello che in genere muove ogni produzione, ovvero la diffusione e il successo. Nel caso specifico si realizzano film perché siano apprezzati, ripaghino i costi e generino profitto. Il consenso nei confronti di un film si misura in primo luogo nella capacità che uno specifico film ha di attrarre spettatori desiderosi di pagare un biglietto per vederlo.

Lo scopo di un film storico non è, infatti, quello di proporre una rappresentazione fedele del passato; dobbiamo tener sempre presente che i film storici più riusciti non descrivono il mondo ma creano dei mondi costruendo universi figurativi in grado di esprimere una visione. Dialogano con le inquietudini e i desideri degli spettatori e in questo esercitano una funzione simile a quella dei miti. Ogni cultura e ogni epoca, infatti, producono specifici linguaggi e determinate forme di trasmissione per creare, conservare, proporre, diffondere, tramandare i propri miti, in una sorta di adattamento modulato in funzione delle risorse tecniche e culturali dell'epoca e del tipo di pubblico che si intende raggiungere, ed è evidente quanto possa variare l'efficacia del messaggio a seconda della capacità di trasmissione e dello strumento utilizzato<sup>6</sup>.

D'altro canto nei film vengono utilizzate anche conoscenze reali e reali consulenti, sempre subordinati alla necessità della rappresentazione. Esperti, spesso, impiegati con finalità non dissimili da quelle per cui i romanzieri vantavano all'inizio delle loro opere il possesso di un vetusto scartafaccio, allorché sfruttavano un collaudato meccanismo narrativo utile per attribuire autorevo-

---

<sup>6</sup> Assai utili Sklar; Costa; Brunetta.

lezza e dignità a una creazione originale. Forse la funzione dei consulenti dei film storici può essere appunto quella di conferire dignità e autenticazione, non autenticità, all'opera<sup>7</sup>.

Non solo gli antichisti, anche gli storici del cinema hanno preso in considerazione come oggetto degno di studio i film storici solo di recente, ma piuttosto che biasimare un interesse tardivo, conviene apprezzare i notevoli risultati in questo ambito e approfittare di competenze ed esperienze complementari e della capacità di analisi affinata in percorsi scientifici differenti. Con l'ausilio dunque dei loro strumenti e di quanto gli antichisti sono stati in grado di elaborare è possibile, almeno in una certa misura, discutere queste produzioni cinematografiche e i criteri con i quali sarebbe lecito valutarle, due questioni differenti e autonome l'una dall'altra, ma palesemente connesse, poiché le aspettative nei confronti della visione di un film storico non sono irrelate ai criteri con cui valutiamo queste opere<sup>8</sup>.

Bisogna considerare, in primo luogo, che partecipazione e identificazione costituiscono categorie in grado di aiutarci a intendere il particolare linguaggio di questi film; queste opere devono affrontare difficoltà ignote a produzioni riconducibili ad altri generi cinematografici. Il pubblico – e non bisogna certo identificare con questo termine classicisti o cultori di storia competenti in modo non comparabile rispetto alla preparazione della maggioranza degli spettatori – il pubblico, ripeto, deve, infatti, ambientarsi in luoghi del tutto estranei alla propria esperienza, incontrare nomi e paesi sconosciuti e realtà storiche di cui forse ha sentito parlare solo in modo assai vago. È in un mondo nuovo quello nel quale lo spettatore viene introdotto e ha quindi bisogno di una guida, funzione che assolve appunto la voce iniziale fuori campo, quella voce che illustra brevemente ciò che è assolutamente indispensabile sapere<sup>9</sup>. In questo nuovo paesaggio lo spettatore deve pure trovare dei segni per orientarsi ed essere a proprio agio; una serie di protocolli convenzionali lo aiuta quindi a comprendere. Oltre alla voce fuori campo, spesso accompagnata dalla visione di una carta geografica, riscontriamo, per esempio, una scelta cromatica speci-

---

<sup>7</sup> Vedi Campanile 2007, 329 ss. Sul concetto di autenticità, vedi il contributo di Filippo Carlà in questa stessa rivista.

<sup>8</sup> Ancora da considerare con attenzione Perkins 188 ss.

<sup>9</sup> Utile anche Winkler 2008.

fica della pellicola, una specifica illuminazione e ben determinate soluzioni linguistiche. Anche il fatto che i personaggi siano immediatamente classificabili e che buoni e cattivi siano chiaramente distinguibili mira a questo scopo. Deve essere ritualmente garantito agli spettatori il trionfo del bene sul male, e per chiarire a sufficienza questo punto bisogna che non sussistano confusioni sulla virtù e il vizio (Fiedler 186).

Una certa semplificazione di azioni e sentimenti è riconducibile a questa esigenza: allo spettatore non può essere imposto uno sforzo eccessivo di comprensione, perché già si trova in un paese straniero. L'antichità non è solo la cornice di quel mondo, ne è uno tra i protagonisti e tra i protagonisti è proprio quello che fornisce la complessità e la sofisticazione necessaria.

Se, come affermato, lo scopo di una produzione è il successo, uno dei mezzi più efficaci per raggiungerlo consiste nell'offrire una storia con personaggi nei quali uno spettatore possa identificarsi. Non sembri impertinente il richiamo alla *Poetica* di Aristotele (1452b-1453a) a proposito dell'intreccio e delle caratteristiche che deve avere un personaggio; non è impertinente poiché la *Poetica* costituisce uno tra i testi più utilizzati dagli sceneggiatori come guida per costruire racconti, per muoversi non nel vero ma nel verisimile, per creare o ricreare intrecci, per narrare non quel che è successo ma quel che può o sarebbe potuto succedere<sup>10</sup>.

Se la via quasi obbligata per ottenere il successo consiste dunque nel suscitare una risposta emotiva da parte dello spettatore<sup>11</sup>, tale risposta si manifesta nell'identificazione con il protagonista, nel condividere empaticamente le traversie da lui vissute e nel godere della catarsi finale.

Per l'identificazione è essenziale che lo spettatore riconosca in ciò che vede anche valori, sentimenti e situazioni tipiche della propria epoca e della propria cultura; l'identificazione, dunque, permette di superare i secoli e le alterità delle situazioni e dunque l'ultima cosa che una produzione desidera è contribuire a dare la distanza del passato, a far sentire profondamente lo spessore storico come distanza dal presente. Chi guarda deve, al contrario, accettare il presupposto di una sostanziale identità tra lui, spettatore, e i personaggi rap-

---

<sup>10</sup> Su ciò, tra una bibliografia assai ricca, ricordo almeno Moscariello; Tomasi; Gaudreault et Jost; Bordwell; Carlà 2008. Sempre fondamentale Panofsky.

<sup>11</sup> Vedi le interessanti riflessioni di Smith 1994 e 1995.

presentati, mentre una ricostruzione fedele renderebbe in certi casi incomprendibili gesti e comportamenti. Valori, moventi, sensibilità, passioni, interdizioni non possono divergere troppo tra chi assiste allo spettacolo e i protagonisti dello spettacolo stesso; se per uno studioso, uno storico professionista, può essere rischioso attribuire valutazioni morali tipiche della propria epoca a individui del passato la cui etica era dominata da preoccupazioni, doveri, solidarietà, sentimenti diversi da quelli attuali, tutto ciò è invece generalmente richiesto in una rappresentazione cinematografica che miri a coinvolgere gli spettatori.

Per coinvolgere, interessare e colmare la distanza una delle soluzioni impiegate con successo sin dall'inizio delle realizzazioni di film storici è stata quella di intrecciare un discorso con il presente e istituire rapporti tra quel mondo lontano e la contemporaneità. La lettura e riproposizione del passato attraverso il filtro e la lente del presente costituiscono dunque una prassi tipica del cinema ma, senza entrare in un tema diverso che porterebbe molto lontano, è bene ricordare almeno quanto questa soluzione costituisca un elemento di rilievo nelle tragedie antiche.

L'effetto specchio del film storico e il porsi anche come allegoria del presente è quindi una necessità per suscitare l'interesse e l'identificazione del pubblico e contribuisce a dare vitalità alla storia<sup>12</sup>. Questa soluzione, poi, presenta anche un vantaggio ulteriore. Il linguaggio del cinema, non diversamente da quello del mito, possiede, infatti, una sorta di potere di mediazione che permette di narrare e mostrare allo spettatore immagini e storie altrimenti impossibili, inaccettabili o troppo dolorose da vedere nella realtà. Distanziato, filtrato o metaforizzato persino l'irrappresentabile può essere messo in scena, ed è significativo che chi ha analizzato questo fenomeno nel cinema abbia utilizzato un'immagine tratta dal mito quando ha paragonato un tale potere a quello posseduto dallo scudo di Atena, lo scudo che aveva permesso a Perseo di vedere Medusa senza esserne distrutto: lo schermo cinematografico ci permette di vedere cose che nella vita reale ci distruggerebbero, è il lucido scudo di Atena che consente la visione della testa di Medusa (Kracauer 435-36, 123-24, 151-71).

---

<sup>12</sup> Su ciò fondamentale Bourget 1998; vedi anche Wyke.

Un esempio tratto da un film assai famoso può aiutare a capire il grado di consapevolezza propria di chi era in grado di utilizzare al meglio questi strumenti e la sicurezza con la quale non esitava a introdurre gli spettatori nel proprio laboratorio creativo. Con un procedimento da lui stesso definito “unusual” il regista Cecil DeMille si presenta agli spettatori prima dei titoli di testa del suo *The Ten Commandments (I Dieci Comandamenti, 1956)*<sup>13</sup> per informare il pubblico sul soggetto del film, la vita di Mosè, sulle fonti utilizzate per costruire la vicenda e per spiegare (3’ 05”) che:

The theme of this picture is whether men are to be ruled by God’s law, or whether they are to be ruled by the whims of a dictator like Rameses. Are men the property of the state or are they free souls under God? This same battle continues throughout the world today. Our intention was not to create a story, but to be worthy of the divinely inspired story created 3,000 years ago.

«This same battle continues throughout the world today» voleva chiaramente alludere alle persecuzioni religiose e alle repressioni operate oltre la cortina di ferro dai regimi sovietici e cinesi (Bourget 1998, 175-79; Shaw).

L’anacronismo e la costruzione di parallelismi sono dunque alcuni degli strumenti impiegati per avvicinare gli spettatori, ma è indispensabile ricordare che proprio l’anacronismo, l’attribuzione di fatti caratteristici della nostra epoca a un’epoca più antica non nasce con il cinema ma ha un’origine più remota; è appena il caso qui di evocare l’introduzione di questo concetto da parte di Goethe (a proposito dell’*Adelchi* di Manzoni), concetto ripreso da Hegel, e applicato con grande fortuna da György Lukács al romanzo storico. Questa nuova forma letteraria necessitava, infatti, di schemi esegetici e di paradigmi esplicativi che aiutassero a comprenderla e valutarla: a tale scopo si rivelava di grande aiuto l’introduzione della categoria di «anacronismo necessario», della necessità di introdurre anacronismi e semplificazioni allorché si desidera rievocare il passato attualizzandolo in modo comprensibile. L’indagine di György Lukács, sviluppatasi come una riflessione intorno a Walter Scott e al suo romanzo *Ivanhoe* (1820), offre elementi da meditare anche per chi studi i film

---

<sup>13</sup> Per bibliografia e discussione su *The Ten Commandments* rimando a Campanile 2009; tra i migliori studi ricordo almeno Nadel; Wright.

storici; Lukács, per esempio, afferma che «ciò che conta nel romanzo storico non è dunque la narrazione degli avvenimenti, bensì la rievocazione poetica degli uomini che in quegli avvenimenti hanno figurato» e individua una «legge della creazione poetica, paradossale a prima vista, ma poi senz'altro illuminante, che, per rendere evidenti i motivi sociali e umani dell'agire, gli avvenimenti di scarsa importanza esteriore e le circostanze in apparenza poco rilevanti servono meglio che i grandi drammi della storia universale», per concludere poi che «Walter Scott ha convertito in prassi poetica l'“anacronismo necessario” di Goethe e di Hegel»<sup>14</sup>.

Nei film storici ambientati nell'antica Roma sono dunque introdotte una catena di equivalenze e sostituzioni convenzionali tra realtà romana e quella presente ed è assai interessante vedere la problematizzazione che viene fatta dell'Impero romano, ma il regime di attesa e di accordo sotteso tra realizzatori del film e pubblico e livello di comprensione che si poteva attivare nel momento in cui questi film uscivano nelle sale è anch'esso da comprendere e storicizzare, poiché equivalenze, convenzioni, allusioni valide e comprensibili dal pubblico cinquanta o sessanta anni fa sono oggi mutate e necessitano a loro volta di essere colte e correttamente intese a pena di grossi equivoci. È bene ricordare ancora il differente livello di attenzione e coinvolgimento proprio degli spettatori di una sala cinematografica rispetto a quello suscitato da un'attuale visione casalinga spesso frettolosa e interrotta. È essenziale, allora, comprendere senza equivoci il senso della presenza dell'Impero romano e rilevarne gli sviluppi e le modificazioni nel corso degli anni.

Premetto subito che ho privilegiato nel ricchissimo insieme di film ambientati nell'antica Roma quelli di produzione americana. È in questi, infatti, che si coglie meglio la problematizzazione del tema dell'eternità di Roma, per ragioni che vedremo presto<sup>15</sup>, mentre nei film italiani vengono accentuati e attualizzati altri temi che mi riserverei di trattare in altra sede<sup>16</sup>. Si può dunque

---

<sup>14</sup> Lukács 42 e 71; importante Manganaro.

<sup>15</sup> Sul tema sono fondamentali gli studi di Martin M. Winkler 1995 e 1997-1998.

<sup>16</sup> La quantità di film ambientati nel mondo antico, in specie quello romano, prodotti o coprodotti dall'Italia e dagli Stati Uniti sin dalle fasi iniziali della storia del cinema è tale da superare senza confronti il numero delle produzioni cinematografiche di altri Paesi, su ciò vedi Campanile 2011, 398, con bibliografia ulteriore. Utile Pastore Stocchi.

procedere sostenendo subito che la produzione di grandi epopee cinematografiche non è stata la meno efficace tra le varie strategie messe in atto dalla cultura statunitense per crearsi e appropriarsi di un passato altrimenti inesistente.

La rivolta puritana contro il re e i vescovi, la scissione dalla madrepatria attraverso la rivoluzione (1775-1783), il rinnegamento del passato compiuto da un'ondata migratoria dopo l'altra aveva generato uno spaesamento, un rinnegamento doloroso e un senso di perdita sanabile solo attraverso la costruzione di un passato inesistente<sup>17</sup>. Le epopee storiche contribuirono a tale edificazione suggerendo ruoli e funzioni metastoriche a minoranze perseguitate come gli Ebrei in Egitto o i Cristiani a Roma, popoli che avevano Dio dalla loro parte. Sovente si predilige come protagonista l'esponente di una cultura minoritaria, incorrotta e rispettosa delle scelte del singolo, ed è molto forte l'antinomia barbarie/civiltà, un'antinomia che riflette i timori nei confronti di una nuova società moderna che può annichilire la singolarità dell'individuo.

La popolarità di questi film si fonda allora sui successi di minoranze perseguitate, un successo che è addirittura indipendente dall'esito mondano dei loro protagonisti; la morte dell'eroe, infatti, non costituisce un esito troppo insolito nei film storici; il protagonista, figura di Cristo, muore per i suoi e la sua fine può essere ben integrata nella storia quando il sacrificio assume il valore di pegno di un futuro diverso, come in *The Robe* (*La Tunica*, Henry Koster, 1953) o *Spartacus* (Stanley Kubrick, 1960).

Gli spettatori possono trepidare per le sofferenze e gli smacchi dei loro eroi nella sicura conoscenza del loro futuro trionfo: è prevista, infatti, una clamorosa riuscita a dispetto delle circostanze avverse e della temporanea sventura, perché alla fine splendide vittorie si dispiegheranno davanti agli occhi di tutti<sup>18</sup>.

I corrotti Romani – così come i decadenti Inglesi – hanno un passato raffinato e glorioso mentre i dinamici e vitali Americani – come i Cristiani e gli Ebrei loro omologhi in queste vicende – sono destinati a un grande avvenire e possiederanno il futuro.

---

<sup>17</sup> Ancora fondamentale Fiedler 351.

<sup>18</sup> Fondamentale Wood 151-69. Vedi anche Elley 20 ss.; Cohan 123-63; Malamud.

Le trame presentano spesso un gruppo di perseguitati, Ebrei e Cristiani, talora anche schiavi, mentre gli oppressori sono patrizi romani. Si suggerisce, in trasparenza, la lotta delle colonie americane contro la madrepatria britannica, certo, e bisogna riconoscere che in fondo non sono molti i modelli per rappresentare un grande scontro tra un tiranno potente e una vittima virtuosa; in questo senso si può parlare di un'eterna contemporaneità di Roma, paradigma di ogni futuro.

Queste storie di lotta tra oppressi e oppressori servono anche a simpatizzare con gli oppressi, tanto più che sappiamo che il nostro investimento emotivo sarà remunerato, perché alla fine scopriremo – come se non lo sapessimo già in anticipo – che il nostro appoggio sarà stato per i vincitori e che noi spettatori siamo stati da una parte doppiamente giusta, quella delle vittime che alla fine sono anche i vincitori. Che il valore aggiunto in termini di spettacolarità in queste grandi produzioni cinematografiche lo forniscano gli oppressori, generosi dispensatori di battaglie, di gare cruente nel circo, di trionfi, di sfarzo, di peccati, non fa altro, poi, che aggiungere un elemento di paradosso e permette di godere senza rimorsi di un piacere proibito dispensato da uomini spietati e corrotti e da donne ammaliatrici, crudeli e bellissime.

Il passaggio cruciale è però così riassumibile: nelle epopee statunitensi degli anni Cinquanta e dei primi anni Sessanta l'eternità dell'Impero di Roma è un ideale per i corrotti antagonisti; per gli innocenti protagonisti non è un valore, l'eternità di Roma è la cornice del male, è un incubo dal quale fanno di tutto per svegliarsi e dal quale il loro Dio li libererà. Come viene fatto dire al perverso antagonista di *Spartacus*, Crasso, in una frase bellissima ma che – sottolineo – è espressa dal personaggio più machiavellico e luciferino del film: «Rome is an eternal thought in the mind of God» (1h 59')<sup>19</sup>.

L'eternità di Roma tanto bramata dai suoi signori è però negata proprio attraverso il modo con il quale se ne trasmette l'immagine: lungi dall'essere eterna, Roma crollerà come è crollato quell'impero del male sul quale nel cinema è modellata l'immagine di Roma. Nelle scenografie, nei monumenti, nelle riprese, nelle uniformi dei pretoriani, nelle loro posture, movimenti, regole di mar-

---

<sup>19</sup> *Spartacus*, Stanley Kubrick 1960 Sul film, vedi almeno Hark; Hunt; Cyrino 89-119; Winkler 2007; Juraske.

cia, nella scelta cromatica delle uniformi, tutto concorre ad accostare i Romani – o alcuni di loro – a una realtà sin troppo vicina agli spettatori dei primissimi anni Cinquanta. In molti film dell'epoca un preciso stilema accostava Roma antica a dittature recenti mostrandola come non lontana per alcuni aspetti dalla realtà oppressiva, persecutoria e distruttiva del nazionalsocialismo<sup>20</sup>.

Il giudizio sull'eternità di Roma ha subito nel cinema statunitense una profonda evoluzione cambiando radicalmente di segno. Bisogna sottolineare, però, che, se il giudizio è mutato, non è mutato il modello iconografico. Questa scenografia di grande impatto figurativo ed evocativo continua a essere ancora oggi una tra le chiavi con cui rappresentare Roma nella cinematografia, come è palese, per esempio, in *Gladiator* (Ridley Scott, 2000)<sup>21</sup>. Bisogna specificare, certo, che in *Gladiator* il potenziale nazista si concentra su un personaggio, l'imperatore Commodo, mentre l'impero, pur perfettibile, è nel suo complesso una realtà positiva, ove si intuisce, semmai, una distinzione fra soldati buoni e politici astuti, tra i quali politici, poi, se ne trovano astuti e buoni e altri cattivi e assetati di potere. Una prospettiva simile, variamente sfumata, si ritrova nei recenti *Centurion* (Neil Marshall, 2010) e *The Eagle* (Kevin MacDonal, 2011).

Nel film *Ben-Hur* (William Wyler, 1959)<sup>22</sup>, invece, la responsabilità della corruzione di un singolo, della sua degenerazione morale e politica è colpa dell'intera struttura e la presenza di alcune figure positive come Arrius o Pilato non altera il fatto della negatività strutturale dell'esistenza di Roma. In *Gladiator* la società, o almeno una parte di essa, è attenta al benessere di tutti i cittadini dell'Impero, ed è sufficientemente lungimirante oltre che per capire e per intuire i pericoli, per vederne la cura e decidere di autoriformarsi. In *Ben-Hur*,

---

<sup>20</sup> Importante Winkler 1997-1998; Giardina e Vauchez 299-300. Il richiamo al nazismo fu immediatamente percepito dai recensori più attenti, vedi le osservazioni di Bosley Crowther a proposito di *Ben-Hur* «[...] The drama in “Ben-Hur” has a peculiar relationship and relevance to political and social trends in the modern day. Its story of a prince of Judea who sets himself and the interests of his people against the subjugation and tyranny of the Roman master race, with all sorts of terrible consequences to himself and his family, is a story that has been repeated in grim and shameful contexts in our age» (“*Ben Hur* (1959)”. *The New York Times*, 19 November 1959).

<sup>21</sup> Vedi almeno Wieber 32-33 (l'*adventus* di Commodo presentato come una parata nazista con citazione esplicita del *Triumph des Willens* di Leni Riefenstahl, 1935); Winkler 2004; Junkelmann; Cyrino 209-55.

<sup>22</sup> Per la bibliografia rimando a Campanile 2012.

invece, la salvezza è solo del singolo purché si converta, perché Roma è l'impero del male, come il protagonista arriva ad affermare già all'inizio: «Rome is an affront to God. Rome is strangling my people and my country, the whole earth! But not forever. And I tell you, the day Rome falls there will be a shout of freedom such as the world has never heard before» (26'). Uno spirito simile anima sin dall'inizio *Quo Vadis* (Mervyn LeRoy, 1951)<sup>23</sup>: le gravi affermazioni espresse dalla voce fuori campo sono le prime parole che uno spettatore ascolta:

This is the Appian way, the most famous road that leads to Rome, as all roads lead to Rome. Here march her conquering legions. Imperial Rome is the center of the empire, an undisputed master of the world. But with this power inevitably comes corruption. No man is sure of his life. The individual is at the mercy of the state. Murder replaces justice. Rulers of conquered nations surrender their helpless subjects to bondage. High and low alike become Roman slaves, Roman hostages. There's no escape from the whip and the sword. That any force on earth can shake the foundations of this pyramid of power and corruption, of human misery and slavery, seems inconceivable. But thirty years before this day, a miracle occurred. On a Roman cross in Judea, a man died to make men free, to spread the gospel of love and redemption. Soon that humble cross is destined to replace the proud eagles that top the victorious Roman standards. This is the story of that immortal conflict (1' 20").

Roma non può essere eterna, non può durare perché il regime di oppressione è destinato a crollare sotto il peso della sua iniquità e sotto l'odio degli oppressi. La colpa di Roma è anche quella di pervertire nature non inizialmente malvagie, come in *Ben-Hur*; il protagonista ribatte a Ponzio Pilato, sfogando la sua rabbia e la sua frustrazione, in una scena fra le più esplicite e complesse del film: «The deed was not Messala's. I knew him, well before the cruelty of Rome spread in his blood! Rome destroyed Messala as surely as Rome has destroyed my family» (2h 57' 41").

Il cambiamento di visione, una vera e propria inversione di rotta è documentabile in un film preciso, *The Fall of the Roman Empire* (Anthony Mann, 1964). Le cause di un tale mutamento sono molteplici e vanno ricercate sia nella struttura produttiva cinematografica sia, soprattutto, nel mutamento so-

---

<sup>23</sup> Su cui vedi, almeno, Cyrino 7-33; Kittstein; Scodel and Bettenworth.

ziale e politico statunitense. Con il passare degli anni diventava sempre più difficile identificare se stessi, gli Stati Uniti, con vittime oppresse da imperi stranieri. Sembrava, al contrario, naturale stabilire un'omologia tra i dibattiti, le crisi di crescita o le crisi *tout court* di Roma con quelle degli Stati Uniti, così come poteva sembrare immediato accostare la questione allora contemporanea dei diritti civili e dell'integrazione razziale con quella antica dell'integrazione di popoli differenti. Anche conflitti e problemi legati a temi sempiterni come quelli della tirannide, del potere, della liceità di un'opposizione trovavano qui un loro spazio<sup>24</sup>.

Roma quindi da cornice tirannica della storia diventa il noi identitario degli spettatori, Roma è il paradigma di ogni impero, un contenitore che include ogni futuro potere possibile. E soprattutto è il tema dell'eternità di Roma che subisce, però, la modifica più rilevante, da incubo da distruggere, da regime concentrazionario vagheggiato da dittatori perversi, l'eternità di Roma diventa l'angosciosa domanda che opprime i senatori più sensibili. Quanto può durare l'Impero, cosa ne garantisce la vita? Da dove può venire realmente la minaccia, la crepa che minerà tutto? La portiamo dentro di noi, come sembrano suggerire le parole della voce fuori campo con cui si chiude il film: «A great civilization is not conquered from without until it has destroyed itself from within» (2h 51' 43").

La durata dell'Impero e di ogni egemonia, del passato come del presente, non è garantita da nulla, può essere conquistata solo attraverso il buon governo e l'allargamento fisico e morale dei confini. Appunto in *The Fall of the Roman Empire*, al più autorevole e anziano senatore viene fatto pronunciare un discorso accorato per persuadere i colleghi, il cuore dell'Impero a integrare i barbari invece di far loro guerra:

How does an Empire die? Does it collapse in one terrible moment? No... No! But there comes a time when its people no longer believe in it. Then does an Empire begin to die. Fathers of Rome. I've lived under four great emperors. Trajan. Hadrian. Antoninus and

---

<sup>24</sup> Importante il volume curato da Winkler 2009b. Vedi R. Scodel e A. Bettenworth, "“Slave, Greeks and Jews”: the Politics of “Fall of the Roman Empire”", in Scodel and Bettenworth Roman Movie Page. <<http://sitemaker.umich.edu/roman.movies/home>>. 31 maggio 2014; Cieutat; Pucci; Theodorakopoulos 77-95. Bibliografia ulteriore in Campanile 2012.

Marcus Aurelius. And during all those years, our Empire grew, changed. The law of life is grow or die. And you, the Senators are the heart of Rome. It is through you that the people speak. Speak up! Let the world hear you! Let the world know that Rome will not die. There are millions like them waiting at our gates. If we do not open these gates, they will break them down and destroy us. But instead let us grow ever bigger, ever greater. Let us take them among us. Let the heart of the Empire grow with us. Honourable Fathers, we have changed the world. Can we not change ourselves? Yes, it is time to change. An end to war, Pax Romana! (1h 51' 38").

Interrogativi angoscianti simili a queste li ritroveremo in *Gladiator*, ma quest'ultimo film non si chiude con parole sconsolate o minacciose. La domanda sulla durata e la tenuta di Roma trova qui una risposta affermativa ma sacrificale, secondo una linea presente nella grande tradizione della cinematografia classica hollywoodiana. La risposta, infatti, è data dal credito e dal sangue che gli uomini migliori sono disposti a versare per Roma, nella consapevolezza che fuori da essa c'è solo il buio. Significativamente è un provinciale l'uomo che più crede in questo ideale mentre l'imperatore vicino a morire, Marco Aurelio, è roso dal dubbio. Cosa è Roma, cosa è la gloria. È valsa la pena combattere tutti questi anni? È valsa la pena ingrandire l'impero?:

Marcus: Tell me again, Maximus. Why are we here? Maximus: For the glory of the empire, sire. Marcus: Ah, yes. Ah, yes, I remember. Do you see that map, Maximus? That is the world which I created. For 25 years... I have conquered, spilt blood, expanded the empire. Since I became Caesar, I've known four years without war. Four years of peace in 20. And for what? I brought the sword. Nothing more (21' 38").

Ai dubbi e al senso di esaurimento provato dall'imperatore Maximus ribatte: «I've seen much of the rest of the world. It is brutal and cruel and dark. Rome is the light». La redenzione e la continuità dell'Impero non sono una conquista indolore e si guadagnano solo con un costo altissimo, Maximus compie il sacrificio finale con il quale redime tutti, ma, come osservato, che l'eroe si immoli per i suoi non è una conclusione insolita nei film storici. Maximus in questo modo salva i singoli – Lucius, il figlio di Lucilla, e il senatore Gracchus – e Roma, che grazie a lui potrà essere restaurata e riportata allo stato di repubblica secondo il desiderio di Marco Aurelio. Anche i suoi compagni

gladiatori non saranno più schiavi ma liberi. Con il suo sacrificio Maximus rigenera anche i valori di onore e dignità calpestati dall'imperatore Commodus. Lucilla, il personaggio più lucido del film esprime tutto questo con grande chiarezza: «Is Rome worth one good man's life? We believed it once. Make us believe it again. He was a soldier of Rome. Honor him! Who will help me carry him?» (2h 20' 23"). Una palingenesi è possibile nel segno dei valori tradizionali e a prezzo di grandi sacrifici. Il cambiamento di Proximus, il disincantato lanista che si sacrifica perché Maximus possa fuggire, illustra la capacità redentiva di un grande ideale anche se il singolo gesto può inizialmente – e solo apparentemente – rivelarsi inutile<sup>25</sup>.

Nella varietà di storie è possibile dunque riconoscere uno stile e un linguaggio comuni che in qualche modo si mantengono attraverso i mutamenti e le evoluzioni; mi auguro che queste brevi osservazioni possano contribuire a far cogliere, oltre l'apparente semplicità delle trame, la complessità di questi film e possano suscitare il desiderio di vederli o rivederli.

---

<sup>25</sup> Anche la figura del cinico che alla fine si lascia uccidere per salvare l'amico è nel solco della grande tradizione hollywoodiana, così come l'ultima frase ironica ma in realtà grata e affettuosa di Maximus a Proximus: «Are you in danger of becoming a good man?» (2h 05'). Bibliografia ulteriore in Campanile 2012, ove si trova anche un'analisi delle fonti del film e del suo rapporto con *The Fall of the Roman Empire*.