

## Domitilla Campanile

### *La forza della storia:*

### *Gladiator (R. Scott, 2000) e Ben-Hur (W. Wyler, 1959)*

#### **Abstract**

This contribution aims at discussing the movie *Gladiator* (R. Scott, 2000). In the first sections it deals with the renewed academic interest on films set in a cinematic interpretation of the past; then, the author inquires the models which the director and the writers have exploited for the story. Many epic films provide the bases or some materials for *Gladiator*. We can mention *The Fall of the Roman Empire* (A. Mann, 1964), *Spartacus* (S. Kubrick, 1960), *Barabbas* (R. Fleischer, 1962), *Demetrius and the Gladiators* (D. Daves, 1954), *Blade Runner* (R. Scott, 1982), *Mad Max 2* (G. Miller, 1981), *Mad Max beyond Thunderdome* (G. Miller, G. Ogilvie, 1985), and others. However, it is the movie *Ben-Hur* (W. Wyler, 1959) which constitutes the most relevant structure for *Gladiator*. Thereafter, the author tries to analyze the origins of some mythical aspects of the plot. In the end, she traces the origin of the plot for *Ben-Hur* – and consequently for *Gladiator* – back to the famous French novel *Le Comte de Monte-Cristo* written by Alexandre Dumas and published in instalments in *Le Journal des débats* (1844-1846).

Oggetto di questo saggio è il film *Gladiator* (R. Scott, 2000). Nella prima parte ci si sofferma sull'attenzione che gli studiosi hanno prestato da qualche tempo a film ambientati nel passato; si passa poi ad analizzare i modelli utilizzati dal regista Ridley Scott e dagli sceneggiatori per *Gladiator*. Numerosi film storici o appartenenti ad altri generi cinematografici hanno contribuito a fornire in misura diversa materiali: è possibile citare *The Fall of the Roman Empire* (A. Mann, 1964), *Spartacus* (S. Kubrick, 1960), *Barabbas* (R. Fleischer, 1962), *Demetrius and the Gladiators* (D. Daves, 1954), *Blade Runner* (R. Scott, 1982), *Mad Max 2* (G. Miller, 1981), *Mad Max beyond Thunderdome* (G. Miller, G. Ogilvie, 1985) e altri ancora qui ricordati.

Il debito più rilevante per la struttura profonda di *Gladiator* è, però, da individuare nel film *Ben-Hur* (W. Wyler, 1959). Elementi significativi della trama di *Ben-Hur* e quindi di *Gladiator* vengono infine ricondotti al celebre romanzo *Le Comte de Monte-Crist*, scritto da Alexandre Dumas e pubblicato a puntate in *Le Journal des débats* (1844-1846).

Il grande successo di cui continuano a godere film storici ambientati nel mondo antico ha contribuito a dirigere l'interesse degli studiosi verso queste produzioni considerate un tempo invece scarsamente degne di studio e approfondimento; una grande risposta popolare non pare costituire più quella sorta di marchio d'infamia che imponeva a taluni critici di ignorare o trattare con fastidio e ironia questi prodotti<sup>1</sup>. Indagini approfondite sul significato e la funzione dei generi cinematografici hanno suggerito invece che il successo, lungi dal fungere da deterrente per la ricerca, dovrebbe al contrario invitare allo studio e all'impiego di quei raffinati strumenti di indagine utilizzati felicemente per

---

<sup>1</sup> Non mi dilungo su questo problema poiché ne ho trattato in CAMPANILE (2010a) e in CAMPANILE (2010b), ma è indispensabile menzionare almeno i saggi di PERKINS (1972) e WOOD (1979).

altre espressioni filmiche<sup>2</sup>. La comprensione di un fenomeno come il successo ovvero, nel caso specifico di un film, della capacità di attirare spettatori disposti e desiderosi di pagare un biglietto per vederlo, potrebbe anche sollecitare, a mio parere, gli storici ad approfondire temi legati alla diffusione e riproposizione dell'antichità nel mondo contemporaneo e a considerare con attenzione queste opere che hanno popolato l'immaginazione e nutrito la fantasia del pubblico in modo ben più potente e permanente di qualsiasi mezzo a disposizione della comunità scientifica<sup>3</sup>.

Si può inoltre affermare che i film storici hanno affiancato e in parte sostituito altre forme comunicative, testuali e visive, nella capacità di rappresentare il passato avvicinandolo ai potenziali fruitori e che addirittura, grazie al suo specifico linguaggio, il cinema ha potuto presentare una visione del mondo antico assai più forte e ammaliante di quanto abbiano potuto farlo i romanzi storici o la pittura, due forme artistiche che sono riconosciute quali antecedenti dei film storici<sup>4</sup>.

Sempre più significativa per una comprensione, valutazione e apprezzamento dei film storici è poi la crescente consapevolezza dell'opportunità di inserire i singoli film all'interno di una genealogia e di considerarne la collocazione nel genere cinematografico pertinente. Una procedura di questo tipo può, da un lato, contribuire ad assicurare che l'espressione critica risulti il meno aneddotta, impressionistica ed effimera possibile, dall'altro aiutare a comprendere i motivi del successo popolare di uno specifico prodotto<sup>5</sup>.

Se ciò è valido per tutti film riconducibili a un genere cinematografico specifico, questo diventa particolarmente rilevante per quelli storici, ove la relazione con i prodotti del passato appare come una caratteristica pressoché obbligata sin dai primi tempi dello sviluppo del cinema<sup>6</sup>. Ogni film storico, infatti, sfrutta il catalogo visivo costituito dai precedenti e a sua volta fornisce nuovi elementi, in modo da costruire e sostenere una sorta di memoria collettiva del genere. La specificità della struttura cinematografica, vero e proprio linguaggio misto, polifonico e polimorfo, permette poi che il rapporto con i predecessori si attivi su più livelli: non solo sulla trama del racconto, ma sulle immagini, le inquadrature, il montaggio, la musica, la fotografia, la scenografia, i

---

<sup>2</sup> KAMINSKY (1994). Importanti WOOD (1979, 151-69); SOBCHACK (1980). Vd. anche ALTMAN (1984); COSTA (1985); AIMERI-FRASCA (2002); WATSON (2003<sup>3</sup>, 151-63); NEALE (2004).

<sup>3</sup> Si vedano le acute e appassionate riflessioni di METZGER (2001); ARENAS (2001); WINKLER (2009a, xvii).

<sup>4</sup> Per un regesto dei romanzi ambientati nel mondo antico vd. RIIKONEN (1978) con MIELSCH (1980); utile ma da usare con una certa cautela FORNARO (1989). Fondamentale CHANDLER (1990); GIARDINA-VAUCHEZ (2000); RIETBERGEN (2004); ulteriore discussione e bibliografia in CAMPANILE (2010a). Per un primo accostamento al rapporto tra pittura storica e film vd. almeno TURNER (1999); PRETTEJOHN (1999); BOURGET (1992, 55s.); WYKE (1997, 71s.); BOURGET (2000a); BOURGET (2000b); BLOM (2001); MARTIN (2002); AZIZA (2008). Importante ora il catalogo della mostra *Jean-Léon Gérôme (1824-1904). L'histoire en spectacle*, Paris 2010.

<sup>5</sup> Si veda, per esempio, la discussione a proposito di *Alexander* (O. Stone, 2004) di SOLOMON (2005).

<sup>6</sup> WOOD (1979, 166s.); ATTOLINI (1991); GALINSKY (2007, 398); PAUER (2009).

dialoghi, persino sulle persone stesse degli interpreti<sup>7</sup>. Un regista abile e consapevole può operare con grandi risultati sulla memoria collettiva degli spettatori.

I motivi per cui i realizzatori di un film adottano queste soluzioni sono abbastanza chiari; oltre al generico desiderio di soddisfare un pubblico che pregusta la riproposizione di scene emozionanti e sequenze spettacolari<sup>8</sup>, è evidente la necessità di favorire la comprensione da parte dello spettatore: lo stretto rapporto con i film precedenti aiuta a collocare lo spettatore in una sorta di *continuum* narrativo, visivo e sonoro ricco di senso, un universo figurativo autonomo dotato di regole e convenzioni note a chi desidera assistere allo spettacolo.

Questi rilievi generali sono introdotti qui come premesse indispensabili per suggerire alcune osservazioni pertinenti a un particolare film storico e ai rapporti che lo legano ai suoi predecessori. La scelta del film è determinata oltre che dal successo di cui ha goduto anche da una condizione che lo rende particolarmente adatto all'indagine. *Gladiator* (R. Scott, 2000) a differenza, infatti, di molti altri film storici non è basato su un romanzo o su un'opera teatrale ma su una sceneggiatura originale<sup>9</sup>. L'indipendenza da una narrazione precisa e stabilita ha reso la storia assai permeabile a una molteplicità di fonti e influenze rendendolo quindi un soggetto di elezione per chi desidera seguire le caratteristiche di intertestualità del genere storico.

Anticipo subito che a mio vedere un numero assai alto di opere – e sarebbe ingenuo pretendere di averle individuate ed esaurite tutte – ha contribuito e si è bene integrato nella struttura di *Gladiator*; alcune si mostrano però determinanti per la storia, storia che a sua volta – ma lo vedremo alla fine – può essere riconducibile a un ipotesto ben noto<sup>10</sup>. Per ora è opportuno chiarire che per la definizione di film storico utilizzo qui la formula proposta dall'*American Film Institute*: «Genre of large-scale films set in a cinematic interpretation of the past. Their scope defies and demands - either in the mode in which they are presented or their range across time»<sup>11</sup>.

Il film *Gladiator*, presentato nelle sale cinematografiche statunitensi dal 5 maggio del 2000, narra le peripezie di Maximus Decimus Meridius, generale dell'imperatore Marco Aurelio (180 d.C.).

---

<sup>7</sup> Discuto ciò in CAMPANILE (2010b), ove ulteriore bibliografia.

<sup>8</sup> Vd. per esempio DE LA BRETÈQUE (1985).

<sup>9</sup> Alla quale hanno contribuito in momenti differenti D. Franzoni, J. Logan e W. Nicholson, cf. LOWE (2004) e SHAHABUDIN (2005). Sul film vd. il volume curato da WINKLER (2004a), in particolare per la presente ricerca il saggio dello stesso WINKLER (2004b); NICASTRO (2000); SOLOMON (2001, 87-95); WINKLER (2003); JUNKELMANN (2004); COOK (2004<sup>4</sup>); HILTON (2005); WISEMAN (2005); CYRINO (2005, 207-256); KING (2004, 299-308); BURGOYNE (2008, 74-99); THEODORAKOPOULOS (2010, 96-121); BLANSHARD-SHAHABUDIN (2011, 216-34). Ulteriore bibliografia sarà fornita nel corso dell'articolo.

<sup>10</sup> Il termine ipotesto è qui impiegato nel senso proposto da GENETTE (1997, 6s.). Non intendo discutere qui, poiché sarà oggetto di un mio studio specifico, la rappresentazione della città di Roma in *Gladiator*, la sua visualizzazione, il significato e i rapporti con la cinematografia precedente.

<sup>11</sup> Vd. [http://www.afi.com/Docs/about/press/2008/AFI10\\_top\\_10\\_release\\_June08.pdf](http://www.afi.com/Docs/about/press/2008/AFI10_top_10_release_June08.pdf) (ultima visita 30/03/2012).

Apprezzato dall'imperatore che, vicino a morire, intende nominarlo suo successore con il compito di restaurare la repubblica, Maximus desidera solo, dopo la decisiva battaglia sui Germani, tornare nella nativa Spagna ove lo attendono un'esistenza pacifica e serena con la moglie e il figlioletto. Commodus, deluso e infuriato dalla scelta del padre Marco Aurelio e dal vedersi preferito un altro, uccide il padre. Comprendendo che Maximus non accetta la versione ufficiale della morte naturale di Marco Aurelio, il nuovo imperatore condanna a morte il generale e la sua famiglia. Maximus riesce a sopraffare i soldati che devono eseguire la condanna e a fuggire verso la Spagna nel disperato tentativo di salvare la moglie e il figlio, ma arriva troppo tardi: la casa è distrutta e i suoi sono stati uccisi brutalmente. Viene trovato in stato di incoscienza e vicino alla morte da mercanti di schiavi che arrivano in Africa e lo vendono a Proximo, proprietario di una scuola di gladiatori: questo sarà il nuovo destino di Maximus, ora noto solo con l'appellativo di *Hispanicus* [*Hispanicus* nella versione italiana, in quella originale *Spaniard*]. Di scontro in scontro Maximus si rivela sempre vincitore e diventa il beniamino degli spettatori nella piccola città di Zucchabar; con lui combatte Juba, un Africano rapito dal villaggio di origine, e i due diventano amici. L'intero gruppo finalmente muove verso Roma, dove sono in allestimento i giochi per onorare la memoria del defunto imperatore Marco Aurelio e Maximus intravede così la possibilità di ottenere vendetta. Nel frattempo a Roma Commodus non fa nulla per governare né per mantenere buoni rapporti con il Senato, lusingato solo dalla prospettiva di offrire giochi sontuosi alla folla per conquistarne l'amore. Commodus, inoltre, palesemente nutre un affetto morboso per la sorella Lucilla, vedova e madre di un ragazzino, Lucio. La donna, di grande intelligenza e sottigliezza, deve cercare di sopravvivere senza degradarsi; sappiamo inoltre oscuramente che prima dei rispettivi matrimoni Lucilla e Maximus erano innamorati l'uno dell'altra.

Maximus, esperto come è di tattica militare e leader naturale, riesce contro ogni previsione a guidare alla vittoria i suoi nel primo grande scontro nel Colosseo. L'imperatore scende allora scortato nell'arena per conoscere il nuovo combattente che, levatosi l'elmo, si rivela per il suo nemico. Ogni successivo tentativo di eliminare Maximus imponendogli avversari apparentemente invincibili si rivela infruttuoso, anzi il gladiatore con la sua abilità e la sua magnanimità conquista il cuore della folla.

Lucilla, insieme ad alcuni senatori, cerca allora di coinvolgerlo in una congiura contro il fratello; il complotto sembrerebbe possibile perché l'antico esercito di Maximus, della cui lealtà il generale è certo, si trova ora nelle vicinanze. Il progetto invece fallisce perché Lucilla è costretta a confessare tutto a Commodus, che ha già compreso qualcosa e la ricatta minacciandola di ucciderle il figlio. Maximus è ora costretto a combattere contro l'imperatore il quale, per essere certo di una vittoria altrimenti impossibile, prima dello scontro lo pugnala. Nonostante ciò Maximus riesce con un estremo sforzo di volontà a vincere e ad abbattere Commodus prima di

soccombere. Il suo sacrificio renderà possibile il desiderio di Marco Aurelio di una repubblica nuova, e il film si chiude con l'estremo saluto di Juba all'amico e la promessa di rivedersi nell'aldilà.

Già questo scarno riassunto della vicenda permette di cogliere il debito più appariscente di *Gladiator*. Molti dei personaggi del film compaiono infatti in *The Fall of the Roman Empire* (A. Mann, 1964): Commodus, Marco Aurelio, Lucilla, la morte del vecchio imperatore, la follia del nuovo, la sua passione per i giochi sono tutti elementi presenti nell'uno e dell'altro film e ogni analisi non manca di rilevare le dipendenze<sup>12</sup>.

Non intendo mettere in dubbio quanto appena affermato, ma ritengo lecito osservare che il legame tra le due opere – legame chiaramente esistente, ripeto – è forse più superficiale di quanto possa apparire<sup>13</sup>, ovvero che, se nei due film personaggi e dimensione cronologica convergono, non così avviene per la struttura profonda della storia, le sue dinamiche interne, alcuni snodi fondamentali e la caratterizzazione stessa dei personaggi, animati da intenzioni, passioni e volontà differenti; anche un passaggio della vicenda, la morte di Marco Aurelio, è diversamente motivato nei due film. In *Gladiator* è Commodus a uccidere il padre, mentre in *The Fall of the Roman Empire* l'imperatore viene assassinato da Cleandro<sup>14</sup> in un complotto che, pur agendo in favore di Commodus, è architettato all'insaputa del giovane principe<sup>15</sup>. Alla morte di Marco Aurelio, poi, in *The Fall of the Roman Empire* non segue l'immediata sciagura del suo migliore generale, anzi il sostegno di Livius nei confronti di Commodus è essenziale perché il nuovo imperatore sia accettato dalle truppe.

L'assassinio di Marco Aurelio per mano del figlio Commodus in *Gladiator* ha sì un chiaro precedente, vuoi dal punto di vista narrativo vuoi da quello rappresentativo, figurativo e dell'uso delle luci. Tale precedente – vero e proprio modello, più che

---

<sup>12</sup> Su *The Fall of the Roman Empire* vd. ELLEY (1976); ELLEY (1984, 105-109); MORSIANI (1986, 94-96); FITZGERALD (2001); CIEUTAT (2000a); SOLOMON (2001, 83-87); JUNKELMANN (2004, 177-93); TIMMER (2007); PUCCI (2008). Lo scopo del volume curato da WINKLER (2009b) è quello di proporre (p. xiv): «the first critical re-evaluation of *The Fall of the Roman Empire* from historical, film-historical and contemporary point of view». Vd. inoltre THEODORAKOPOULOS (2010, 77-95); R. Scodel-A. Bettenworth, "Slave, Greeks and Jews": the Politics of "Fall of the Roman Empire, in Scodel and Bettenworth Roman Movie Page (ultima visita 09/03/2012): <http://sitemaker.umich.edu/roman.movies/home> con [http://sitemaker.umich.edu/roman.movies/files/the\\_politics\\_of.pdf](http://sitemaker.umich.edu/roman.movies/files/the_politics_of.pdf).

<sup>13</sup> BRIGGS (2008a, 15 e 35) è utile e interessante anche se non tutto condivisibile.

<sup>14</sup> WINKLER (2009c, 135) nota che in *Gladiator* Commodus uccide suo padre mentre in *The Fall of the Roman Empire* Commodus uccide quello che si è appena rivelato come il suo vero padre, non Marco Aurelio ma il gladiatore Verulus. Commodus non regge la scoperta di essere di nascita ignobile e di non meritare il regno e pugnala a morte Verulus.

<sup>15</sup> L'astuto stratagemma con il quale il cieco Cleandro riesce ad avvelenare Marco Aurelio in *The Fall of the Roman Empire* è ben spiegato da WINKLER (1995, 139), che individua anche la fonte antica utilizzata – con modifiche – dagli sceneggiatori.

semplice autocitazione – è da recuperare non in altri film storici ma nella cinematografia dello stesso regista Ridley Scott, nel suo film *Blade Runner* (1982)<sup>16</sup>.

Il penoso dialogo tra Commodo e Marco Aurelio rimanda infatti per *pathos* e definitività a quello tra il replicante Roy Batty e il Dr Eldon Tyrrel, fondatore della Tyrrell Corporation e suo creatore. In entrambi i casi la conclusione è la medesima, il figlio uccide il padre, un padre che rifiuta al figlio quello che il figlio più desidera, nel caso di Roy Batty la vita, in quello di Commodo il regno<sup>17</sup>. La frustrazione, l'amore convertitosi in odio, il sentirsi rifiutati e traditi da parte di chi ha dato la vita, la paura si mutano in forza distruttiva e a mani nude Commodo e Roy Batty eliminano il padre e tutto ciò che questi ha finito con il rappresentare.

L'esito è poi differente, come sappiamo, poiché Commodo aspira, e per un breve periodo riesce, a occupare il posto del padre, mentre il replicante Roy Batty si chiude in una spirale di violenza distruttiva dalla quale esce prima di morire risparmiando la vita al protagonista, riscattandosi così agli occhi dello spettatore al quale consegna un soliloquio finale memorabile per efficacia e poesia<sup>18</sup>.

Commodo si manifesta alla fine per il pazzo sanguinario che in realtà è quando rivela all'atterrita sorella i suoi deliranti progetti di dominio eterno garantiti dal futuro incesto con lei e dalla prole di sangue puro che avrebbero generato insieme<sup>19</sup>. Le sue parole, è chiaro, rimandano al farneticante immaginario nazista ma vi è anche, a mio vedere, un richiamo alle ultime frasi di Lope de Aguirre, il folle capitano spagnolo protagonista del film di Werner Herzog. Di fronte al fallimento e al naufragio della sua nave che avrebbe dovuto trovare la mitica città di El Dorado Aguirre proclama infatti: «I, the wrath of God, will marry my own daughter and with her I will found the purest dynasty the earth has ever seen. Together, we shall rule the entire continent. We shall endure, I am the wrath of God»<sup>20</sup>.

Studiosi e critici hanno poi sottolineato i nessi esistenti tra *Gladiator* e *Spartacus* (S. Kubrick, 1960), nessi che si palesano già attraverso il titolo dell'opera più recente,

---

<sup>16</sup> JUNKELMANN (2004, 341). Alcune prime utili indicazione su Ridley Scott in MENARINI (2006); vd. anche COURSONDON (2000). Sul film *Blade Runner* vd. almeno KERMAN (1998<sup>2</sup>). BUKATMAN (1997); MENARINI (2000); CREMONINI (2009).

<sup>17</sup> In *Blade Runner* il dialogo, tragico e serrato, comincia così (1h 22'): *Dr Eldon Tyrrel*: «I'm surprised you didn't come here sooner»; *Roy Batty*: «It's not an easy thing to meet your maker». Ecco l'inizio invece in *Gladiator* (a 30'): *Marcus Aurelius*: «Are you ready to do your duty for Rome?». *Commodus*: «Yes, Father». *Marcus Aurelius*: «You will not be emperor».

<sup>18</sup> A 1h 45'. *Roy Batty*: «Quite an experience to live in fear, isn't? That's what it is to be a slave. I've seen things you people wouldn't believe. Attack ships on fire off the shoulder of Orion. I watched C-beams glitter in the dark near the Tannhauser Gate. All those moments will be lost in time like tears in the rain. Time to die».

<sup>19</sup> 2h 09' *Commodus*: «You will provide me with an heir of pure blood so that Commodus and his progeny will rule for a thousand years».

<sup>20</sup> *Aguirre, the Wrath of God* (*Aguirre il furore di Dio*, W. Herzog, 1972), a 1h 31'. Sul film vd. ora, con bibliografia, DE VILLERS (2012).

*Gladiator*<sup>21</sup>. Particolarmente significative sembrano a questo riguardo, naturalmente, le sequenze dedicate alla gladiatura, in particolare quelle dell'addestramento, con forti similarità riscontrabili nel tessuto narrativo dei due film e nella riproposizione visiva. Non dal solo *Spartacus* derivano però le immagini e la messa in scena del faticoso apprendistato della gladiatura, poiché in *Gladiator* tali sequenze sembrano citare anche quelle analoghe del film *Barabbas* (R. Fleischer, 1962).

Alcuni personaggi sembrano addirittura passare da un film all'altro dopo aver subito solo poche modifiche o ritocchi non sostanziali, così come avviene per quello di Draba (*Spartacus*) rispetto a Juba (*Gladiator*)<sup>22</sup> o per Batiatus (*Spartacus*) con Proximo (*Gladiator*), omologia quest'ultima, però, sulla quale sarà indispensabile tornare più avanti. Un'evidente citazione è certo da riscontrare nel personaggio di Gracchus. In *Gladiator* Gracchus è un accorto politico sinceramente preoccupato delle sorti della Città; in *Spartacus* l'omonimo senatore è un demagogo intelligente dotato di una personalità amabile e positiva; proscritto da Crasso preferisce il suicidio alla fuga suscitando dolore e rimpianto tra le sue schiave<sup>23</sup>.

Il mondo del circo e dell'arena, la violenza degli scontri corpo a corpo e la lotta con animali feroci erano temi e scene assai attesi dagli spettatori di film ambientati nella Roma imperiale, sequenze attese e apprezzate per la spettacolarità e per la possibilità che offrivano di provare vicariamente emozioni vivaci e piaceri trasgressivi redenti da finali edificanti<sup>24</sup>. Molti elementi specificatamente tratti da questi film tornano in *Gladiator* come la lotta con più tigri (1' e 40'), una delle scene più spettacolari – anche se tecnicamente non del tutto convincente – del film. Tale scena riprende lo scontro tra Demetrius e questi stessi felini in *Demetrius and the Gladiators* (D. Daves, 1954)<sup>25</sup>.

Anche la clemenza che Maximus mostra verso il campione Tigris (da 1h 41') ha una lunga storia di precedenti cinematografici, precedenti riscontrabili, per esempio, nel già ricordato *Barabbas*, film nel quale Zahak si rifiuta di finire l'avversario sconfitto (a 1h 33'). Se la puntualità del confronto tra la scena di *Barabbas* e quella di *Gladiator* è innegabile, poiché identico è il rifiuto di uccidere il contendente ormai atterrato andando contro le volontà della folla assetata di sangue e violenza e identico è il contesto e il

---

<sup>21</sup> Tra le migliori analisi vd. quella di KING (2004, 299-308); vd. JUNKELMANN (2004, 151-65); WINKLER (2004b, 27); BRIGGS (2008a); eccessivamente anedddotico BURGOYNE (2008, 74-99). Importanti poi il volume curato da WINKLER (2007); ELLEY (1984, 105-109); HARK (1993).

<sup>22</sup> BÂ (2011) presenta una lettura contrastiva dei personaggi di Draba (in *Spartacus*) e Juba (in *Gladiator*).

<sup>23</sup> SOLOMON (2001, 162); CYRINO (2005, 112s.). Sul suicidio di Gracchus in *Spartacus* vd. R. Scodel-A. Bettenworth, *Shakespeare and Suicide in the Roman Film*, in Scodel and Bettenworth Roman Movie Page (ultima visita 09/03/2012): [http://sitemaker.umich.edu/roman.movies/files/shakespeare\\_and\\_suicide.pdf](http://sitemaker.umich.edu/roman.movies/files/shakespeare_and_suicide.pdf).

<sup>24</sup> Fondamentali SKLAR (1982, 116s.); WOOD (1979). Vd. anche GANDINI (1998, 30), da cui la citazione «piaceri trasgressivi e finali edificanti». Acute osservazioni sul significato particolare della presenza di violenza e sadismo nelle produzioni spettacolari degli anni '50 e '60 in KAMINSKY (1994, 141s.).

<sup>25</sup> WINKLER (2004b, in part. 27). In *Demetrius and the Gladiators* (D. Daves, 1954) la lotta con le tigri avviene a 37' dall'inizio.

luogo, bisogna tuttavia adoperare una certa attenzione per la comprensione della logica interna della struttura e sottolineare che questo è un aspetto del carattere di Maximus messo immediatamente in luce sin dalle prime battute fattegli pronunciare nel film. Il generale romano mostra infatti una notevole comprensione e capacità di immedesimazione nei confronti dei Germani; si rammenti il seguente scambio di battute con Quintus (a 4'): *Quintus*: «People should know when they're conquered». *Maximus*: «Would you, Quintus? Would I?».

Una delle caratteristiche tipiche del protagonista di ogni storia e di ogni film è e deve essere infatti la magnanimità nei confronti dei vinti. La celebrazione di tale virtù assume aspetti e dinamiche appropriate al genere cinematografico e alla situazione specifica, ma la magnanimità deve manifestarsi perché è uno degli elementi che distingue l'eroe dagli altri personaggi, in particolare dall'antagonista.

Nel caso di Maximus che risparmia l'avversario sconfitto l'altruismo del gesto – gesto compiuto nella consapevolezza di correre un grave rischio personale opponendosi all'imperatore – riveste una funzione ulteriore. Risparmiando Tigris Maximus viene pienamente reintegrato nel ruolo di eroe positivo e si può mostrare agli spettatori *nel* film e soprattutto a noi spettatori *del* film che i lutti terribili e la vita distaccata e feroce tra i gladiatori non hanno indurito e corrotto la sua natura.

Le vittorie a Zucchabar e le prime battaglie nel Colosseo hanno esaltato le capacità di Maximus e il suo carisma, ma possono aver insinuato il dubbio che ora egli si compiaccia della vita sanguinaria, non così diversa, forse, da quella che precedeva la caduta. La misericordia verso il vinto Tigris è significativa allora perché evidenzia non solo il potere di Maximus nei confronti di una folla che si lascia conquistare, accetta la sua scelta e lo saluta come *Maximus the Merciful!* (a 1h 43'), ma anche il fatto che la sua natura continua a essere ancora quella stessa natura generosa e compassionevole che gli spettatori avevano potuto apprezzare all'inizio del film.

Tra i precedenti più significativi, però, per il gesto misericordioso di Maximus bisogna a mio vedere ricorrere a quello di un personaggio cinematografico e alla fortunata trilogia di cui è protagonista, trilogia cui la storia di *Gladiator* deve assai. Le similarità tra alcuni tratti del percorso biografico del generale romano e di Max Rockatansky, *Mad Max*<sup>26</sup>, sono state colte dagli studiosi più attenti<sup>27</sup> ed è appena il caso di ricordare quanto questi film ambientati in un futuro post-apocalittico non troppo lontano dal nostro abbiano segnato l'immaginario degli spettatori. È importante, tuttavia, segnalare che non solo tratti generali ma scene specifiche di *Gladiator* sono

---

<sup>26</sup> I tre film che compongono la trilogia: *Mad Max* (G. Miller, 1979); *Mad Max 2* (G. Miller, 1981); *Mad Max beyond Thunderdome* (G. Miller-G. Ogilvie 1985). Su questi vd. almeno BRODERICK (1993); BARBOUR (1993) e il *Dossier George Millar* in «Positif» CCXCVIII (1985) 23-38 con gli articoli di GARSULT (1985); NIOGRET (1985); CIMENT (1985); vd. anche MENARINI (2005); COYLE-HANNA (2011).

<sup>27</sup> WINKLER (2004b, 26-28); WINKLER (2003); DAVIDSON (2000).



effettivamente citazioni da *Mad Max 2* e da *Mad Max beyond Thunderdome*, mentre bisogna almeno accennare che alcuni tratti dell'aspetto fisico del Romano e forse addirittura il nome di Maximus (che in primo momento e nelle prime fasi della sceneggiatura era ancora lo storicamente accurato ma inadatto Narcissus) derivano proprio dall'aspetto di Mad Max e dal suo nome<sup>28</sup>.

In un'arena gladiatoria circondata da spettatori ebbri di sangue e di violenza Mad Max si rifiuta di uccidere lo sconfitto Blaster dopo aver sollevato il casco e averne scorto i lineamenti, impietosito dalle condizioni patologiche del vinto<sup>29</sup>, proprio come Maximus non uccide Tigris dopo aver sollevato la celata dell'avversario.

La ripresa più impressionante per identità visiva e strutturale è tratta invece da *Mad Max 2*. Dopo aver seppellito la moglie e il figlioletto, Maximus distrutto e ferito cade in una sorta di coma stuporoso finché alcuni mercanti di schiavi lo caricano su di un carro e lo trasportano a sud. La visione di questa sequenza (*Gladiator*, 44') e di quella ove Mad Max esce a fatica dalla sua auto ferito per crollare a terra (*Mad Max 2*, 1h 6') colpisce per la corrispondenza delle immagini e di quanto sia sovrapponibile l'una all'altra. Lo scorrere del panorama sotto la testa di Maximus e di Mad Max (salvato da un velivolo ultraleggero) è reso in modo astratto e identico nei due film. Nel loro stato di incoscienza vicino alla morte entrambi, Mad Max e Maximus, non comprendono (e agli spettatori è fatto sentire in forma distorta) quanto viene detto loro da personaggi che si riveleranno poi essere aiutanti e amici.

Prima di approfondire i rapporti tra *Gladiator* e il film che a mio parere costituisce però un modello estremamente significativo per la storia è opportuno ora menzionare brevemente altri che hanno fornito stimoli e immagini per la vicenda. La battaglia con i Germani, in particolare la modalità con la quale viene messa in scena e filmata è stata subito accostata alla stupefacente sezione iniziale di *Saving Private Ryan* (S. Spielberg, 1998)<sup>30</sup>, il film ambientato nella Seconda guerra mondiale che inizia rappresentando in modo crudo e studiatamente realistico lo sbarco in Normandia.

La battaglia iniziale di *Gladiator* recupera però modalità narrative e visive anche dal film *The 13th Warrior* (J. McTiernan, 1999)<sup>31</sup>: in particolare troverei notevoli elementi di comparazione con le sequenze dello scontro finale tra i Vichinghi e i loro avversari (a 1h 27'). Tra le somiglianze ricordo almeno l'ambientazione, lo scontro nella pioggia e nel fango, l'uso del combattimento a piedi, la presenza di un cane che segue il capo. Nei due film assistiamo poi al trapasso tra scene di scontro riprese a velocità normale a scene modificate e rallentate introdotte per suggerire attraverso

---

<sup>28</sup> In particolare dall'abbigliamento e dall'aspetto che Mad Max esibisce in *Mad Max 2*.

<sup>29</sup> *Mad Max beyond Thunderdome* (a 34'); in BURGOYNE (2008, 94) mi pare sfugga il rapporto con i precedenti film in cui il protagonista risparmia l'avversario.

<sup>30</sup> Vd. almeno MCEVER (2000); ARENAS (2001, 5); KING (2004, 305); WINKLER (2004c, 105); CYRINO (2004, 130); MONDA (2007, 131); BRIGGS (2008a, 18).

<sup>31</sup> Su questo film vd. MAGENNIS (2001); SHUTTERS (2007).

l'impiego dello *slow motion* una visione soggettiva e dall'interno della mischia. Così è presentato lo scontro finale tra Vichinghi e i nemici in *The 13th Warrior* e credo che l'apparenza dei Germani in *Gladiator* debba alquanto anche alla figurazione dei nemici quali esseri ferini o semiferini in *The 13th Warrior*.

Un combattente che nell'arena unisce all'atletismo doti strategiche e umane ed è in grado di conquistare e mantenere il favore esaltato della folla contro la volontà dei potenti è un protagonista non nuovo; lo abbiamo già incontrato, per esempio, in *Rollerball* (N. Jewison, 1975), un film di fantascienza a sua volta fortemente indebitato con l'immaginario gladiatorio<sup>32</sup>.

Tra i modelli che hanno invece contribuito alla costruzione del personaggio di Lucilla io sarei tentata di riconoscere – oltre all'omonima figlia di Marco Aurelio di *The Fall of the Roman Empire* – la regale Nefretiri di *The Ten Commandments* (C.B. DeMille, 1956), la principessa egiziana innamorata di Mosè ma costretta poi a sposare Rameses<sup>33</sup>. Entrambe hanno nutrito e continuano a nutrire passione verso il protagonista, anche se hanno sposato un altro. Il protagonista, invece, è felicemente sposato con una donna con la quale condivide le gioie di una vita semplice e lontana dalla città corrottrice. Lucilla e Nefretiri, entrambe di altissimo rango, possiedono una forte determinazione e agiscono in molti casi perché preoccupate per la sorte del loro figlioletto. Le due, inoltre, possiedono in misura elevata la capacità di manipolare e persuadere gli altri. Tutti questi elementi le elevano molto al di sopra del ruolo di donna-bella-potente-e-malvagia-incapricciata-del-protagonista, una funzione quasi indispensabile in ogni romanzo e film storico, contrappunto perdente alla donna bella-modesta-e-sinceramente-innamorata-del-protagonista. Il ruolo di Nefretiri e Lucilla è assai più complesso e sottile e il dolore e il peso della loro esistenza regale le differenzia sostanzialmente da tutte le altre, così come il fatto che il sentimento che provano o hanno provato per il protagonista è sincero e appassionato.

*The Ten Commandments*, d'altronde, è omaggiato con una citazione proprio all'inizio (5') di *Gladiator*<sup>34</sup>; Maximus consegna come motto, esortazione o parola d'ordine ai suoi soldati le parole *Strength and Honor*, espressione subito ripetuta dai soldati. Questo stesso connubio era però presente in una scena assai significativa (a 2h) di *The Ten Commandments*, quando Sephora, sua futura moglie, rivendicava orgogliosamente di fronte a Mosè le doti, le capacità e la generosità delle donne che vivono come lei<sup>35</sup>.

---

<sup>32</sup> Su *Rollerball* vd. ora BERMAN (2011).

<sup>33</sup> Su questa figura vd. NADEL (1993). Per differenti paralleli con la figura di Lucilla vd. CYRINO (2005, 235).

<sup>34</sup> Riassumo quanto esposto in CAMPANILE (2009).

<sup>35</sup> «Our hands are not so soft but they can serve, our bodies not so white but they are strong. Our lips are not perfumed, but they speak the truth. Love is not an art to us; it's life to us. We are not dressed in gold

Nel discorso di Sephora vi era una consapevole differenziazione dalle raffinate donne egiziane, così come era chiaro il contrasto tra vita semplice, rustica e sincera e quella artefatta cittadina dove l'oro e il lusso mascheravano l'inganno e la corruzione. Maximus, dunque, celebra *Strength and Honor* proprio come Sephora, per la quale *strength and honor are our clothing*. Non solo le parole sono le stesse, anche i valori dei due personaggi sono i medesimi.

Senza alcuna pretesa di esaurire il ricco catalogo visivo e narrativo del film, oserei suggerire la presenza di un prestito ulteriore con l'avvertenza, però, che chiamando in causa questo parallelo non intendo escludere altri film che possono aver offerto analoghe immagini, mi riferisco in particolare ai molti film western che mettono in scena il ritorno a casa dell'eroe e lo pongono di fronte ai fatti terribili avvenuti in sua assenza.

Il ritorno tanto auspicato nella casa familiare si compie in effetti per Maximus all'insegna della tragedia. Dopo essere riuscito a evitare l'esecuzione, ferito, si affretta verso occidente, ossessionato dalla paura di non riuscire a salvare le persone che più ama. Un efficace montaggio alternato avverte però lo spettatore che sta accadendo proprio ciò che Maximus paventa e che egli arriverà troppo tardi, quando gli efficienti assassini imperiali avranno già compiuto la loro missione. Maximus arriva stremato per trovare la villa ormai un rudere incenerito, il figlioletto morto calpestato dai cavalli e la moglie uccisa e impiccata a uno stipite (a 43'). L'inquadratura nella quale intravediamo il corpo della donna, con il dettaglio delle gambe sospese nel vuoto sembra evocare la stessa inquadratura e lo stesso dettaglio con i quali era stato presentato il corpo di Giocasta dopo il suicidio per impiccagione nel film *Edipo Re* di Pier Paolo Pasolini (1967, a 1h 31'). L'immagine della morta regina Giocasta si impone per potenza e dolore nel film *Edipo Re* e questa ripresa in *Gladiator* contribuisce ad aggiungere una dimensione tragica alla sofferenza del protagonista.

Ritengo a questo punto possibile procedere oltre e discutere quanto già anticipato. Dopo aver segnalato una serie di rapporti intertestuali presenti in *Gladiator* sotto forma di riprese, prestiti, omaggi, citazioni allusive, situazioni omologhe e con la consapevolezza che altri potrebbero essere sfuggiti, conviene ora rilevare però quanto la trama e la struttura profonda dei personaggi sia in debito con il film *Ben-Hur* (W. Wyler, 1959)<sup>36</sup>.

---

and fine linen: strength and honor are our clothing. Our tents are not the columned halls of Egypt, but our children play happily before them. We can offer you little, but we offer you all we have».

<sup>36</sup> Il film è tratto dal fortunatissimo romanzo di Lew (Lewis) Wallace: *Ben-Hur. A Tale of Christ* (New York, 1880). Una prima selezionata biografia sul film: JOHNSON (1960); HESTON (1978, 45-64); ELLEY (1984, 131-35) (tra le migliori analisi); BABINGTON-EVANS (1993, 194-97); RICHARDS (1999); CIEUTAT (2000b); SOLOMON (2001, 202-13); HORSMANN (2002); MURPHY (2004); CYRINO (2005, 59-88); MCALISTER (2005<sup>2</sup>, 43-83); THOMAS (2006); LINDNER (2007); KOZLOFF (2008); THEODORAKOPOULOS (2010, 30-50); MATIJEVIĆ (2011). Nel corso dell'articolo con *Ben-Hur* indico il film del 1959, con *Judas*

L'esistenza di un rapporto tra i due film è stata colta già nelle prime recensioni immediatamente successive alla proiezione di *Gladiator*<sup>37</sup>, così come è spesso notata negli studi<sup>38</sup>, ma credo utile tentare di mostrare nello specifico la natura della dipendenza. In primo luogo è significativa l'analoga costruzione dei personaggi. Maximus e Judas Ben-Hur sono presentati come adulti, capifamiglia attenti e affettuosi, guida delle rispettive comunità e comprensivi nei confronti dei sottoposti, mentre Commodus e Messala esibiscono, l'uno in forma più esplicita, l'altro più suggerita, caratteristiche di infantilismo e immaturità e nutrono chiaramente irrisolte tensioni edipiche<sup>39</sup>.

Commodus o Messala, l'antagonista che causa scientemente la rovina, inoltre è un amico addirittura presentato come *brother*<sup>40</sup>; ci troviamo quindi in un universo ove i coetanei diventano minacciosi e ostili mentre le persone più anziane si rivelano quali benevole figure sostitutive di quelle paterne. Tale è il ruolo assunto da Marco Aurelio in *Gladiator* e da Arrius in *Ben-Hur*, e il ruolo paterno del più anziano è tangibilmente evocato in quest'ultimo film, poiché Arrius adotta Judas e gli attribuisce il nuovo nome di Arrius iunior, Judas a sua volta chiama Arrius 'A new father' (1h 27').

La questione del nome riveste, a mio parere, una grande importanza nei due film; alla rovina segue l'annientamento, la perdita di tutti i privilegi posseduti, identità compresa. Maximus diventa *Spaniard* e Judas Ben-Hur subisce da schiavo condannato una reificazione completa, venendo privato di un nome e definito dal numero che occupa nella fila dei rematori, *Forty-one*.

Per entrambi l'antagonista aveva previsto la morte ed entrambi ritornano dopo un periodo di annullamento, macerazione e sofferenza, una vera e propria discesa agli inferi<sup>41</sup> il cui ingresso per entrambi è segnato dall'attraversamento penoso e in condizione di semicoscienza del deserto. Nel caso di Judas, poi, la parte inferiore della nave rappresenta una sorta di ventre della balena che lo imprigiona per più di tre anni;

---

/ *Judas Ben-Hur* il nome del protagonista del film, con *Ben-Hur. A Tale of Christ* il romanzo di L. Wallace.

<sup>37</sup> Vd., per esempio, HUNTER (2000).

<sup>38</sup> Cf., almeno, WOOD (2002); WINKLER (2004b, in part. 27); CYRINO (2004, 132); CYRINO (2005, 231); BRIGGS (2008a, 17); BRIGGS (2008b, 198); MILLER (2008, 173).

<sup>39</sup> Per Messala basta citare le prime battute che pronuncia (10') *Messala*: «When I was a boy, I dreamed of commanding this garrison. Now the wheel has turned. I am in command». E, subito dopo, (11'): «My father was head of...». *Sextus*: «Yes, I know. Your father is well-remembered». Vale la pena citare invece a proposito dei protagonisti dei film storici le osservazioni di SPINAZZOLA (1965, 278) a proposito di un'«apoteosi della virilità, non come pura e semplice forza fisica, sì anche come salda fiducia in se stessi e sicuro senso di responsabilità».

<sup>40</sup> *Messala* (*Ben-Hur*, 14'): «This Ben-Hur is the richest man in Jerusalem. And the head of one of the greatest families in Judea. We were friends as boys. We were like brothers». E *Commodus* (*Gladiator*, 16'): «Rome salutes you, and I embrace you as a brother. It has been too long, my old friend». Ancora *Commodus* (*Gladiator*, 34'): «Lament with me, brother. Our great father is dead».

<sup>41</sup> Utile in generale HOLTSMARK (2001).

grazie alla propria natura generosa e audace riuscirà a risalire, non prima di essere passato attraverso il fuoco e l'acqua per salvare Arrius<sup>42</sup>.

Dal regno dei morti, quando si riesce a tornare, però si emerge diversi – appunto, con un altro nome –, più saggi e più ricchi, muniti di nuove, straordinarie conoscenze e abilità che permettono di rientrare nel mondo dei vivi e di sconfiggere il nemico: per Judas l'arte dell'auriga, quella della gladiatura per Maximus.

La vittoria conquistata attraverso un'ordalia sanguinosa, non è però di conforto per nessuno dei due, Maximus perde la vita e Judas è smarrito e rabbioso a causa della rivelazione finale di Messala morente; bisogna ulteriormente ricordare, nel caso di *Ben-Hur*, che la rappresentazione della vanità e insensatezza di ogni vittoria cruenta e dell'incapacità che questa possa fornire una reale risoluzione dei problemi costituisce un elemento essenziale in molti film della cinematografia classica hollywoodiana.

È qui il momento, allora, di riprendere l'osservazione sopra accennata sul ruolo di Proximo e di notare quanto questo personaggio non vada accostato esclusivamente al lanista Batiatus del film *Spartacus*; Proximo, a mio vedere, condivide infatti molti tratti con Arrius.

Signori del nuovo mondo dove Maximus e Judas sono finiti, all'inizio cinici, ostili o provocatori, Arrius e Proximo si mostrano poi benevoli verso il protagonista del quale hanno saggiato il valore. Assai significative per la somiglianza diventano dunque le parole con le quali si presentano ai prigionieri, frasi che chiariscono brutalmente la natura dei rapporti reciproci, l'inevitabilità della sorte e l'assenza di scelta<sup>43</sup>. Altrettanto significativa risulta la fine dei due. Proximo muore ucciso dai pretoriani sacrificandosi per Maximus al quale ha aperto le porte della custodia, Arrius viene simbolicamente eliminato da Judas il quale alla fine, disgustato da ciò che ha subito e dalla fine della madre e della sorella, rinnega ogni rapporto con il pur incolpevole Romano e rifiuta la cittadinanza, l'adozione e l'anello di Arrius. Così come Judas rifiuta l'anello, simbolo della parentela con Arrius, Maximus rifiuta Roma e cancella da sé il passato scarnificandosi dal braccio sinistro il tatuaggio romano (a 50')<sup>44</sup>. Sembrerebbe di poter

---

<sup>42</sup> La presenza di prigionieri e condannati in una nave da guerra romana costretti al remo costituisce un anacronismo essendo questa pratica sconosciuta in età imperiale, ma in questa storia rappresenta uno snodo irrinunciabile per lo sviluppo successivo, su ciò vd. CAMPANILE (2010a, 336).

<sup>43</sup> Arrius (*Ben-Hur*, 1h 24'): «Now, listen to me, all of you. You are all condemned men. We keep you alive to serve this ship. So row well and live». Proximo (*Gladiator*, 48'): «I am Proximo. I shall be closer to you for the next few days which will be the last of your miserable lives than that bitch of a mother that brought you screaming into this world. I did not pay good money for you for your company. I paid it so that I could profit from your death. And as your mother was there at your beginning, so I shall be there at your end. And when you die, and die you shall, your transition shall be to the sound of [suono di mani che applaudono]. Gladiators, I salute you».

<sup>44</sup> Pontius Pilate (2h 57'): «You have been made a citizen of Rome. Do you say nothing to this?». Judas: «I have just come from the Valley of Stone where my mother and sister live what's left of their lives. By Rome's will, lepers, outcasts without hope». Pontius Pilate: «I have heard this. There was great blame there, very deeply regretted». Judas: «Their flesh is mine, Lord Pilate. It already carries Rome's mark».

osservare che in quell'universo, se i coetanei sono nemici, gli anziani, pur benevoli, devono scomparire perché il protagonista compia la sua missione. Maximus e Judas, poi, quando interrogati, l'uno da Marco Aurelio sulla durata dell'assenza da casa, l'altro da Arrius sulla permanenza nelle galere, rispondono entrambi con precisione assoluta<sup>45</sup>.

Nei due film l'antagonista, nel tentativo di vincere contro un avversario che sa superiore, adotta un inganno mortale, inganno che invece finirà con il distruggere lo stesso perpetratore. Così accade con Messala e il suo trucco dei mozzi falcati e così con Commodo, che prima dello scontro nell'arena pugnala Maximus. Di questo gesto è però testimone il prefetto del pretorio Quintus il quale, nauseato dall'intrigo, impedirà alla fine che all'imperatore venga fornita la spada di cui ha disperatamente bisogno.

La gara delle quadrighe nel circo di Gerusalemme in *Ben-Hur* diventa oggetto di una lunga citazione in *Gladiator* durante quella sorta di 'teatro nel teatro' al Colosseo, ovvero nella messa in azione della *Battle of Carthage*, uno scontro all'ultimo sangue, che termina – contrariamente alle aspettative dell'impresario Cassius – con la vittoria dei 'Cartaginesi', ovvero di Maximus e dei suoi<sup>46</sup>. Nel combattimento le ruote di un veicolo hanno mozzi sporgenti e affilati che alla fine saranno causa della morte dell'Amazzone-arciere<sup>47</sup>. Bisogna aggiungere, però, che se la *Battle of Carthage* omaggia la gara delle quadrighe in *Ben-Hur*, la tecnica di ripresa e montaggio rende qui la sequenza molto simile ai frenetici inseguimenti automobilistici immancabili da tempo in ogni film d'azione.

Oltre che devoto omaggio la *Battle of Carthage* assolve un'importante funzione, poiché l'imperatore, estasiato dall'abilità dei gladiatori, scende nell'arena per conoscere lo *Spaniard* il cui volto è celato da un elmo. A questo punto avviene l'agnizione: lo *Spaniard* è in realtà Maximus, colui che si credeva morto è tornato e la sua presenza è fonte ora di inquietudine e timore per i suoi persecutori. Una scena analoga di riconoscimento si verificava in *Ben-Hur*, il protagonista tornato a Gerusalemme appariva a Messala e si rivelava con il suo vero nome, non Arrius iunior ma Judas. Mi sembra anche degno di nota che nei due film le scene di riconoscimento avvengano più o meno nello stesso momento, ovvero poco dopo la metà della pellicola.

Anche il motore della vicenda, la motivazione che fa agire il protagonista, è identico: lo sviluppo della storia prevede per Judas e per Maximus che a un certo punto l'unico movente delle loro azioni diventi la vendetta, entrambi lo dichiarano con forza

---

Interessanti osservazioni sulla comprensione degli affetti di Maximus attraverso le successive figurazioni a sbalzo nelle corazze da lui indossate in BLANSHARD-SHAHABUDIN (2011, 223).

<sup>45</sup> *Gladiator* (a 24' 52"): *Marcus Aurelius*: «Remember the last time you were home?». *Maximus*: «Two years, 264 days and this morning». *Ben-Hur* (a 59' 23"): *Arrius*: «What service have you seen? Forty-one!». *Judas*: «A month's less a day in this ship». *Arrius*: «You keep an exact account. And before?». *Judas*: «Three years in other ships».

<sup>46</sup> Vd. COURSDON (2000); JUNKELMANN (2004, 255); GALINSKY (2007, 398); BLANSHARD-SHAHABUDIN (2011, 231s.).

<sup>47</sup> Utili osservazioni su questo scontro in THEODORAKOPOULOS (2010, 118s.).

ed è proprio il desiderio di vendetta ciò che contribuisce a mantenere intatto lo spirito durante il periodo di annullamento e tormento<sup>48</sup>. Il caso di Judas è più sviluppato, perché il personaggio passa dalla volontà di vendetta al perdono finale, secondo un percorso che ha come punto di arrivo la conversione al Cristianesimo, così come l'intero film rappresenta anche un simbolico trapasso dall'Antico al Nuovo Testamento.

Judas e Maximus, poi, soffrono e desiderano la vendetta non tanto per quanto hanno subito ma per ciò che è stato inflitto ai loro familiari, la cui vita è stata annullata o distrutta a causa loro. Per entrambi si tratta dei loro parenti più stretti e amati, persone che per il loro sesso e la loro età erano indifese e innocue: la moglie e il figlio per Maximus, la madre e la sorella per Judas.

Si potrebbe prolungare l'argomentazione con elementi ulteriori che mostrano il forte rapporto che lega il film *Gladiator* a *Ben-Hur*, ma spero che quanto indicato costituisca sostegno sufficiente per la mia tesi. Credo lecito, invece, a questo punto procedere oltre e proporre alcune riflessioni in merito a tale rapporto.

In primo luogo è essenziale riconoscere che la trama delle due vicende si articola intorno a temi archetipici e a modelli fondamentali che prevedono per il protagonista la separazione dal consesso originario di appartenenza, l'esperienza di allontanamento e perdita, l'aiuto altrui, il superamento di prove rischiose, il ritorno, l'adempimento di un compito e la reintegrazione.

Questi sarebbero gli stadi essenziali del percorso che struttura la morfologia eroica del protagonista, un percorso che, se sviluppato ed esposto in forma narrativa, rappresentato attraverso una biografia, un'esperienza, è in grado di assicurare una storia efficace e di suscitare una forte identificazione nello spettatore<sup>49</sup>. Un impianto narrativo cinematografico adatto per il genere storico necessita infatti di mitologia e schemi archetipici eroici sono indispensabili per la riuscita.

Una tale struttura, però, non coglie – e non ha neppure la pretesa di farlo – la specificità della narrazione di *Ben-Hur* e di *Gladiator*; in termini generali il percorso evocato contiene questa storia, ma se ci si ferma a questo livello, limitandoci alla (sicuramente corretta) constatazione della natura archetipica della vicenda, vi è il rischio di una certa genericità. Il percorso mitico, infatti, calato in una vicenda prevede

---

<sup>48</sup> *Maximus* (1h 27'): «My name is Maximus Decimus Meridius, commander of the armies of the north, general of the Felix Legions, loyal servant to the true emperor Marcus Aurelius, father to a murdered son, husband to a murdered wife, and I will have my vengeance, in this life or the next». *Judas* (48'): «May God grant me vengeance. I will pray that you live till I return». E poi (2h 21'): «God forgive me for seeking vengeance, but my path is set».

<sup>49</sup> Discuto di ciò in CAMPANILE (2010b, 569-72), cui rimando per la bibliografia necessaria, ma è indispensabile citare lo studio fondamentale di CAMPBELL (1949) e, per le strutture narrative cinematografiche, VOGLER (1992). Ancora importante a mio vedere FRYE (1969), specie per l'attenzione che raccomanda verso le strutture archetipiche presenti nella letteratura (cf., per esempio, p. 460, ove si giudicano «ingegnosi e futili i commenti che non tengono conto della struttura archetipica della letteratura»).

declinazioni e variazioni individuali anche sensibili, con attualizzazioni e incarnazioni in specifiche realtà spazio-temporali.

Bisogna allora individuare all'interno di questa struttura generale e tra la molteplicità di racconti possibili, il racconto che meglio rappresenta il modello della storia di Judas e di Maximus.

Tradimento, prigionia, ritorno sotto una nuova identità, vendetta, distruzione dei nemici: la storia che si impone come modello specifico delle vicende di Judas e poi di Maximus sembra proprio quella vissuta da Edmond Dantès nel celebre romanzo di Alexandre Dumas *Le Comte de Monte-Cristo*<sup>50</sup>, storia che costituisce dunque l'ipotesi narrativa originaria per i due film.

Le peripezie del giovane Edmond, tradito dagli amici, privato di tutto, condannato alla prigionia perpetua nel castello d'If per una colpa non commessa che, grazie a un aiuto insperato riesce a tornare nel mondo e, ricco e abilissimo, ad avere la sua vendetta sono rispecchiate nella storia di Judas e di Maximus<sup>51</sup>.

*Le Comte de Monte-Cristo* godette di un immenso successo<sup>52</sup> e di immediate traduzioni<sup>53</sup>, e già questo indurrebbe a vedere l'opera come una delle principali fonti di ispirazione per la trama del romanzo scritto dal generale Lew Wallace *Ben-Hur. A Tale of Christ* (New York 1880), romanzo ove sono presenti i principali motivi narrativi di *Le Comte de Monte-Cristo*. Nel caso specifico, tuttavia, non vi è necessità di supposizioni, poiché vi è il conforto della prova: sappiamo, infatti, che il generale Lew Wallace teneva e consultava una copia del romanzo di Dumas durante la stesura di *Ben-Hur. A Tale of Christ*<sup>54</sup>.

Con queste osservazioni non intendo affatto limitare al soggetto dumasiano il contenuto del romanzo del generale Wallace, romanzo nel quale il tema dell'oppressione straniera, delle origini del Cristianesimo, della redenzione e della conversione occupa un grande spazio; desidero sottolineare invece, qui, quale storia precedente ne abbia innervato la struttura.

Il rapporto, dunque, tra la storia di *Le Comte de Monte-Cristo* e quella di *Ben-Hur* (il film del 1959) è stabilito e così – attraverso *Ben-Hur* – quello tra *Gladiator* e *Le*

---

<sup>50</sup> Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*, édition présentée et annotée par Gilbert Sigaux, Paris 1981 (Bibliothèque de la Pléiade, nr. 290), che segue l'edizione Lévy 1846, è indispensabile per una prima introduzione alle fonti e alla composizione dell'opera e per la ricca bibliografia.

<sup>51</sup> La prigionia di Edmond ha provocato la morte del padre; la promessa sposa di Edmond, Mercedes, credendolo morto ha sposato Fernand Mondego, uno dei maggiori responsabili della rovina del giovane.

<sup>52</sup> Ancora da considerare la classica analisi di ECO (1978, 93ss.).

<sup>53</sup> *Le Comte de Monte-Cristo* fu pubblicato originariamente a puntate in «Le Journal des débats» dal 1844 (28 agosto-26 novembre 1844, prima parte) al 1846 (28 giugno 1845-15 gennaio 1846, seconda parte). La prima e più volte ristampata traduzione inglese in volume fu pubblicata da Chapman and Hall (London 1846).

<sup>54</sup> MORSBERGER-MORSBERGER (1980, 292 e 306). Dal romanzo sono stati tratti vari film, il più famoso dei quali (W. Wyler, 1959) è quello oggetto del presente studio. Assai utile sulla fortuna del romanzo MAYER (1994); SOLOMON (2008); MILLER (2008); MALAMUD (2009, 133-49); HEZSER (2009).



*Comte de Monte-Cristo*. Una tale conclusione non deve affatto stupire, poiché è nota l'importanza che le storie di Dumas rivestono per sceneggiatori alla ricerca di buoni intrecci<sup>55</sup>; è altrettanto certo, poi, che un modo sicuro per suscitare negli spettatori una prepotente simpatia e identificazione in un protagonista è quello di far subire al personaggio una palese ingiustizia. Bisogna anche ricordare che alla base di *Gladiator* non vi è un'opera pre-esistente e che dunque gli sceneggiatori alla ricerca di una trama avvincente hanno considerato i grandi successi del passato e cercato di elaborare un intreccio che potesse generare interesse e identificazione. A chi desidera costruire una vicenda appassionante certo difficilmente poteva sfuggire l'architettura della trama di *Ben-Hur* e di *Le Comte de Monte-Cristo*.

Alcune osservazioni prima di concludere. Chiunque abbia presente i materiali appena discussi non mancherà di notare quanto la fine di *Gladiator* si differenzi da quella dei modelli. Alla sconfitta di Commodus segue immediatamente la morte di Maximus che non sperimenta né la gioia feroce del trionfo sui nemici (come Edmond Dantès), né il conforto della nuova Fede accanto alla famiglia risanata e alla giovane che ama (come Judas).

Quello di Maximus è in effetti un sacrificio finale con il quale egli redime tutti: ha salvato il singolo (Lucius, il figlio di Lucilla, e il senatore Gracchus) e la Repubblica che grazie a lui potrà essere restaurata secondo il desiderio di Marco Aurelio. Anche i suoi compagni gladiatori non saranno più schiavi ma liberi. Immolandosi, poi, Maximus rigenera i valori ancestrali di onore e dignità calpestati dall'imperatore Commodus<sup>56</sup>. La soluzione della morte del protagonista qui è soddisfacente anche dal punto di vista emotivo, poiché la morte della moglie e il persistente sentimento di amore nei suoi confronti, il senso di dolorosa privazione, la volontà di incontrare lei e il figlio nell'aldilà avrebbero interdetto uno scioglimento differente.

Una tale fine per l'eroe, inoltre, non è insolita nei film storici ove il protagonista, figura di Cristo, muore per i suoi, e può essere ben integrata nella storia se il sacrificio assume il valore di pegno di un futuro diverso<sup>57</sup>.

La presenza di ricchissimi rimandi intertestuali e una struttura fortemente dipendente da un film precedente non dovrebbe però indurci a giudicare con superficialità *Gladiator*. L'utilizzo di materiali eterogenei e di un intreccio collaudato non è in grado di per sé di garantire il successo, ma neppure di svilirne il risultato finale

---

<sup>55</sup> Vd., per esempio, MUSCIO (2001, 677).

<sup>56</sup> 2h 18' *Maximus*: «Quintus, Free my men. Senator Gracchus is to be reinstated. There was a dream that was Rome. It shall be realized. These are the wishes of Marcus Aurelius. Free the prisoners». *Quintus* (alle guardie): «Free the prisoners. Go!». *Maximus* (a Lucilla): «Lucius is safe». *Lucilla*: «Go to them. You're home. [Diretta a tutti]: 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». *Gracchus*: «Who will help me carry him?».

<sup>57</sup> SOLOMON (2001, 93). All'elenco dei film storici caratterizzati dal martirio/morte eroica del protagonista aggiungerei *El Cid* (A. Mann, 1961). Importante in generale CAMPARI (1983, 10s.).

pregiudicandone l'esito; ancora una volta bisogna rammentare che operare all'interno del genere storico «significa lavorare sul mito, sul folklore, sulle strutture tradizionali delle favole»<sup>58</sup>. È quindi da abbandonare l'illusione che il valore supremo da recuperare sia in ogni caso l'originalità e considerare che non esistono storie originali, esistono repertori e strutture di base a partire dai quali si possono narrare storie e realizzare film<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> FINK (1989, 114), qui si esprime appunto su *Ben-Hur*. Sempre importante FIEDLER (1963).

<sup>59</sup> VANOYE (1998, 43ss.); vd. anche AUMONT-BERGALA-MARIE-VERNET (1998, 94-97).

*referimenti bibliografici*

AIMERI-FRASCA 2002

L. Aimeri-G. Frasca, *Manuale dei generi cinematografici. Hollywood dalle origini a oggi*, Torino.

ALTMAN 1984

R. Altman, *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre*, «Cinema Journal» XXIII/3 6-18.

ARENAS 2001

A. Arenas, *Popcorn and Circus: Gladiator and the Spectacle of Virtue*, «Arion» IX/1 1-12.

ATTOLINI 1991

V. Attolini, *Il cinema*, in G. Cavallo-P. Fedeli-A. Giardina, *Lo spazio letterario di Roma antica. IV. L'attualizzazione del testo*, Roma, 431-93.

AUMONT-BERGALA-MARIE-VERNET 1998

J. Aumont-A. Bergala-Marie-Vernet, *Estetica del film*, Torino.

AZIZA 2008

C. Aziza, *Guide de l'Antiquité imaginaire. Roman, cinéma, bande dessinée*, Paris.

BÂ 2011

S.M. Bâ, *Diegetic Masculinities. Reading the Black Body*, in R. Burgoyne (ed.), *The Epic Film in World Culture*, New York, 346-74.

BABINGTON-EVANS 1993

B. Babington-P. Evans, *Biblical Epics. Sacred Narrative in the Hollywood Cinema*, Manchester.

BARBOUR 1993

D.H. Barbour, *Heroism and Redemption in the Mad Max Trilogy*, «Journal of Popular Film & Television» XXVII/3 28-34.

BERMAN 2011

M. Berman, *The Corporate Challenges to Recovery of the Individual and History in Rollerball (1975)*, in M. Berman-R. Dahlvi (eds.), *Heroes, Monsters and Values. Science Fiction Films of the 1970s.*, Newcastle upon Tyne, 19-28.

BLANSHARD-SHAHABUDIN 2011

A.J.L. Blanshard-K. Shahabudin, *Classics on Screen. Ancient Greece and Rome on Film*, London.

BLOM 2001

I. Blom, Quo vadis? *From Painting to Cinema and everything in between*, in L. Quaresima – L. Vichi (a cura di), *La decima musa. Il cinema e le altre arti*, Atti del VI Convegno DOMITOR // The Tenth Muse. Cinema and other Arts. VI Domitor Conference, Udine, 281-96.

BOURGET 1992

J.-L. Bourget, *L'histoire au cinéma. Le passé retrouvé*, Paris.

BOURGET 2000a

J.-L. Bourget, *Plutarque à Hollywood. La représentation de l'Antiquité au cinéma*, «Positif» CCCCLXVIII 82-85.

BOURGET 2000b

J.-L. Bourget, *I generi hollywoodiani: morte e trasfigurazione*, in G. P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. II.2., Gli Stati Uniti*, Torino, 1535-67.

DE LA BRETEQUE 1985

F. de la Bretèque, *Une "figure obligée" du film de chevalerie: le tournoi*, in «Les Cahiers de la Cinémathèque» XLII/XLIII 21-29.

BRIGGS 2008a

W. Briggs, *Layered Allusions in Gladiator*, «Arion» XV/3 9-38.

BRIGGS 2008b

W. Briggs, *Latin in the Movies and Rome*, in M.S. Cyrino (ed.), *Rome Season One. History makes Television*, Malden, 193-206.

BRODERICK 1993

M. Broderick, *Heroic Apocalypse. Mad Max, Mythology, and the Millenium*, in Ch. Sharrett (ed.), *Crisis Cinema. The Apocalyptic Idea in Postmodern Narrative Film*, Washington, 250-72.

BUKATMAN 1997

S. Bukatman, *Blade Runner*, London.

BURGOYNE 2008

R. Burgoyne, *The Hollywood Historical Film*, Malden.

CAMPANILE 2009

D. Campanile, *Strength and Honor: Gladiator (R. Scott, 2000) e The Ten Commandments (C.B. DeMille, 1956)*, «RCCM» LI 187-89.

CAMPANILE 2010a

D. Campanile, *Film storici e critici troppo critici*, «Studi Classici e Orientali» LIII 323-62.

CAMPANILE 2010b

D. Campanile, *Ethan, Rodrigo, Conan: per una genealogia degli eroi in Conan the Barbarian (John Milius, 1982)*, «Studi e Materiali di Storia delle Religioni» LXXVI/2 560-88.

CAMPARI 1983

R. Campari, *Il racconto del film. Generi, personaggi, immagini*, Bari.

CAMPBELL 1949 (1968<sup>2</sup>)

J. Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton.

CHANDLER 1990

J. Chandler, *The Historical Novel goes to Hollywood. Scott, Griffith, and Film Epic today*, in G.W. Ruoff (ed.), *The Romantic and Us. Essays on Literature and Culture*, New Brunswick, 237-73.

CIEUTAT 2000a

M. Cieutat, *La Chute de l'Empire romain. Réhabiliter l'impossible*, «Positif» CCCCLXVIII 102-104.

CIEUTAT 2000b

M. Cieutat, *Ben Hur, une bible américaine*, «Positif» CCCCLXVIII 91-96.

CIMENT 1985

M. Ciment, *Entretien avec George Miller*, «Positif» CCXCVIII 23-38.

COOK 2004<sup>4</sup>

D.A. Cook, *A History of Narrative Film*, New York.

COSTA 1985

A. Costa, *Saper vedere il cinema*, Milano.

COURSODON 2000

J.-P. Coursodon, *Gladiator, Aliens & Blade Runner*, «Positif» CCCCLXXIII 115-18.

COYLE-HANNA 2011

R. Coyle-M. Hanna, *Musical Modernism in Brian May's Australian Film Scores*, «Screening the Past» XXXII <http://www.screeningthepast.com/2011/11/musical-modernism-in-brian-may's-australian-film-scores>.

CREMONINI 2009

G. Cremonini, *Blade Runner*, Palermo.

CYRINO 2004

M.S. Cyrino, *Gladiator and Contemporary American Society*, in M.M. Winkler (ed.), *Gladiator. Film and History*, Malden, 124-49.

CYRINO 2005

M.S. Cyrino, *Big Screen Rome*, Malden.

DAVIDSON 2000

J. Davidson, *What happened to the Giraffes?*, «TLS» 5067 (May 12) 11-12.

ECO 1978

U. Eco, *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*, Milano.

ELLEY 1976

D. Elley, *The Fall of the Roman Empire*, «Films and Filming» (February) 18-24.

ELLEY 1984

D. Elley, *The Epic Film. Myth and History*, London.

FIEDLER 1963

L. Fiedler, *Amore e morte nel romanzo americano*, Milano (= *Love and Death in the American Novel*, New York 1960).

FINK 1989

G. Fink, *William Wyler*, Firenze 1989.

FITZGERALD 2001

W. Fitzgerald, *Oppositions, Anxieties, and Ambiguities in the Toga Movies* in S.R. Joshel-M. Malamud-D.T. McGuire, *Imperial Projections. Ancient Rome in Modern Popular Culture*, Baltimore, 23-49.

FORNARO 1989

P. Fornaro, *Trapassato presente. L'appropriazione psicologica dell'antico attraverso la narrativa moderna*, Torino.

FRYE 1969

N. Frye, *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Torino (= *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, 1957).

GALINSKY 2007

K. Galinsky, *Film*, in C.W. Kallendorf (ed.), *A Companion to the Classical Tradition*, Oxford, 393-407.

GANDINI 1998

L. Gandini, *La regia cinematografica. Storia e profili critici*, Roma.

GARSAULT 1985

A. Garsault, *George Miller, un créateur d'univers*, «Positif» CCXCVIII 24-25.

GENETTE 1997

G. Genette, *Palimpsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino (= *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982).

GIARDINA-VAUCHEZ 2000

A. Giardina-A. Vauchez, *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini*, Roma-Bari.

HARK 1993

I.R. Hark, *Animals or Romans. Looking at Masculinity in Spartacus*, in S. Cohan-I.R. Hark (eds.), *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, London, 151-72.

HEZSER 2009

C. Hezser, *Ben Hur and Ancient Jewish Slavery*, in Z. Rodgers-M. Daly-Denton-A. Fitzpatrick McKinley (eds.), *A Wandering Galilean. Essays in Honour of Seán Freyne*, Leiden, 121-39.

HESTON 1978

Ch. Heston, *The Actor's Life. Journals 1956-1976*, New York.

HILTON 2005

J. Hilton, *Imperialism then and now*, «Scholia» XIV 137-43.

HOLTSMARK 2001

E.B. Holtsmark, *The Katabasis Theme in Modern Cinema*, in M.M. Winkler (ed.), *Classical Myth and Culture in the Cinema*, New York, 23-50.

HORSMANN 2002

G. Horsmann, *Die Wagenlenker des römischen circus und ihre Rezeption in Ben Hur*, in M. Korenjak-K. Töchterle (Hrsg.), *Pontes II. Antike in Film*, Innsbruck, 212-23.

HUNTER 2000

St. Hunter, *Bloody, yet Bloodless*, «Washington Post» (May, 5)

<http://washingtonpost.com/wp-srv/entertainment/movies/reviews/gladiatorhunter.htm>.

JOHNSON 1960

A. Johnson, *Ben-Hur*, «Film Quarterly» XIII/3 45-47.

JUNKELMANN 2004

M. Junkelmann, *Hollywoods Traum von Rom. Gladiator und die Tradition des Monumentalfilms*, Mainz.

KAMINSKY 1994

S. Kaminsky, *Generi cinematografici americani*, Parma.

KERMAN 1998<sup>2</sup>

J. Kerman (ed.), *Retrofitting Blade Runner. Issues in Scott's Blade Runner and Philip K. Dick's Do Androids Dream of Electric Sheep?*, Madison.

KING 2004

G. King, *La nuova Hollywood. Dalla rinascita degli anni Sessanta all'era del blockbuster*, Torino.

KOZLOFF 2008

S. Kozloff, *Wyler's Wars*, «Film History» XX/4 456-73.

LINDNER 2007

M. Lindner, *Rom und seine Kaiser im Historienfilm*, Oldenbourg.

LOWE 2004

N. Lowe, *Beware Geeks bearing Scripts. Hollywood's Homer and the Battle to preserve a Tragic Credibility*, «TLS» 5279 (4 June) 18-19.

MAGENNIS 2001

H. Magennis, *Michael Crichton, Ibn Fadlan, Fantasy Cinema: Beowulf at the Movies*, «Old English Newsletter» XXXV 34-38.

MALAMUD 2009

M. Malamud, *Ancient Rome and Modern America*, Malden.

MARTIN 2002

F. Martin, *L'antiquité au cinéma*, Paris.

MATIJEVIĆ 2011

K. Matijević, *Nicht nur ein Wagenrennen! Zur Rezeption römischer Geschichte in den Ben-Hur-Verfilmungen und der Romanvorlage von Lew Wallace*, in R. Wiehels (Hrsg.), *Verschlungene Pfade. Neuzeitliche Wehe zur Antike*, Rahden, 217-38.

MAYER 1994

D. Mayer (ed.), *Playing out the Empire. Ben-Hur and other toga Plays and Films, 1883-1908. A Critical Anthology*, Oxford.

MCALISTER 2005<sup>2</sup>

M. McAlister, *Epic Encounters. Culture, Media and U.S. interests in the Middle East since 1945*, Berkeley.

McEVER 2000

M. McEver, *Gladiator*, «Journal of Religion and Film» IV/2  
<http://www.unomaha.edu/jrf/gladiatorart.htm>.



MENARINI 2000

R. Menarini, *Ridley Scott. Blade Runner*, Torino.

MENARINI 2005

R. Menarini, *Miller, George*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, vol. II, Torino, 576-77.

MENARINI 2006

R. Menarini, *Scott, Ridley*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, vol. III, Torino, 308-10.

METZGER 2001

G. Metzger, *Epic Encounters*, «History Today» LI/3 62-63.

MIELSCH 1980

H. Mielsch, *Der Bild der Antike im historischen Roman des 19. Jahrhundert*, «Gymnasium» LXXXVII 377-400.

MILLER 2008

H. Miller, *The Charioteer and the Christ. Ben-Hur in America from the Gilded Age to the Culture Wars*, «Indiana Magazine of History» CIV/2 153-75.

MONDA 2007

A. Monda, *L'eterno ritorno dell'antico*, in Id., *La magnifica illusione. Un viaggio nel cinema americano*, Roma, 126-32.

MORSBERGER-MORSBERGER 1980

R.E. Morsberger-K.M. Morsberger, *Lew Wallace. Militant Romantic*, New York.

MORSIANI 1986

A. Morsiani, *Anthony Mann*, Firenze.

MURPHY 2004

G. Murphy, *Ugly Americans in togas: Imperial Anxiety in the Cold War Hollywood Epic*, «Journal of Film and Video» LVI/3 3-19.

MUSCIO 2001

G. Muscio, *La sceneggiatura*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. V, *Teorie, strumenti, memorie*, Torino, 659-96.

NADEL 1993

A. Nadel, *God's Law and the Wide Screen: The Ten Commandments as Cold War "Epic"*, «Publications of the Modern Language Association of America» CVIII/3 415-30.

NEALE 2004

S. Neale, *Action-Adventure as Hollywood Genre*, in Y. Tasker (ed.), *Action and Adventure Cinema*, London, 71-83.

NICASTRO 2000

N. Nicastro, *Gladiator*, «Archaeology» LIII/4 70-71

NIOGRET 1985

H. Niogret, *Une modernité messianique. Mad Max au-delà du dôme du tonnerre*, «Positif» CCLXCVIII 26-27.

PAUER 2009

C.M. Pauer, *Forme, modelli, stereotipi e innovazioni nella ri-produzione cinematografica del mondo antico. Una ricognizione*, in P. Iaccio-M. Menichetti, *L'antico al cinema*, Napoli, 91-109.

PERKINS 1972

V.F. Perkins, *Film as Film. Understanding and Judging Movies*, Harmondsworth.

PRETTEJOHN 1999

E. Prettejohn, *The Monstruos Diversion of a Show of Gladiators: Simeon Solomon's Habet!*, in C. Edwards (ed.), *Roman Presences. Receptions of Rome in European Culture, 1789-1945*, Cambridge, 157-72.

PUCCI 2008

G. Pucci, *Trionfi di celluloidi*, in E. La Rocca- S. Tortorella (a cura di), *Trionfi romani*, Roma, 108-11.

RICHARDS 1999

P. Richards, *Whose Hur?*, «Film Comment» XXXV/2 38-42.

RIETBERGEN 2004

P. Rietbergen, *Medieval Gladiators. Model of Civilization, Hero(in)es and Representations, of the Past*, «Tijdschrift voor Geschiedenis» CXVII/2 289-317.

RIIKONEN 1978

H. Riikonen, *Die Antike im historischen Roman des 19. Jahrhunderts. Eine literatur- und kulturgeschichtliche Untersuchung*, Helsinki.

SHAHABUDIN 2005

K. Shahabudin, rec. a M.M. Winkler (ed.), *Gladiator. Film and History*, Malden 2004, «JRS» XCV 242-44.

SHUTTERS 2007

L. Shutters, *Vikings through the Eyes of an Arab Ethnographer. Constructions of the Other in The 13th Warrior*, in L. Ramey-T. Pugh (eds.), *Race, Class and Gender in "Medieval" Cinema*, New York, 75-89.

SKLAR 1982

R. Sklar, *Cinemamerica. Una storia sociale del cinema americano*, Milano.

SOBCHACK 1980

V.C. Sobchack, *Beyond Visual Aids. American Film as American Culture*, «American Quarterly» XXII/3 280-300.

SOLOMON 2001

J. Solomon, *The Ancient World in the Cinema*, New Haven (rev. ed.).

SOLOMON 2005

J. Solomon, *Model of a lesser God*, «Arion» XIII/1 149-60.

SOLOMON 2008

J. Solomon, *Lew Wallace and the Dramatization of Ben-Hur*, in S. Heilen (ed.), *In Pursuit of Wissenschaft. Festschrift für William Calder III zum 75. Geburtstag*, Hildesheim, 423-36.

SPINAZZOLA 1965

V. Spinazzola, *Significato e problemi del film storico-mitologico*, «Cinema nuovo» XIV/176 (luglio-agosto) 270-79.

THEODORAKOPOULOS 2010

E. Theodorakopoulos, *Ancient Rome at the Cinema. Story and Spectacle in Hollywood and Rome*, Exeter.

THOMAS 2006

G. Thomas, *Getting It Right the Second Time. Adapting Ben-Hur for the Screen*, «Brightlights» LII <http://www.brightlightsfilm.com/52/benhur.htm>.

TIMMER 2007

J. Timmer, *Fremdheit im Antikfilm*, in M. Meier-S. Slanička (Hrsg.), *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion, Dokumentation, Projektion*, Köln, 343-58.

TURNER 1999

F.M. Turner, *Christians and Pagans in Victorian Novels*, in C. Edwards (ed.), *Roman Presences. Receptions of Rome in European Culture, 1789-1945*, Cambridge, 173-87.

VANOYE 1998

F. Vanoye, *La sceneggiatura. Forme, dispositivi, modelli*, Torino.

DE VILLERS 2012

J. de Villers, *Myth, Environment and Ideology in the German Jungle of Aguirre the Wrath of God*, «senses of cinema» LXIII <http://sensesofcinema.com/2012/feature->

articles/myth-environment-and-ideology-in-the-germanic-jungles-of-aguirre-the-wrath-of-god.

VOGLER 1992 (2007<sup>3</sup>)

Chr. Vogler, *The Writer's Journey. Mythic Structures for Storyteller and Screenwriters*, Studio City.

WARD 2009

A.M. Ward, *History, Ancient and Modern*, in *The Fall of the Roman Empire*, in M.M. Winkler (ed.), *The Fall of the Roman Empire. Film and History*, Maiden, 51-88.

WATSON 2003<sup>3</sup>

P. Watson, *Critical Approaches to Hollywood Cinema: Authorship, Genre and Stars*, in J. Nelmes (ed.), *An Introduction to Film Studies*, London, 129-84.

WINKLER 1995

M.M. Winkler, *Cinema and the Fall of Rome*, «TAPhA» CXXV 135-54.

WINKLER 2003

M.M. Winkler, *Quomodo stemma Gladiatoris pellicula more philologico sit constituendum*, «AJP» CXXIV 137-41.

WINKLER 2004a

M.M. Winkler (ed.), *Gladiator. Film and History*, Malden.

WINKLER 2004b

M.M. Winkler, *Gladiator and the Traditions of Historical Cinema*, in Id. (ed.), *Gladiator. Film and History*, Malden, 16-30.

WINKLER 2004c

M.M. Winkler, *Gladiator and the Colosseum: Ambiguities of Spectacle*, in Id. (ed.), *Gladiator. Film and History*, Malden 87-110.

WINKLER 2007

M.M. Winkler (ed.), *Spartacus. Film and History*, Malden.

WINKLER 2009a

M.M. Winkler, *Editor's Preface*, in Id. (ed.), *The Fall of the Roman Empire. Film and History*, Maiden, xii-xvii.

WINKLER 2009b

M.M. Winkler, *A Critical Appreciation of The Fall of the Roman Empire*, in Id. (ed.), *The Fall of the Roman Empire. Film and History*, Maiden, 1-50.

WINKLER 2009c

M.M. Winkler, *Cinema and Classical Texts. Apollo's New Light*, Cambridge.

WISEMAN 2005

T.P. Wiseman, *Gladiator and the Myths of Rome*, «History Today» LV/4 37-43.

WOOD 1979

M. Wood, *L'America e il cinema*, Milano (= *America in the Movies : or, "Santa Maria, it had slipped my Mind"*, New York 1975).

WOOD 2002

A. Wood, *Timespaces in Spectacular Cinema. Crossing the Great Divide of Spectacle versus Narrative*, «Screen» XLIII/4 370-86.

WYKE 1997

M. Wyke, *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema, and History*, New York.