

## Il film come fonte storica

### Premessa

Nella società odierna il ruolo di testi e di ambienti accademici, relativamente alla conoscenza del passato, appare sempre più adombbrato dai nuovi media. Un fenomeno dato dal fatto che il grande schermo, la televisione e il web riescano a raggiungere un pubblico estremamente ampio, rendendo il sapere storico molto più accessibile (del resto, su tale assunto si fonda l'esperienza di *Scacchiere Storico*). Tuttavia, tali istanze tendono spesso a trasformare dei contenuti frutto di continue ricerche in un mero *divertissement*. Il cinema, in modo particolare, è uno dei mezzi attraverso cui la Storia viene sempre più spesso reinterpretata e manipolata, contribuendo non di rado a trasmetterne una percezione distorta. La redazione di *Scacchiere Storico* si è pertanto interrogata a lungo sulla natura della pellicola cinematografica. Come considerare questo tipo di prodotto? Condannarlo senza riserve in quanto “falsificatore”, oppure assolverlo, poichè essenzialmente una finzione e non una ricostruzione del vero? Entrambe le soluzioni si sono rivelate insufficienti. Dal momento che, come sostenevano Marc Bloch e Federico Chabod, la “falsificazione” è anch’essa un prodotto della Storia. Partendo da tale assunto, il film si porrebbe allora come fonte storica, non tanto in relazione al periodo narrato, ma piuttosto a quello in cui viene realizzato. Di quest’ultimo, esso offre la possibilità di ricostruire un aspetto estremamente interessante: la percezione di particolari eventi, fenomeni e personaggi storici. Il film di genere storico, che pur si avvale di un racconto non oggettivo dei fatti, può quindi essere frutto in maniera critica e attenta, in quanto riflesso delle implicazioni culturali, politiche e sociologiche della propria epoca. A dimostrazione di ciò, nelle pagine che seguono, si proporranno due diversi spunti di indagine, riconducibili ad una medesima tematica: il rapporto instauratosi nel corso dei decenni fra la storia romana e la macchina da presa. Domitilla Campanile afferma infatti che “rimane ancora qualcosa da notare per quanto riguarda la considerazione che studiosi e critici hanno avuto - e in certi casi tuttora hanno - dei film sull’antica Roma. La popolarità straordinaria di cui alcuni di essi hanno goduto sembra aver trascinato con sé un marchio d’infamia che ha imposto di ignorare o trattare con sufficienza questi prodotti”. “Ciononostante...”, continua Campanile, “...rimane necessario spiegare le ragioni di un successo così duraturo”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> CAMPANILE 2017, p. 316.

## 1. La storia di Roma al cinema: il periodo fascista

Ebbene, si consideri anzitutto che il legame fra cinema e Romanità nacque con l'esperienza fascista. Il 28 Aprile del 1937 Benito Mussolini inaugurò a Roma gli studi cinematografici di Cinecittà, che come recitava lo slogan ideato per l'occasione, ebbero lo scopo di diffondere nel mondo “la civiltà romana”. Non fu dunque casuale che a un anno dall'inizio della guerra d'Etiopia, la prima pellicola ivi proiettata sia stata quella del kolossal *Scipione l'Africano*, di Carmine Gallone (1937). Si trattava del primo film attribuibile al genere *peplum*, testimonianza della nuova linea comunicativa adottata dalla cinematografia fascista. In *Scipione l'Africano*, incentrato sulla vittoria di Zama e sulla conseguente presa di Cartagine, si assistette ad una trasposizione filmica dell'attacco italiano all'Etiopia: qui i revanscismi di Adua divennero quelli di *Cannae*, Etiopi ed Inglesi si fecero crudeli mercenari punici, mentre gli Italiani valenti legionari, motivati dall'amor di patria. Lo stesso Benito Mussolini si trasformò in Scipione, cedendo al console romano la sua voce, le sue movenze e il suo aspetto fisico. I Romani furono rappresentati come guerrieri retti e nobili, mentre i Punici, nonostante dominassero uno degli imperi più fiorenti del Mediterraneo antico, apparvero rozzi, non civilizzati, barbarici. Pirati e predoni legati ad una potenza mercantile<sup>2</sup>. Si osservi che il parallelismo fra Cartaginesi e Anglosassoni fu in realtà molto più che una semplice trovata cinematografica: esso rispecchiò una vera e propria tesi sostenuta all'epoca dagli antichisti legati al regime e dalle riviste storiche di orientamento razzista. Il siciliano Emanuele Ciaceri, ad esempio, in un saggio del 1935, indicava i Fenici come «commercianti o meglio pirati e mercanti ingordi» e con malcelato riferimento all'Inghilterra, definiva Cartagine «una grande città industriale». Ettore Pais aveva poi reso esplicito tale accostamento in due opere specifiche, redatte a dieci anni di distanza l'una dall'altra: i due volumi della *Storia di Roma durante le guerre puniche* (1927) e il celebre *Roma dall'antico al nuovo impero*, pubblicato nel 1938. In aggiunta, nel 1933, Carmen Scauro, un'allieva dello stesso Pais, aveva pubblicato sulla rivista storica del regime, *Historia*, un articolo in cui identificava la civiltà romana come esponente della razza ariana e quella punica come esponente del semitismo. Tale posizione fu duramente attaccata da Pietro Treves, allievo di Gaetano de Sanctis, che la accusò di aver promosso una visione antistorica dei fatti a causa del suo “orgoglio di stirpe”<sup>3</sup>.

Tuttavia, lo stesso Treves era figlio di un ebreo socialista, avversario di Mussolini, e lo stesso De Sanctis aveva più volte parlato di Annibale Barca come di un “grandissimo semita”. Negli anni precedenti alla presa di Addis Abeba, la guerra annibalica (o meglio, la natura della civiltà punica)

2 GIAMMELLARO 2008, pp. 66-73.

3 CLEMENTE 2010, pp. 52-55.

era pertanto già divenuta il fulcro di un'accesa *querelle* storiografica, fatta di implicazioni politiche e ideologiche, la quale vide anche la partecipazione di Benedetto Croce e di un giovane allievo, Arnaldo Momigliano, che già ne metteva in evidenza gli anacronismi. Dunque, gli studi di Cinecittà non fecero altro che portare sullo schermo le posizioni degli intellettuali del tempo. Eppure, retrocedendo di qualche decennio, è altresì possibile accorgersi che *Scipione l'Africano*, in realtà, trovava un illustre precedente in *Cabiria* (1914), considerato il primo grande kolossal italiano. La pellicola fu girata dalla *Itala Film* di Torino, per la regia di Giovanni Pastrone e con soggetto e didascalie di Gabriele D'Annunzio. Dal punto di vista ideologico, *Cabiria* già propugnava la necessità di un “revanscismo” latino, il mito dannunziano della “riconquista” del Mediterraneo. Il Vate conferiva infatti ai popoli latini una missione civilizzatrice, fondata sull'idea di una supremazia militare e politica “necessaria”. Nel film, incentrato sulle vicende di una famiglia romana fatta prigioniera dai Punici, era quindi presente l'ideale di una Roma magnanima e giuridicamente evoluta, contrapposta a una Cartagine primitiva, dedita ai sacrifici umani. Ciò si connetteva al clima instauratosi con la campagna libica del 1911, alla quale peraltro furono dedicati molti documentari.

## 2. *Il cinema peplum negli anni cinquanta: il tiranno romano diviene simbolo della propaganda americana*

In seguito ai rivolgimenti della seconda guerra mondiale, che videro irrompere il demone del Nazionalsocialismo, il ruolo dei Romani al cinema divenne quello di antagonisti. Il mito della loro crudeltà, già fortemente radicato nella cultura risorgimentale, passò così al kolossal americano. I film rientranti in questo genere cinematografico vennero infatti tratti da romanzi scritti a cavallo fra otto e novecento, inseriti in quel clima culturale di matrice romantica che vedeva nell'impero di Roma un'istituzione tirannica e tornava a celebrare il medioevo, epoca di riscatto politico e nazionale. *Ben Hur. A Tale of the Christ* (1880) di Lew Wallace è forse il caso più esemplificativo. L'autore fu un politico e un valoroso soldato americano. Prima che *Ben Hur* lo rendesse famoso in tutto il mondo, egli trascorse molti anni a declamare arringhe nei tribunali dello Stato dell'Indiana e a combattere sui campi di battaglia della guerra di secessione, durante la quale sostenne il fronte nordista. Un'esperienza che gli valse la fiducia del presidente Abramo Lincoln e i gradi di generale.

In *Ben Hur*, Lew Wallace pose al centro delle sue riflessioni il tema della schiavitù, specchio dei cambiamenti politici, economici e sociali della sua epoca. Pertanto, questo personaggio proiettò sulla civiltà romana i propositi di dominio degli stati secessionisti, l'odio razziale nei confronti dei neri e forse anche quello degli stessi Yankee nei confronti dei nativi americani. Secondo Andrea Giardina, i kolossal nati da questa tipologia di racconti storici si baserebbero su uno schema

narrativo piuttosto ricorrente, il quale implica una lotta fra un despota romano e un eroe giudeo, cristiano o convertito. Si pensi a tal proposito a *Quo Vadis* di Mervyn LeRoy (1951), a *Spartacus*, di Stanley Kubrick (1960) e ovviamente a *Ben Hur*, di William Wyler (1959). È chiaro che a tale altezza cronologica le allusioni implicitamente legate ai Romani mutarono ampiamente rispetto al periodo della guerra civile americana. I Romani non furono più i Sudisti o gli Yankee, gli schiavisti o gli sterminatori dei Sioux sulle rive del Sand Creek, ma figurarono inevitabilmente come i “Nazisti del mondo antico”. Si pensi a tal proposito alla figura del tribuno romano Messala (Stephen Boyd), che in *Ben Hur* assume l’atteggiamento di un perfetto squadrista. Deciso a individuare e reprimere ogni sentimento di ribellione, egli si aggrappa ad un cavillo per entrare in casa di Giuda e “deportare” in carcere i membri della sua famiglia<sup>4</sup>. Eppure, l’attribuzione di un carattere “fascista” ai Romani, all’interno del cinema *peplum*, appare soprattutto evidente se relazionata agli imperatori più eccentrici, in modo particolare a Nerone.

Secondo Giuseppe Pucci la carriera cinematografica di quest’ultimo fu straordinaria. Ancor più grandiosa di quella che lo vide esibirsi come auriga e citaredo. Si contano infatti più di cinquanta film con Nerone protagonista, mentre fra Otto e Novecento l’imperatore fu portato sulla scena da almeno ventotto opere teatrali<sup>5</sup>. In tutti questi casi, le vicende della vita di Nerone appaiono strettamente intrecciate a quelle del circo: esecuzioni capitali di Cristiani, combattimenti fra gladiatori, grandiose corse di quadrighe. Un fenomeno che suggerisce il motivo di un così forte interesse per questo imperatore: Nerone è il tiranno che esibisce se stesso. Il moderno dittatore che tenta di controllare i canali comunicativi della propria epoca. Giuseppe Pucci sostiene anzitutto che la sua fortuna cinematografica ricevette un impulso decisivo dal romanzo di H. Sienkiewicz, *Quo Vadis?* (1894- 1895).

Il racconto apparve dapprima su una rivista polacca, diventando subito un *best-seller* internazionale e nel 1905 vinse il Nobel, un premio che solo tre anni prima era stato di Theodor Mommsen. In seguito, subì diverse trasposizioni filmiche, tutte ispirate alla pittura storica del secondo Ottocento. In quella del 1913 i Cristiani perseguitati dal principato neroniano venivano accostati ai Socialisti perseguitati dalla Destra nei primi decenni del Novecento. L’edizione italiana del 1924 fu curata dall’espressionista tedesco Georg Jacoby e dal figlio di Gabriele D’Annunzio,

4 Si osservi che, a causa degli obblighi sociali imposti dal costume romano, un personaggio come Messala non avrebbe mai potuto esibirsi al circo (per giunta durante il servizio militare), senza suscitare critiche e sdegno. Essendo agli inizi della propria carriera forse non avrebbe neppure potuto finanziare una corsa. Tuttavia, il film del 1959 racconta la vita del tribuno come una vita fatta di agi e divertimenti. Ciò è chiaramente dovuto a motivi propagandistici e di intrattenimento. A tal proposito, Campanile nota come il momento della corsa (climax ascendente dell’intera pellicola) venga dipinto come un’archetipica lotta fra bene e male, evidenziata dalla simbologia cromatica: cavalli bianchi bardati di azzurro per l’eroe, neri e bardati di rosso per l’antagonista. Si veda: CAMPANILE 2017, p. 309.

5 PUCCI 2002, p. 592.

ma non riscosse molto successo a causa dell'affermazione del regime fascista. Quest'ultimo, temendo già un'assimilazione con Mussolini e l'impatto di una figura cinematografica fortemente americana, mise Nerone all'angolo. Ciononostante, l'imperatore istrione continuò a riscuotere un certo successo negli U.S.A., dove comparve in qualità di despota pericoloso e amorale nel film di Cecil Demille, *The Sign of the Cross* (1932). Nell'edizione del 1944, in una fase in cui le sorti del secondo conflitto mondiale si stavano ribaltando in favore degli Americani, fu inserito un singolare prologo (non mantenuto nella versione attualmente disponibile in VHS)<sup>6</sup>. Due cappellani militari, uno cattolico e uno protestante, a bordo di un aereo, discutevano delle bellezze di Roma. Riferendosi a Nerone uno dei due lo paragonava ad Adolf Hitler.

Seguiva l'irruenza del fumo grigio dell'aereo, che pian piano si trasformava nel fumo causato dall'incendio del 64 d.C. Ma in seguito alla liberazione di Roma da parte dell'esercito alleato, la propaganda americana si fece ulteriormente esplicita. La *Paramount* creò un manifesto mostrante alcuni aerei statunitensi che formavano un segno di croce con le loro scie. La scritta alludeva al fatto che gli Alleati avessero liberato Roma dalle fiamme appicate da un tiranno. Gli Americani sposarono così il grande falso storico che additava Nerone come colpevole del celebre incendio, per motivi propagandistici. Nel 1951 sugli schermi di tutto il mondo comparve il *Quo Vadis* di Mervyn LeRoy. Il Nerone canterino di Peter Ustinov era chiaramente finalizzato a ridicolizzare il dittatore fascista, da poco eliminato dalla scena politica, mentre Marco Vinicio (Robert Taylor) doveva glorificare il ruolo avuto dagli Americani nel rovesciamento dei totalitarismi europei. Le riprese si svolsero a Cinecittà, lo stesso studio cinematografico che si pose da contraltare allo strapotere plutocratico di Hollywood durante il ventennio fascista. Persino il cibo avanzato dai banchetti fu devoluto in beneficenza a diversi enti romani ospitanti orfani e bambini poveri.

I costumi, gli attori, le comparse, le colonne sonore: tutto doveva testimoniare la potenza e la benevolenza di Hollywood e degli Stati Uniti d'America nei confronti dell'Europa, appena liberata dai fascismi del primo Novecento.

Rebecca Goldaniga - Scacchiera Storico

## Bibliografia

CAMPANILE D. 2009, *Strength and Honor: "Gladiator" (R.Scott, 2000) and "The ten commandments" (C.B. Demille, 1956)*; "Rivista di Cultura classica e medioevale", Vol. 51, n.1.

CAMPANILE D. 2017, *Strutture narrative e mito nel cinema storico sul mondo antico*, "Studi Classici e Orientali". Vol. 63.

---

<sup>6</sup> PUCCI 2002, p. 596.

CLEMENTE G. 2012, *Fascismo, colonialismo, razzismo: Roma antica e la manipolazione della storia*; in “Xenoi: Immagine e parola tra razzismi antichi e moderni”, “Atti del Convegno internazionale di Studi di Cagliari (febbraio 2010)”.

COTTA RAMOSINO L. 2004, *Tutto quello che sappiamo su Roma l'abbiamo imparato a Hollywood*, Milano, Mondadori.

GALASSI F.M., VARROTTA E. 2018, *La genesi del mito della fuga e sopravvivenza del tiranno tra storia e scienza: I casi di Nerone, Napoleone Bonaparte e Adolf Hitler*, “Siculorum Gymnasium”, Vol.52.

GIAMMELLARO P. 2019,, *L'infida Cartago e la perfida Albione. Inglesi e Fenici nella storiografia e nella propaganda fascista*, “Actes du VIIème congrès international des études phéniciennes et puniques Hammamet (9 - 14 novembre 2009)”, Vol. 2.

Gwyn W.B. 1991, *Cruel Nero: the concept of the tyrant and the image of Nero in Western political thought*, History of Political Thought, Vol. 12.

LIBERATI A.M. 2012, *Romanità e Fascismo: il ruolo del mito di Roma nella genesi del Museo della Civiltà Romana*, in “Le mythe de Rome en Europe. Actes du colloque de Caen” (27-28 nov. 2008), ERLIS, Université de Caen Basse-Normandie.

MALAMUD M. 2004, *An American Immigrant in Imperial Caesar's Court: Romans in 1930s Films*, Arion: A Journal of Humanities and the Classics, Third Series, Vol. 12, No. 2, pp. 127-159, Trustees of Boston University.

NOIRET S. 2009, *La “Public History”: una disciplina fantasma?*, Firenze, Istituto Universitario europeo.

PASCAL C. 1923, *Nerone nella storia aneddotica e nella leggenda*, Milano, Fratelli Treves; PUCCI G. 2002, *Nerone sullo schermo*, “Neronia VI. Rome à l'époque néronienne”; Actes du VI colloque international de la SIEN (Rome, 19-23 mai 1999), Editions Latomus Bruxelles.

PUCCI G. 2011, *Nerone Superstar*; in “Nerone”, a cura di M.A. Tomei e R.Rea, Electa.

RIDOLFI M. 2017, *Verso la Public History. Fare e raccontare storia nel tempo presente*, “Le ragioni di Clio”, Pisa, Pacini editore.

ZINNI M. 2011, *L'impero sul grande schermo. Il cinema di finzione fascista e la conquista coloniale*, “Mondo contemporaneo”, n.3.