

**SPARTACO DA CICERONE A STANLEY KUBRICK:
LA STORIA ROMANA AL RALLENTATORE**

ANDREA MUSIO

ABSTRACT

This paper gives an overview of the reception of Spartacus, one of the characters of Roman history who was traditionally portrayed as a traitor by classical sources and then was rehabilitated in the eyes of posterity through rewritings in contemporary languages. We will proceed with an attempt to retrace the multilayered philological and cultural processes that have led to the complete shift in the evaluation of the character from Latin authors (also considering the component of racial prejudice due to his barbarian origin) to the famous movie by Stanley Kubrick; we shall also discuss the Marxist reading of the ancient texts in the novel by Howard Fast and Dalton Trumbo's screenplay.

1. EROI E TRADITORI TRA LATINITÀ E CINEMA

Nel loro *Classics on screen* – il più recente fra i volumi che si occupano in maniera organica e globale di ricezione dell'antichità classica sul grande schermo¹ – Blanshard e Shahabudin evidenziano come la

¹ Gli studi su classicità e cinema, le cui origini si possono individuare nel celebre articolo di Hadzists (1920: 70 ss.), iniziano a consolidarsi come filone di ricerca a sé stante in ambito antichistico tra gli anni '70 e '80 del secolo scorso, con le pubblicazioni delle prime monografie interamente dedicate all'argomento da parte dei classicisti Solomon (1978; al 2001 risale una versione completamente rivista e ampliata) e McDonald (1983). Sempre restando alla produzione scientifica più rilevante d'Oltreoceano, segue una serie di volumi – di cui l'ultimo recentissimo – curati da Martin M. Winkler (1991; 2001; 2009; 2015), Professor of Classics alla

riscrittura cinematografica della storia romana risenta di una forte disomogeneità cronologica, considerando le poche decadi effettivamente abbracciate dalla produzione filmica a fronte di un lasso temporale di circa 1200 anni. Il che è attestato dalla preminente concentrazione dei cineasti sull'epoca imperiale, in particolare quella giulio-claudia. Il sostanziale disinteresse degli sceneggiatori per la Roma arcaica deriverebbe, per i due studiosi, da una scarsa rispondenza degli *antiqui mores*, incarnati in modo quasi proverbiale dalle vicende più note e onorati fino alle estreme conseguenze dai loro protagonisti, alla matrice fondamentalmente romantica del cinema popolare (si pensi all'incorruttibilità di Romolo e alla sua devozione irremovibile a una embrionale ragion di stato, che conducono ad atti come il fratricidio e il ratto delle Sabine, magari poco congeniali alla sensibilità del pubblico medio)². Episodi dell'età repubblicana avrebbero invece riservato (e continuerebbero a riservare) non poche criticità in fase di adattamento. Se la mentalità postcoloniale ha inibito non poco la stesura di sceneggiature che potessero veicolare ideali eccessivamente patriottici o anche lontanamente imperialistici, le produzioni più recenti hanno preferito, per lo più, evitare il confronto con un'epoca fitta di alleanze strette e poi disfatte con troppa rapidità, di trasformismi politici, di personaggi poco consoni a categorizzazioni morali ben definite, fluttuanti in un sistema di valori fin troppo labile³.

Ferma restando la validità di queste argomentazioni, un'attenzione a parte, ai fini della nostra analisi, merita quella fase della storia repubblicana (che possiamo circoscrivere grosso modo in un *range* cronologico compreso tra la guerra sociale e la battaglia di Azio) caratte-

George Mason University (Virginia). Nel contesto accademico italiano, il primo contributo di rilievo è rappresentato dal volume a cura di Bertini (1997), che ha aperto la strada a una nutrita produzione scientifica sullo stesso settore, tra saggi e articoli. Una menzione a parte merita, tra le pubblicazioni più recenti specificamente dedicate alla storiografia di Roma antica, l'imponente opera collettanea curata dal latinista spagnolo Cano Alonso (2011).

² Blanshard – Shahabudin (2013: 77 s.).

³ Blanshard – Shahabudin (2013: 79).

rizzata da crisi e trasformazioni senza precedenti che mettono a nudo la vulnerabilità di una potenza fino ad allora considerata invincibile: alla base di questa nuova, perturbante consapevolezza, soggiace l'infausta costante della minaccia barbarica.

Dauge, che ha isolato e analizzato tale fase alla luce dei mutamenti nella concezione romana della barbarie⁴, fa riferimento a una presa di coscienza ben precisa da parte della *Roma victrix*: quella del dramma che travolge il suo destino, e si esplica in un conflitto feroce e necessario tra una volontà superiore demiurgica, costruttiva e il continuo rigenerarsi di forze disgregatrici e distruttive che la minacciano prima dall'esterno dei suoi confini e poi al suo stesso interno⁵. Queste forze sono rappresentate, appunto, dai barbari, verso cui sarebbe forse ingenuo riscontare un atteggiamento antesignano dell'odierno razzismo – come peraltro è stato fatto da alcuni studiosi⁶ – ma è inevitabile cogliere una rivendicazione di netta estraneità e contrasto, in una dialettica oppositiva tra civiltà e barbarie traslata (come già, in modo graduale, per i greci) in termini morali.

Lo stesso Cicerone osserva, per bocca di Lelio, come i tratti distintivi tra le due culture finiscano per confluire nella sfera dei costumi e della moralità⁷: il conseguente divario resterebbe dunque incolmabile anche a fronte di un eventuale assorbimento dei fattori identitari, sia istituzionali che ideologici, della *Romanitas* più pura, quali ad esempio la lingua latina, la religione, lo *ius* e la *Pax*. E non bisognerà aspettare molto perché sia proprio uno storico latino a invocare, concordemente con i Greci, un'ostilità verso i barbari non attribuibile a contingenze variabili (*non mutabilibus in diem causis*), ma al loro perenne e incondizionato configurarsi come nemici per natura (*natura, quae perpetua est*)⁸. Nella coscienza comune dell'epoca, costoro rappresentano

⁴ Dauge (1981: 87 ss.).

⁵ Dauge (1981: 54).

⁶ Cfr., a puro titolo esemplificativo, Sherwin-White (1967) e, più di recente, Isaac (2004).

⁷ Cfr. Cic. *rep.* 1, 58.

⁸ Liv. 21, 29, 15 s.

l'unica categoria riconoscibile, assodata e incontrovertibile di traditori in età repubblicana⁹; del resto, in un immaginario collettivo alimentato anche dalla storiografia successiva, il tradimento inizia a insinuarsi nel tessuto più intimo della *Romanitas* solo a partire dall'età imperiale, addentrandosi subdolamente fra le stanze del potere fino a permeare *in toto* le condotte dei *principes* e dei loro *entourages*.

La riscrittura sul grande schermo di vicende che vedono protagonisti traditori eccellenti dell'antica Roma assume un'importanza nevralgica. Le figure di eroi e traditori, indipendentemente dalla loro collocazione cronologica nell'arco della storia romana e dalle contingenze che le hanno generate, si prestano in modo ottimale a placare l'ansia contemporanea di proiettarsi o identificarsi in un passato interpretabile in termini di contrasto, che vivifichi e sintetizzi le tante contraddizioni dell'uomo moderno e della sua epoca. I protagonisti finiscono per arricchirsi di note chiaroscurali che a volte sono frutto della necessità di romanzare le vicende, per renderle più fruibili da parte del grande pubblico oppure funzionali rispetto a un determinato messaggio, altre volte derivano da una lettura più critica, consapevole, sistemica delle fonti storiografiche. Per una ragione o per l'altra, personaggi generalmente tramandati alla posterità come eroi possono rivelare lati oscuri inattesi e altri, tacciati dalla tradizione dominante delle più vili forme di tradimento, possono conoscere una parziale riabilitazione o, comunque, mostrare una complessità tale da affrancarli da catalogazioni così manichee.

Ciò avviene soprattutto grazie alla capacità unica del linguaggio cinematografico, rispetto a tutti gli altri offerti dalla contemporaneità, di render lo spettatore parte integrante della ricezione, che – forte dello strumento audiovisivo – diventa straordinariamente fluida, ricca di sfumature sensibili che nessun'altra forma di riscrittura sarebbe in

⁹ Su questo stesso concetto, cfr. Burns (1994: 221).

grado di trasmettere a un pubblico così ampio e diversificato¹⁰. Si tratta, invero, di una riscrittura fortemente stratificata, in quanto percorsa più di ogni altra da processi selettivi di trasposizione (contenutistica, tematica, psicologica e relativa ai cambiamenti o alle sostituzioni dei valori attribuiti alle singole azioni) e di transcodificazione (inerenti, cioè, al passaggio dal codice letterario a quello cinematografico) a partire dalle fonti antiche. Ecco che l'impresa di Scipione e le vittorie delle aquile repubblicane diventano veicolo di esaltazione dell'imperialismo fascista mussoliniano (nel 1937, *Scipione l'Africano* di Carmine Gallone spiazza per i forti rimandi all'invasione italiana dell'Etiopia appena conclusa), il principato neroniano si fa inquietante negativo della Germania nazista (un caso su tutti, *Quo vadis?* nella celeberrima versione del 1951), singole storie di gladiatori – forse le figure socialmente più ostracizzate, anche in base alle fonti classiche¹¹ – divengono inni alla libertà e a ritrovati principi egualitari.

È proprio la figura di un gladiatore, nonché barbaro e – non a caso – traditore, figlio del periodo della Roma repubblicana poc' anzi ricordato, a offrirsi come tramite ideale per un'analisi diretta di questa stratificazione di passaggi intersemiotici dalla fonte classica alla sala cinematografica.

¹⁰ Sulla complessità dei problemi relativi alla ricezione cinematografica della storia antica (con particolare riferimento al rispetto delle fonti), cfr., fra gli altri, Campanile (2007: 323 ss). Colgo l'occasione per ringraziare la studiosa per aver messo generosamente a mia disposizione la sua ampia competenza e una vasta gamma di riflessioni.

¹¹ Particolarmente emblematica è la testimonianza di Calpurnio Flacco (*decl.* 52), per il quale non esiste categoria più miserabile. Ma già Cicerone (*off.* 1, 150), tra i mestieri da ritenersi più disonorevoli, annovera sia quelli basati sulla forza fisica sia quelli miranti a produrre piacere in un vasto pubblico, lasciando intendere come i gladiatori rientrino in entrambe categorie; non esita poi a puntualizzare (*ibid.*) come indulgere a questi piaceri e lasciarsi coinvolgere nel ruolo di spettatore – dunque anche recarsi ai *munera* – metta seriamente in discussione la propria rispettabilità. Altrettanto eloquente è l'attestazione, in Cassio Dione (48, 43, 2 s.), del provvedimento restrittivo, risalente al 38 a. C., che impedisce ai membri della classe senatoria di esibirsi come gladiatori.

2. L'ICONA DEL PRIMO TRADITORE ECCELLENTE: LA FIGURA DI SPARTACO NELLE FONTI

Un esempio eclatante della negoziazione di significati nel dialogo tra i classici e la cinematografia è dato, appunto dal personaggio di Spartaco, condannato senza appello da buona parte della latinità (con Sallustio come unica eccezione di rilievo) e assurto nelle opere filmiche a leggendario emblema di unità nazionale e di lotta alle disuguaglianze.

Il gladiatore trace della scuola di Capua a capo dei centocinquantamila ribelli tra il 73 e il 71 a. C.¹² assume, in Cicerone, un ruolo di *individuum pro specie*, divenendo prototipo della categoria dei *latrones*, dei banditi traditori e disgregatori dell'ordine repubblicano, a tal punto che il suo nome, in uso antonomastico, giunge a configurarsi come un autentico insulto¹³, che trasmette al contempo una marcata idea di pericolosità sociale. Non è un caso che ciò avvenga nel corso delle *Filippiche*, e che gli obiettivi della *vituperatio* siano Ottaviano nelle parole di Antonio¹⁴ e lo stesso Antonio in ben due occasioni¹⁵: rispettivamente, il giovanissimo fautore di un vero e proprio colpo di stato, particolarmente incline a minare la sicurezza della repubblica (anche se l'autore non ne fa un evidente bersaglio, per ovvie ragioni di opportunità), e il più pericoloso nemico della stessa, disposto ad atteggiarsi a suo fedele garante ma in realtà bieco faccendiere senza scrupoli, pronti, entrambi, a unirsi di lì a poco in un'alleanza dai risvolti fatali per l'Arpinate – il secondo triumvirato, nel 43, insieme a Lepi-

¹² Per una ricostruzione organica e dettagliata della guerra servile sulla base delle testimonianze greche e latine, con un loro puntuale confronto, si rinvia alla lettura di Stampacchia (1976: *passim*).

¹³ Sull'uso della cosiddetta 'antonomasia vossianica' impiegata contro gli avversari politici nell'invettiva latina, cfr. Opelt (1965: 145); Dumont (1987: 292).

¹⁴ *Phil.* 3, 21: *quem (scil. Octavianum) in edictis Spartacum appellat, hunc in senatu ne improbum quidem dicere audet (scil. Antonius)*.

¹⁵ *Phil.* 4, 15: *est igitur, Quirites, populo Romano, victori omnium gentium, omne certamen cum percussore, cum latrone, cum Spartaco; 13, 22: o Spartace! quem enim te potius appellem, cuius propter nefanda scelera tolerabilis videtur fuisse Catilina?*

do. Sempre nelle pagine ciceroniane la figura di Spartaco, associata a quella di Atenione¹⁶ – capo della rivolta servile in Sicilia del 104 a.C. – è chiamata in causa come modello ispiratore dell'indole barbara ed empia di Clodio¹⁷, il quale, a circa un decennio di distanza, è nuovamente accomunato al gladiatore trace per la non meno proditoria condotta verso Roma: *cur hostis Spartacus, si tu civis?* (*parad.* 30).

La storiografia latina non dimostra certo maggiore clemenza, eccezion fatta, come si accennava poc'anzi, per Sallustio, nella cui caratterizzazione di Spartaco La Penna¹⁸ coglie addirittura un'aureola eroica, in ragione dei brevi tratti che trapelano dai frammenti abbozzandone un ritratto di forte guerriero, ottimo stratega e, soprattutto, uomo *ingens virium atque animi* (*Hist.* 3, 91 Maur.)¹⁹. Come rilevato dallo stesso studioso, nonostante simili qualità possano bastare a riconoscere in Spartaco la grandezza di personaggi quali Catilina o Mitridate, rei solo di aver posto le proprie virtù caratteriali, militari e strategiche al servizio del male, Sallustio vi aggiunge quella, del tutto inattesa, della *moderatio*, dell'umanità, del buon senso, soprattutto quando riferisce del discorso accorato ma del tutto vano con cui il trace tenta di convincere gli schiavi ad astenersi dai saccheggi violenti e indiscriminati in Lucania (*Hist.* 3, 98 C Maur.).

¹⁶ L'accostamento tra i due personaggi assume valore quasi topico, se si considera, ad esempio, la sua ricorrenza nella *Historia Augusta* (*Maxim.* 10, 6).

¹⁷ Alla rozzezza e alla crudeltà di Clodio, simile a quella degli schiavi traditori, è contrapposta la rettitudine morale di due uomini liberi, Gaio e Appio Claudio: *istius modi Megalesia fecit pater tuus, istius modi patruus? Is mihi etiam generis sui mentionem facit, cum Athenionis aut Spartaci exemplo ludos facere maluerit quam C. aut Appi Claudiorum? Illi cum ludos facerent, servos de cavea exire iuebant: tu in alteram servos inmisisti, ex altera liberos eiecisti. Itaque qui antea voce praeconis a liberis removebantur, tuis ludis non voce sed manu liberos a se segregabant* (*har. resp.* 26).

¹⁸ La Penna (1963: 256).

¹⁹ L'attribuzione di queste qualità al personaggio di Spartaco si deve a Maurenbrecher (1891: 41), il quale fa derivare dal frammento sallustiano la descrizione plutarchea del gladiatore come οὐ μόνον φρόνημα μέγα καὶ ῥώμην ἔχων (*Crass.* 8, 3).

Per il resto, se le pagine recanti più o meno rapide descrizioni o valutazioni relative alla personalità di Spartaco non provenissero da autori di momenti e contesti della latinità così diversi tra loro, sembrerebbero il frutto di un'ingegnosa e uniforme macchina del fango.

Già Cesare, a proposito dei Germani e dei contrattacchi operati verso di loro, in passato, dalle truppe romane, ricorda con tono sprezzante gli uomini unitisi alla pleora di schiavi guidati da Spartaco, e non manca di rievocare la prontezza e la malafede di questi ultimi nel rigirare la disciplina e la pratica carpite nei contatti con Roma contro lo stesso popolo da cui le avevano apprese²⁰. Con riguardo al passo in questione, Mazzarino²¹ evidenzia la repulsione di Cesare per Spartaco e i suoi ribelli, accostando i toni impiegati nei loro riguardi a quelli presenti nella condanna per la sobillazione dei gladiatori di Capua da parte di Lentulo (*civ.* 1, 14).

Il nome di Spartaco ricorre in due occasioni negli *Annales* tacitiani come *exemplum* proverbiale di disonore e sciagura. Nel primo caso si ricorda che neppure al trace, *praedo* e *latro* come Tacfarinate, il comandante numida delle truppe ausiliare disertore e leader di un'imponente rivolta antiromana, sconfitto da Dolabella nel 24 d. C., sia stato concesso di trattare la propria resa con governo dell'Urbe (cosa accaduta, invece, tra il soldato e Tiberio e ritenuta dallo storico alquanto infamante)²². Nella seconda occorrenza, il ricordo di Spartaco rinnova nella mente del popolo antiche disgrazie (*vetera mala*), riaprendo una ferita alimentata dal *pavor* verso i traditori in occasione del tentativo di fuga di altri *gladiatores* dalla città di Preneste (*ann.* 15, 46).

²⁰ Cfr. Caes. *Gall.* 1, 40: *factum etiam nuper in Italia servili tumultu, quos tamen aliquid usus ac disciplina, quam a nobis accepissent, sublevarint.*

²¹ Mazzarino (1968: 207).

²² Cfr. Tac. *ann.* 3, 73: *non alias magis sua populi Romani contumelia indoluisse Caesarem ferunt quam quod desertor et praedo hostium more ageret. Ne Spartaco quidem post tot consularium exercituum cladis inultam Italiam urenti, quamquam Sertorii atque Mithridatis ingentibus bellis labaret res publica, datum ut pacto in fidem acciperetur; nedum pulcherrimo populi Romani fastigio latro Tacfarinas pace et concessione agrorum redimeretur.*

Impietosi i toni del racconto di Floro, che prima sintetizza icasticamente il passato di Spartaco cristallizzandolo nei quattro stadi di *miles, desertor, latro, gladiator* (*epit.* 2, 8, 8), poi condanna con indignazione la pretesa assurda di voler cancellare con un colpo di spugna i suoi trascorsi, dominati dall'ignominia (particolarmente emblematico l'uso del termine *dedecus*), trasformandosi *d'emblée* in *munerarius*, una sorta di *patronus* – in teoria di rango senatoriale – degli stessi spettacoli che lo avevano sempre visto come protagonista, in occasione dei *ludi* funerari indegnamente organizzati per i suoi uomini caduti in battaglia²³.

Ammiano Marcellino incornicia la figura di Spartaco fra tre *exempla* della diabolica alleanza tra schiavi e banditi (gli altri due sono Euno e Viriato), da sempre vero e proprio incubo tutto romano, nonché dell'iniquità di una fortuna che costringe il valore di illustri figli della città eterna all'umiliazione di doversi rapportare a così abietti individui²⁴.

Paolo Orosio, con una consistente dose di retorica, inserisce invece la guerra contro Spartaco fra le drammatiche esperienze, contraddistinte da rovine e violenze insostenibili, rispetto alle quali l'Italia può consolarsi solo pensando alle disgrazie causate dai suoi stessi abitanti, i cui effetti si sono rivelati, spesso, anche più disastrosi (5, 24, 20).

²³ Cfr. *epit.* 2, 8, 9: *qui defunctorum quoque proelio ducum funera imperatorii celebravit exsequiis, captivosque circa rogam iussit armis depugnare, quasi plane expiaturus omne praeteritum dedecus, si de gladiatore munerarius fuisset.* È, con buona probabilità, a una di quelle celebrazioni funebri che Appiano si riferisce quando racconta della crocifissione, ordinata da Spartaco, di trecento prigionieri romani in onore del defunto amico Crisso (*App. civ.* 1, 14, 117).

²⁴ Cfr. *Amm.* 14, 11, 33: *et Eunus quidam ergastularius servus eluctavit in Sicilia fugitivos. Quam multi splendido loco nati eadem rerum domina conivente Viriathi genua sunt amplexi vel Spartaci?*

Fuori dal genere storiografico, Orazio e Lucano incastonano nei propri versi l'immagine di uno Spartaco nemico e malvagio²⁵.

Poco o nulla di attinente, insomma, con la figura tramandata di norma dalla cinematografia, quella dell'eroe, dai tratti quasi romantici, pronto a morire per l'utopia di un mondo libero, paradigma di virtù naturale, dalla caratura etica inarrivabile, persino avvolto da un'aura di santità (la celeberrima pellicola kubrickiana non è la sola ad attribuirgli una suggestiva quanto fantasiosa fine su una croce).

A fronte di un'inversione di rotta così dirompente e spiazzante sulla ricezione del personaggio, un resoconto, per quanto minuzioso, delle varie licenze poetiche, sviste più o meno grossolane, macroscopiche invenzioni che distanziano le riscritture dei cineasti dalla verità storica si rivelerebbe, oltre che dispersivo, di una rilevanza del tutto opinabile. Sarà piuttosto il caso di appuntare la nostra ricerca, come già accennato, sull'esistenza di possibili riscontri testuali relativi a elementi della narrazione antica delle gesta di Spartaco (al di là del racconto sallustiano, comunque frammentario) che, selezionati, ridotti o amplificati, e ideologicamente, psicologicamente o culturalmente trasposti, possano aver condotto a tali riscritture, a livello letterario prima e audiovisivo poi.

²⁵ Cfr. Hor. *carm.* 3, 14, 14 ss.: *ego nec tumultum / nec mori per vim metuam tenente / Caesare terras. / I pete unguentum, puer, et coronas / et cadum Marsi memorem duelli, / Spartacum siqua potuit vagantem / fallere testa*; *epod.* 16, 1 ss.: *altera iam teritur bellis civilibus aetas, / suis et ipsa Roma viribus ruit. / Quam neque finitimi valuerunt perdere Marsi / minacis aut Etrusca Porsenae manus / aemula nec virtus Capuae nec Spartacus acer / [...] impia perdemus devoti sanguinis aetas [...]*; Luc. 2, 552 ss.: *Parthorum utinam post proelia sospes / et Scythicis Crassus victor remeasset ab oris, / ut simili causa caderes qua Spartacus hostis.*

3. IL CASO *SPARTACUS* (1960): SCRITTURA E IDEOLOGIA

Nonostante la mole considerevole di filmografia incentrata sul gladiatore trace²⁶, c'è un caso esemplare su cui vale la pena soffermarsi, ossia lo *Spartacus* di Stanley Kubrick del 1960. La sua unicità non è data semplicemente dai costi e dagli incassi da record, né tantomeno dal suo configurarsi come uno dei kolossal hollywoodiani più famosi di sempre, o dal pregio della regia e dell'intero cast artistico (che, oltre al protagonista – nonché produttore esecutivo – Kirk Douglas, può vantare nomi come quelli di Lawrence Olivier, Tony Curtis e Peter Ustinov). L'interesse particolare ai fini della nostra ricerca è soprattutto filologico, perché lo script della pellicola in questione, a differenza degli altri, non è liberamente ispirato alle fonti storiografiche, ma è a sua volta la riscrittura di un romanzo; gli autori dell'uno e dell'altro – rispettivamente Dalton Trumbo e Howard Fast – sono due nomi eccellenti dell'ambiente culturale statunitense di quegli anni, profondamente condizionato dalla politica maccartista.

Fast inizia a scrivere il suo *Spartacus* nel 1950 in prigione, dove sconta una pena comminata dalla Commissione per le attività antiamericane (*Huac*) per aver indebitamente sovvenzionato la costruzione di un ospedale a beneficio dei reduci della guerra civile spagnola, per conto del Comitato di aiuto per i rifugiati antifascisti. Quel romanzo,

²⁶ Solo per limitarci al cinema italiano, che in particolare tra gli anni '60 e '70 sviluppa un prolifico interesse verso i *toga-movies* sulla falsariga di Hollywood, ricordiamo pellicole come *Spartaco, il gladiatore della Tracia* (1953) di Riccardo Freda, con Massimo Girotti nei panni del protagonista, *Il figlio di Spartacus* (1962) di Sergio Corbucci, *Il trionfo dei dieci gladiatori* (1964) di Nick Nostro (in realtà, una coproduzione italo-franco-spagnola), *La vendetta di Spartacus* (1964) di Michele Lupo, *La rivolta delle gladiatrici* (1973) di Aristide Massaccesi, etc. Su queste e altre versioni filmiche diverse da quella di Kubrick, si veda l'interessante contributo di Lapeña, il cui scopo dichiarato poco dopo l'apertura, ferma restando l'assoluta centralità della pellicola del '60 a livello di distribuzione e di influenze successive, «no es otro que el de poner un poco de orden en la información que disponemos acerca de los 'otros Espartacos'» (Lapeña Marchena 2002: 56).

come ammetterà egli stesso nella sua autobiografia²⁷, raccoglie la disperazione e il sofferto senso d'impotenza delle classi disagiate sperimentati in prima persona durante la reclusione e il personaggio di Spartaco finisce col veicolare il grido di protesta degli oppressi contro le più meschine forme di ingiustizia esercitate dal potere costituito, di cui l'autore, da membro attivo del Partito Comunista statunitense, si sente vittima. Una vicenda analoga a quella di Fast, che curiosamente culmina anch'essa con la stesura di un romanzo dedicato a Spartaco – dal titolo *I gladiatori*, edito la prima volta nel '39, poi ristampato nel '56 per contrastare la fama dello stesso Fast – riguarda Arthur Koestler, comunista attivo nella guerra di Spagna e arrestato da Franco, che scrive la sua opera nei giorni delle numerose esecuzioni capitali dei compagni.

Ma esiste anche un minimo rapporto fondato fra la tradizione classica relativa al gladiatore e l'ideologia comunista? In una lettera datata 27 febbraio 1861, Karl Marx esprime all'amico Engels un forte entusiasmo per la lettura, appena conclusa, dei *Bella civilia* di Apiano, e in particolare per la narrazione della vicenda di Spartaco, che definisce «l'uomo più folgorante della storia antica», un «personaggio nobile, veramente rappresentativo del proletariato dell'antichità» e, prima di ciò, «grande generale (non un Garibaldi)»²⁸. Questa inclusione del personaggio trace all'interno del pensiero marxista come archetipo della resistenza al dominio del capitalismo, come fautore di una rivoluzione operaia *ante litteram* è abbastanza nota²⁹, ma sorge il

²⁷ Fast (1990: 269).

²⁸ Marx a Engels, 27 febbraio 1861, in Marx – Engels (1949; trad. it. 1951: 25). Citando questo passo, Canfora (2006: 222) attribuisce la menzione di Garibaldi come modello negativo non solo all'atavica antipatia di Marx nei suoi confronti, ma anche al suo *modus operandi* durante la campagna dei Mille, irregolari poi costituitisi in un'armata né più né meno come i gladiatori di Spartaco, ma rei di essersi svenduti, alla fine, al potere statale. Da qui la considerazione di Garibaldi come una sorta di 'anti-spartaco', non capo partigiano ma partigiano fallito.

²⁹ Si vedano, a puro titolo esemplificativo (oltre al già citato contributo di Canfora): Orena (1984: 33 ss); Utcenko (1986: 152); Dogliani (1997: 32); Hardwick (2003: 40); Futrell (2001: 77 ss.); Urbainczyk (2014; trad. it. 2015: 81).

dubbio legittimo se il fascino esercitato sul pensatore dal racconto appiano sia frutto di una pura sublimazione etica della guerra servile o si basi su dati concreti.

Per quanto Sallustio costituisca la fonte sia di Appiano sia, con ogni probabilità, di Plutarco³⁰ – le cui testimonianze, tra tutte quelle pervenute, risultano forse le più complete e organiche – lo storico alessandrino non veste certo il proprio resoconto della marcata coloritura ideologica presente in Sallustio stesso né, in senso opposto, all'interno della restante tradizione latina. Ma, anche nella garbata, coscienziosa acriticità della sua narrazione storica³¹, l'autore tanto apprezzato da Marx si lascia sfuggire alcuni dettagli non di poco conto: Spartaco divideva sempre i beni ricavati dalle scorrerie in parti uguali³²; inoltre, nell'occupazione pacifica di Turi e dei monti intorno, vietò ai negozianti di introdurre metalli preziosi e ai suoi di possederne, incoraggiando però il commercio di ferro e bronzo che essi erano comunque tenuti ad acquistare regolarmente, senza toccare con un dito i venditori³³.

Difficile non cogliere in simili elementi un'embrionale avvisaglia del concetto di equa ripartizione della ricchezza, ma anche, considerando l'eventuale chiave di lettura marxista, una sommessa forma di opposizione tra una società romana governata dal profitto del singolo individuo e una 'microsocietà' di umili il cui metro di misura è invece il beneficio di tutti i suoi membri.

³⁰ Cfr. Canfora (2006: 217).

³¹ Gabba (1958: XXVII) riscontra una notevole mancanza di partecipazione della voce autoriale nel racconto di diversi eventi di età repubblicana (con uno scarso interesse, in particolare, per il tema della *libertas*), avvertiti in parte, nel periodo antoniano, come distanti e di rilevanza molto relativa.

³² Cfr. App. civ. 1, 14, 116: μεριζομένῳ δ' αὐτῷ τὰ κέρδη κατ'ἰσομοιρίαν ταχὺ πλῆθος ἦν ἀνδρῶν.

³³ Ibid., 117: [...] τὰ δ' ὄρη τὰ περὶ Θουρίους καὶ τὴν πόλιν αὐτὴν κατέλαβε, καὶ χρυσὸν μὲν ἢ ἄργυρον τοὺς ἐμπόρους ἐσφέρειν ἐκώλυε καὶ κεκτηῖσθαι τοὺς ἑαυτοῦ, μόνον δὲ σίδηρον καὶ χαλκὸν ὠνοῦντο πολλοῦ καὶ τοὺς ἐσφέροντας οὐκ ἠδίκουν.

Subito dopo la sua pubblicazione, l'attore e produttore Kirk Douglas, protagonista indiscusso dello *star system* Hollywoodiano dell'epoca, legge il romanzo di Fast, restandone conquistato; decide così di acquistarne i diritti per un film. Non desta stupore l'assoluta mancanza di considerazione sia per *I gladiatori* di Koestler sia per lo *Spartacus* di Grassic Gibbon, l'altro romanzo che, ancora prima (1933), vede protagonista il gladiatore trace. Se Gibbon suggerisce un'equazione tra la figura di Spartaco e quella del Cristo in quanto incarnazione della speranza umana – evidenziando d'altra parte come lo schiavo ribelle si offra quale *longa manus* del popolo, indefesso esecutore del suo volere –, l'opera di Koestler descrive la parabola in caduta libera di un eroe solo e sofferente, costretto a rinunciare alla sua sacrosanta battaglia a causa dell'ignavia degli altri schiavi italici e destinato ad assurgere a manifesto dell'inesorabile fallimento degli ideali³⁴. L'entusiasmo e l'interesse di Douglas sono così catalizzati dall'unico fra i tre romanzi effettivamente depositario dell'archetipica figura rivoluzionaria³⁵.

Quando si tratta di scegliere l'autore della sceneggiatura, Douglas non ha dubbi: contatta Dalton Trumbo, lo screenplayer hollywoodiano più richiesto degli anni '50, finito suo malgrado nella *Hollywood Ten*, la lista nera, stilata dalla *Huac*, di cineasti sgraditi alle autorità gover-

³⁴ Come evidenza adeguatamente Urbainczyk (2014; trad. it. 2015: 93 s.), la vicenda dello Spartaco di Koestler si presta a una chiara lettura politica che veicola l'amaro sentimento di disillusione verso il socialismo, anch'esso destinato a fallire perché isolato in un solo paese e nelle menti di pochi, onesti ma impotenti rappresentanti. Dopo aver deplorato l'inerte condotta degli schiavi, che seguono i capi ottusamente, senza pensare con la propria testa e facendo sì che, alla fine, le cose restino come sono, l'autore descrive il brusco risveglio di Spartaco, il quale realizza come nessuna rivoluzione contro la tirannide sia realmente possibile fino a quando la conoscenza sarà «imposta agli uomini dall'esterno», laddove dovrebbe invece «nascere con un parto travagliato dal loro stesso corpo» (Koestler, 1939; trad. it. 2002: 243).

³⁵ Urbainczyk (2014; trad. it. 2015: 104) non manca di rilevare come un altro forte elemento di attrattiva sul produttore, rispetto agli altri due romanzi, sia costituito da una scrittura «entusiasmante e compulsiva».

native a causa della sua adesione al Partito Comunista e appena uscito, anch'egli, dal carcere per aver rifiutato di rispondere alla commissione in merito all'identità di altri compagni di partito appartenenti all'industria cinematografica³⁶.

Un dato, quest'ultimo, di indubbio interesse se si pensa a quella che è forse la scena più famosa del film, generata dalla penna di Trumbo, del tutto priva di riferimenti nel libro e naturalmente nelle fonti: i ribelli, sconfitti nella battaglia campale, rifiutano la possibilità di salvare la propria vita, evitando un'atroce agonia, in cambio della rivelazione dell'identità di Spartaco; alla proposta dell'ufficiale di Crasso, si alzano in piedi uno per uno gridando «Io sono Spartaco!»³⁷. Una frase laconica, quasi un gelido epitaffio che però racchiude un messaggio ben chiaro: i romani non hanno più il potere di controllare le loro idee e i loro valori e questo, a dispetto della morte imminente, li rende uomini liberi, proprio come i 'Dieci di Hollywood'. Non è del tutto casuale che la sceneggiatura di *Spartacus* sia la prima su cui Trumbo appone la propria firma dalla sua comparsa nella lista nera, senza ricorrere all'uso di pseudonimi.

4. DALLE FONTI STORICHE AL ROMANZO, DAL ROMANZO ALLO *SCRIPT*

Oltre a quelli già accennati, il film detiene sicuramente anche il primato per il carattere travagliato delle sue riscritture, dal romanzo – che, peraltro, a differenza della sceneggiatura, ripercorre la vicenda di Spartaco *à rebour*, nella ricostruzione corale dei vincitori e di figure a loro vicine, allo script fino al montaggio finale del film; non è certo questa la sede per ricostruire tali vicissitudini, ma basterà ricordare che, ai diversi scontri fra Trumbo – con la sua smania incontenibile di

³⁶ Per la ricostruzione dell'intera vicenda e delle varie vicissitudini dello sceneggiatore e del produttore prima e dopo la stesura dello script, si rimanda alla lettura del recentissimo saggio autobiografico di Kirk Douglas dal titolo “*I am Spartacus*”: *Making a Film, Breaking the Blacklist* (New York, 2012).

³⁷ Cfr. *Spartacus: Revised Final Screenplay* (January 16, 1959), sc. 328 H – K.

destrutturare e rivoluzionare il romanzo – e Douglas – produttore esecutivo, prima ancora che interprete, di una certa invadenza nella rivendicazione delle sue idee – va ad aggiungersi la personalità, già molto forte per quanto artisticamente ancora in evoluzione, del giovane Stanley Kubrick, alla sua prima esperienza col cinema a colori³⁸.

Di sicuro, resta un *fil rouge* che lega i diversi processi di riscrittura: la riabilitazione del personaggio di Spartaco riplasmato dal pensiero marxista, non senza riferimenti – si è visto – alle fonti classiche. E proprio queste ultime, pur libere da connotati ideologici (a differenza delle testimonianze passate in rassegna all’inizio), forniscono inaspettatamente nuovi elementi per una ritrovata caratterizzazione positiva. Alcuni di questi elementi, poi, attraverso le fonti penetrano nel romanzo, quindi nella sceneggiatura per offrirsi, infine, allo spettatore della pellicola; altri si perdono o si affievoliscono da un livello all’altro.

Si è già menzionato l’appunto di Appiano circa l’equa spartizione dei beni, ordinata da Spartaco all’interno degli accampamenti dei gladiatori (*civ.* 1, 4, 116): si tratta di un esempio eloquente di informazione che, veicolata dai diversi gradi di riscrittura, ritroviamo integra nel film. Da quanto si è avuto modo di rilevare, però, questo dato comportamentale è stato investito di una valenza della quale, per certi versi, né l’autore della fonte né tantomeno i personaggi oggetto del racconto potevano avere reale sentore: si tratta, in una parola, di ciò che Genette definirebbe opportunamente ‘transvalorizzazione’³⁹.

Diversi sono anche gli elementi che qualificano la personalità del trace in virtù della sua condotta sul campo di battaglia. Intanto, è notevole la dilatazione di cui sono oggetto, soprattutto nello script e nel montaggio finale, le vittorie di Spartaco dall’arroccamento sul Vesu-

³⁸ Kagan (2000: 71), nel suo ricco resoconto di retroscena inerenti alla realizzazione del film, non manca di sottolineare l’autentico disagio di Kubrick rispetto a una serie di scelte di Trumbo, nonché i contrasti che ne derivarono. Un quadro molto esaustivo a tal riguardo è offerto altresì da Urbainczyk (2014; trad. it. 2015: 105 ss.).

³⁹ Genette (1982; trad. it. 1997: 407 ss).

vio alla marcia verso le Alpi, precedentemente all'arrivo di Crasso⁴⁰, se si effettua un confronto con lo spazio dedicato alla prima fase del conflitto nei racconti di Velleio Patercolo (2, 30, 5), Frontino (*strat.* 1, 5, 21), Floro (2, 8, 3), Orosio (5, 24, 1), oltre che in Plutarco (*Crass.* 9, 1 ss.) e Appiano (*civ.* 1, 14, 116).

Che questa insistenza sulle dimostrazioni del valore guerriero di Spartaco non risponda a meri criteri narrativi o a un'esigenza di spettacolarizzazione del lato bellico della vicenda lo dimostra un punto nevralgico sia nel romanzo sia nella sceneggiatura, poi escluso dal montaggio conclusivo per scelta di Kubrick ma misteriosamente presente, in parte, nel trailer ufficiale del film. Lo script originale, in apertura, attribuisce a Crasso, in piedi nella sua tenda dell'accampamento davanti ai suoi ufficiali, un lapidario ma eloquente resoconto delle imprese di Spartaco alla vigilia della battaglia finale: egli afferma che nove contingenti romani sono stati distrutti dal gladiatore per essersi messi in campo contro degli schiavi. Aggiunge di doversi far forza per convincerli che il nemico che stanno per affrontare è sì abile e arduo, ma non più di quelli che possano aver incontrato in tutta la loro carriera militare; se non dovesse riuscirci, andrebbero anch'essi incontro a una pesante sconfitta. E la loro sconfitta significherebbe la rovina di Roma. Pone, infine, una domanda, a sua detta imprescindibile: com'è potuto succedere che un manipolo di schiavi sia stato capace di distruggere le truppe migliori che il mondo abbia mai visto? Per rispondere a questo quesito – ammonisce – c'è bisogno di capire bene cosa si nasconda dentro e dietro quel manipolo; e, nello specifico, chi sia veramente l'uomo che lo comanda⁴¹. La scena funge, inizialmente, da prologo, per dar luogo al flashback che, fino al momento della battaglia, ripercorre tutta la storia. Ricollocata, in un secondo momento, al punto della narrazione filmica che coincide con la vigilia dello scontro – e rimpiazzata dal monologo di una voce narrante fuori campo – è stata tagliata all'ultimo. Come si diceva poc'anzi, la prima affermazione, quella che attribuisce a Spartaco la sconfitta di ben nove

⁴⁰ Cfr. *Spartacus: Revised Final Screenplay* (January 16, 1959), sc. 175-289.

⁴¹ *Ibid.*, sc. 8.

contingenti romani, è presente, pronunciata con tono grave e con una lentezza volta quasi a scandirla in tutta la sua drammaticità, nel trailer originale. Basterebbe quella a racchiudere, come scolpita nella pietra di un gigantesco simulacro, l'idea della statura del nemico. E, in effetti, anche nel romanzo si riscontra la medesima affermazione, messa in bocca non al personaggio di Crasso ma di Cicerone (inesistente nello script di Trumbo), il quale la rafforza ulteriormente, associando al concetto di distruzione quello della cancellazione totale dalla faccia della terra delle armate sconfitte⁴².

Ci troviamo dinanzi a un altro caso lampante di amplificazione contenutistica rispetto alla fonte classica; in questo caso, si tratta di Plutarco (il racconto di Appiano, in relazione all'evolversi del conflitto, risente di una leggera approssimazione, come quando afferma che, al momento della prima marcia di Crasso contro i ribelli, τριέτης τε ἦν ἡδὴ καὶ φοβερὸς αὐτοῖς ὁ πόλεμος [civ. 1, 118]). All'interno della *Vita di Crasso*, nel ritmo concitato del suo racconto e senza porre alcuna enfasi sulla quantità di forze romane sgominate da Spartaco, egli cita il contingente giunto da Capua (9, 1), gli uomini di Clodio (ibid. 2), i tremila soldati del luogotenente Furio subito prima di quelli di Varinio (ibid. 5), le armate di Lentulo prima e di Cassio poi (ibid. 9 s.), le due legioni di Mummio (10, 2), l'ultimo successo contro il legato Quinto e il questore Scrofa (ibid. 6).

Ci sono altresì casi in cui l'informazione della fonte non viene semplicemente amplificata ma è oggetto di una vera e propria trasformazione funzionale del contenuto.

Nel romanzo di Fast, un Crasso nostalgico e rassegnato (nuovamente privato di ogni vigore, di ogni guizzo di carattere), nel momento in cui rievoca alla giovane Elena, figlia di nobili romani, la ferita ancora sanguinante che Spartaco è stato in grado di infliggere all'Urbe, è pure

⁴² Cfr. Fast (1951; trad. it. 2004: 254). Il personaggio di Cicerone, in realtà, non parla della sconfitta di nove contingenti semplici, ma di cinque armate consolari. Non v'è però alcuna contraddizione, dal momento che, nel racconto plutarcoo di riferimento, su nove armate totali sconfitte da Spartaco (*Crass.* 9, 9 ss.), cinque sono esplicitamente legioni consolari.

disposto ad accettare che, agli occhi dei suoi concittadini, sia Pompeo a passare per eroe⁴³.

La sceneggiatura va oltre, cercando con ogni mezzo di trasmettere il messaggio che, se Spartaco non fosse stato accidentalmente⁴⁴ sconfitto nello scontro finale, Roma sarebbe stata sua (tesi in parte sostenuta, con toni più dimessi, in Ath. 273a⁴⁵) e, soprattutto, che la disfatta di Spartaco non avrebbe mai avuto luogo se le armate di Lucullo e Pompeo non fossero sopraggiunte in tempo a prestare soccorso a Crasso, generale consumato e destinato al fallimento. Lo spettatore assiste così all'arrivo di un doppio *deus ex machina* che si materializza subito dopo l'inizio della battaglia. Dalla convocazione dei condottieri rispettivamente dalla Tracia e dalla Spagna – attestata all'unanimità dalle fonti – a fronte della situazione di emergenza e dietro effettiva richiesta dello stesso Crasso, si giunge ad attribuire un ruolo decisivo a due personaggi che su quel campo di battaglia non arrivarono mai: Lucullo, fermatosi a Brindisi (Plut. *Crass.* 11, 2; App. *civ.* 1, 14, 120) e Pompeo, ancora sulla via del ritorno dalla Spagna lungo il confine naturale delle Alpi (Cic. *leg. Man.* 30; Plut. *Crass.* 11, 3 ss.; *Pomp.* 21, 1 s.; App. *civ.* 1, 14, 119)⁴⁶.

Non è l'unica circostanza in cui, soprattutto nella sceneggiatura di Trumbo, si cerca di accrescere il prestigio della figura di Spartaco

⁴³ Fast (1951; trad. it. 2004: 235).

⁴⁴ La dinamica dell'uccisione di Spartaco, così come descritta rapidamente da Appiano, suggerisce anch'essa, in effetti, una matrice abbastanza casuale (1, 14, 120: *τιτρώσκειται ἐς τὸν μηρὸν ὁ Σπάρτακος δορατίῳ καὶ συγκάμψας τὸ γόνυ καὶ προβαλὼν τὴν ἀσπίδα πρὸς τοὺς ἐπιόντας ἀπεμάχετο, μέχρι καὶ αὐτὸς καὶ πολὺ πλῆθος ἀμφ' αὐτὸν κυκλωθέντες ἔπεσον*).

⁴⁵ Ateneo parla, nello specifico, di sforzi fuori dal comune per l'esercito – simili a quelli affrontati contro Euno in Sicilia – nel caso in cui non si fosse riusciti ad eliminare Spartaco in quell'occasione.

⁴⁶ Plutarco ricorda, tuttavia, (*Crass.* 9, 11; *Pomp.* 21, 3) che Pompeo riuscì comunque a farsi attribuire il merito della reale sconfitta dei gladiatori, per lo sterminio di circa cinquemila fuggiaschi superstiti che ebbero la sfortuna di imbattersi nella sua armata, come se fosse stato lui a estirpare la guerra ἐκ ριζῶν παντάπασιν (*Pomp.* 21, 3).

delegittimando programmaticamente quella di Crasso. La condotta di quest'ultimo si qualifica già nelle fonti, per molti versi, come moralmente deprecabile: Plutarco riferisce, a più riprese, sulle origini delle sue ricchezze, accumulate mediante sistemi illegali e irrispettosi verso la dignità non solo di un membro della *nobilitas*, ma di qualunque *civis* all'altezza di questo nome (dal bieco sfruttamento delle liste di proscrizione di Silla per acquisire i beni delle sue vittime⁴⁷ alle speculazioni sulle case distrutte da crolli e incendi⁴⁸). La sua smodata avidità non è dunque un mistero. La caratterizzazione filmica del personaggio, però, travalica finanche i limiti dell'amplificazione tematica laddove mette in discussione la sessualità di Crasso: lo fa esplicitamente nella scena delle ostriche e delle lumache⁴⁹, in cui i tentativi di seduzione di uno schiavo – che, in preda allo sfinimento, fuggirà per unirsi ai ribelli di Spartaco – si consumano in una interminabile sequela di doppi sensi mentre il giovane lava l'uomo nella vasca⁵⁰. Una licenza, questa, priva di ogni giustificazione, dal momento che, stando alle fonti, proprio il *modus vivendi* risulta l'unico elemento davvero ineccepibile relativo alla sua persona: in apertura della sua trattazione, lo stesso Plutarco lo definisce *σώφρων καὶ μέτριος [...] περὶ τὴν διαίταν* (*Crass.* 1, 1), caratteristiche riprese in più occasioni, anche in merito alla sua vita familiare e sessuale⁵¹, immune da ogni maldicenza e caratterizzata da un rapporto fedele e duraturo con la moglie Tertulla (*ibid.*, 2, 4 ss; 3,1)⁵².

⁴⁷ Cfr. Plut. *Crass.* 2, 3; *ibid.*, 6, 6 s.

⁴⁸ *Ibid.* 2, 4.

⁴⁹ La scena, tagliata – per ovvie ragioni – dalla censura della Universal Pictures nella versione del 1960, è stata reintrodotta solo nel 1990: ne dà conto diffusamente Blanshard – Shababudin (2013: 96).

⁵⁰ Cfr. *Spartacus: Revised Final Screenplay* (January 16, 1959), sc. 211.

⁵¹ Considerando l'alacrità delle fonti nell'annotare le voci circa la presunta bisessualità di Giulio Cesare (cfr., ad es., Suet. *Iul.* 49,1-52,3, Catull. 57, *passim*), è fuori di dubbio che l'argomento non fosse comunque da ritenersi illecito.

⁵² Sappiamo bene che Plutarco non si pone remore nel qualificare negativamente le vite coniugali di personaggi illustri, come dimostrano i racconti relativi alla serie di matrimoni e divorzi strategici di Pompeo, dettati da mero opportunismo

Simili operazioni, naturalmente, interessano anche il protagonista. È pur vero che, come si è abbondantemente rilevato, i frammenti sallustiani insistono sul giudizio, sulla magnanimità, sul senso assoluto della libertà che veicolano le azioni di Spartaco, e quindi sui suoi continui e inutili tentativi di placare gli istinti ferini di buona parte dei suoi uomini, dediti a stupri, omicidi, incendi durante le loro scorrerie (*Hist.* 3, 91; 3, 98 C Maur.). Ma, anche in questo caso, i tratti evidenziati dalla fonte si trovano a essere amplificati oltre la soglia della credibilità. Nel film, si afferma esplicitamente che l'obiettivo precipuo di Spartaco e della sua lotta è l'abolizione della schiavitù⁵³. Un'altra scena vede inoltre il trace, a Capua, condannare aspramente il comportamento dei suoi uomini, rei di aver costretto dei cittadini romani prigionieri a vestirsi e armarsi da gladiatori e a combattere per il loro intrattenimento⁵⁴. Per quanto riguarda il primo aspetto, lo stesso cristianesimo, il cui avvento è trionfalmente annunciato dalla voce narrante in apertura, ammette una struttura sociale basata sull'esistenza degli schiavi⁵⁵. Quanto alla rabbia di Spartaco nella scena citata, sappiamo da Floro (2, 8, 9⁵⁶) e Orosio (5, 24, 3) che egli stesso soleva celebrare i riti funebri facendo combattere tra loro prigionieri romani e, come si è già riscontrato⁵⁷, Appiano (1, 14, 117) ricorda che durante uno di questi riti, in onore dell'amico Crisso, il gladiatore di prigionieri ne fece crocifiggere trecento e cita altresì l'episodio della crocifissione di un altro prigioniero come monito ai suoi della sorte che li avrebbe attesi qualora avessero perso sul campo (ibid. 119).

Ancora una volta, il confine tra celebrazione e idealizzazione si mostra in tutta la sua labilità, e il compromesso ideale nell'approccio alle fonti resta, probabilmente, quello di non perdere mai di vista la

politico (cfr. *Pomp.* 4, 2; ibid. 9, 1 ss; ibid. 42, 6 s.). Sull'argomento, cfr. anche *Cic. fam.* 5, 26; *Suet. Iul.* 50, 1).

⁵³ Cfr. *Spartacus: Revised Final Screenplay* (January 16, 1959), sc. 207.

⁵⁴ Cfr. *Spartacus: Revised Final Screenplay* (January 16, 1959), sc. 174.

⁵⁵ Cfr. *Matth.* 10, 24 ss; 25, 14 ss.; *Luc.* 12, 47; *Pet.* 2, 18.

⁵⁶ Cfr. *supra*, n. 13.

⁵⁷ *Idem.*

natura di Spartaco come figlio della propria epoca, con i suoi νόμιμα ἄγραπτα, il suo comune sentire e le sue contraddizioni.

Pur con tutti i dubbi e le perplessità del caso, la vicenda della riscrittura della storia e del personaggio di Spartaco dalle testimonianze greche e latine al film di Kubrick, passando per il romanzo e la sceneggiatura originale, resta un percorso filologicamente di grande interesse, perché a operare sul testo non sono solo cambiamenti funzionali ai necessari processi di trasposizione linguistica dalle fonti classiche, transtilizazione (dalla narrazione storiografica alla letteratura d'intrattenimento) e transcodificazione (dal linguaggio letterario a quello audiovisivo), ma in questo percorso entrano in gioco sistemi di valori e norme culturali di enorme robustezza e vitalità, seppur a distanza di quasi due millenni gli uni dagli altri.

*Università degli Studi di Foggia
Dipartimento di Studi Umanistici
andrewm983@yahoo.it*

BIBLIOGRAFIA

Bertini, F.

1997 *Il mito classico e il cinema*, Genova, D.Ar.Fi.Cl.eT.

Blanshard, A.J.L. – Shahabudin, K.

2013² *Classics on Screen. Ancient Greece and Rome on Film*, London, Bloomsbury.

Burns, T.S.

1994 *Barbarians within the gates of Rome. A study of Roman military policy and the barbarians*, Bloomington, Indiana University Press.

Campanile, D.

2007 *Film storici e critici troppo critici*, in «Studi classici e orientali», 53, pp. 323-362.

Canfora, L.

2006 *Spartacus, Marx e Mommsen*, in Urso, G. (a cura di), *Terror et pavor. Violenza, intimidazione, clandestinità nel mondo antico. Atti del convegno internazionale, Cividale del Friuli, 22-24 settembre 2005*, Pisa, ETS, pp. 215-222.

Cano Alonso, P.L.

2011 *Cine de romanos. Apuntes sobre la Tradición cinematográfica y televisiva del Mundo Clásico*, Apéndice de Enrique Otón Sobrino, Madrid, Centro de Lingüística Aplicada Atenea.

Dauge, Y.A.

1981 *Le barbare. Recherches sur la conception romaine de la barbarie et de la civilisation*, Bruxelles, Latomus.

Dogliani, M.

1997 *Spartaco, la ribellione degli schiavi*, Milano, Baldini & Castoldi.

Dumont, J.C.

1987 *Servus. Rome et l'esclavage sous la République*, Paris-Rome, École française de Rome.

Fast, H.

1990 *Being Red. A Memoir*, Boston, Houghton Mifflin.

2004 *Spartacus*, trad. it., Milano, Edizioni Net.

Futrell, A.

2001 *Seeing Red: Spartacus as Domestic Economist*, in Joshel, S. et al., *Imperial Projections: Ancient Rome in Modern Popular Culture*, Baltimore – London, Johns Hopkins University Press, pp. 80-97.

Gabba, E.

1958 *Introduzione a Appiani Bellorum Civilium Liber Primus*, Firenze, La Nuova Italia, pp. v-XLII.

Genette, G.

1997 *Palinsesti: la letteratura di secondo grado*, trad. it., Torino, Einaudi.

Hadzsits, G.D.

1920 *Media of salvation*, in «The Classical Weekly», 14, pp. 70-71.

Hardwick, L.

2003 *Reception studies*, Oxford, Oxford University Press.

Isaac, B.

2004 *The invention of racism in classical antiquity*, Princeton, Princeton University Press.

Kagan, N.

2000³ *The Cinema of Stanley Kubrick*, Oxford, Rondhouse.

Koestler, A.

2002 *I gladiatori*, trad. it., Milano, Net.

Lapeña Marchena, O.

2002 *Espartaco antes y después de Kubrick. Las otras apariciones del gladiador tracio en el cine*, in «Faventia», 24/1, pp. 55-68.

La Penna, A.

1963 *Le Historiae di Sallustio e l'interpretazione della crisi repubblicana*, in «Athenaeum», 41, pp. 201-274.

Marx, K. – Engels., F.

1951 *Carteggio*, trad. it., vol. IV, Roma, Edizioni Rinascita.

Maurenbrecher, B.

1891 *C. Sallusti Crispi Historiarum reliquiae*, Leipzig, Teubner.

Mazzarino, S.

1968 *Il pensiero storico classico*, I-II, Bari, Laterza.

McDonald, M.

1983 *Euripides in Cinema*, Philadelphia, Centrum.

Opelt, I.

1965 *Die lateinischen Schimpfwörter und verwandte sprachliche Erscheinungen. Eine Typologie*, Heidelberg, Winter.

Orena, R.

1984 *Rivolta e rivoluzione. Il Bellum di Spartaco nella crisi della Repubblica e la riflessione storiografica moderna*, Milano, Giuffrè.

Sherwin-White, N.

1967 *Racial prejudice in Imperial Rome*, Cambridge, Cambridge University Press.

- Solomon, J.
1978 *The ancient world in the cinema*, South Brunswick N.J., A.S. Barnes.
- Stampacchia, G.
1976 *La tradizione della guerra di Spartaco da Sallustio a Orosio*, Pisa, Libreria Goliardica.
- Urbainczyk, T.
2015 *Spartaco*, Bologna, Il Mulino.
- Utcenko, S.L.
1986 *La rivolta di Spartaco*, in Biezuńska-Małowist, I., *Schiavitù e produzione nella Roma repubblicana*, Roma, L'Erma di Bretschneider, pp. 147-164.
- Winkler, M.M.
1991 *Classics and Cinema*, Lewisburg, Bucknell University Press.

2001 *Classical Myth and Culture in the Cinema*, Oxford, Oxford University Press.

2009 *Cinema and Classical Texts: Apollo's New Light*, Cambridge, Cambridge University Press.

2015 *Return to Troy: New Essays on the Hollywood Epic*, Leiden, Brill.
- Wyke, M.
1997 *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema, and History*, London, Routledge.