

Marcello Walter Bruno

Spartacus vs McCarthyism

Gli schiavi di Kubrick e gli Hollywood Ten

ABSTRACT: If historical films are “thought experiments” involving producers and viewers, what are the claims of a movie like *Spartacus* which was developed and produced during the Cold War America and the resulting Inquisition in Hollywood? Dalton Trumbo as a young director employed after the dismissal of Anthony Mann, Stanley Kubrick matches the rebel slave to the filmmaker who tries to win against the studio and the star systems. When the USA looks like the Roman Empire and Hollywood a school of gladiators, the name of Spartacus can still resonate like a battle cry.

Keywords: Spartacus Movie, Hollywood in the fifties, Black List, Dalton Trumbo, Modern Slavery

1. La terza guerra servile e la guerra fredda

La storica statunitense (di origini ebraiche) Natalie Zemon Davis, che negli anni della “caccia alle streghe” si è autoesiliata a Toronto, si è occupata di cinema sia collaborando come consulente al film di Daniel Vigne *Le retour de Martin Guerre* (1982) sia scrivendo il volume *Slaves on Screen*, in cui analizza dal punto di vista storico alcuni film famosi come *Spartacus* di Kubrick, *Queimada* di Pontecorvo e *Amistad* di Spielberg. L’assunto di partenza è che i registi, gli attori e gli spettatori di film storici vanno considerati come partecipanti in un collettivo “esperimento di pensiero” sul passato. Se nella *Poetica* di Aristotele il rapporto tra la poesia tragica e la prosa storiografica è quello che intercorre tra il carattere strutturalmente unitario dell’invenzione “verosimile” e l’inevitabile guazzabuglio di una trascizione del “vero”, la storiografia contemporanea è ben cosciente del carattere finzionale di qualunque sutura narrativa – che viene segnalata ma comunque utilizzata senza scandalo. D’altronde, mentre la scrittura storiografica si è affinata nei due millenni e mezzo che ci separano da Erodoto e Tuciddide, “il cinema sta iniziando ora a trovare il suo modo di essere mezzo per la storia” (Zemon Davis 2007, p. 18). Ma, appunto, in che modo il cinema in generale (con il suo cangiante sistema dei generi, che vede nell’attuale moda del biopic una sorta di terza via tra la fiction e il documentario) può farsi “mezzo per la storia”? E in base a quali parametri giudichiamo il singolo film nella sua qualità di esperimento mentale sul passato?

Nel valutare *Spartacus* sulla base delle fonti storiche, comunque incerte, sono arrivata a conclusioni di segno opposto. Ci sono alcuni successi, alcune opportunità mancate e alcuni fallimenti; ma in quattro modi *Spartacus* è straordinario nel descrivere esperienze importanti e processi sociali cruciali del passato. Essi derivano dalla

miriade di contributi di ricerca, interpretazione e immaginazione delle molte persone coinvolte nella lavorazione del film, amalgamati alla fine attraverso le riprese e il montaggio di Kubrick. (p. 45)

I quattro modi sono: la descrizione del divario tra ceti alti e ceti bassi (liberi e schiavi) attraverso il corpo (andatura, movimento, postura ma anche l'occupazione alto/basso e centro/margine dello spazio sociale), l'abbigliamento e lo stile oratorio; la descrizione "coreografica" della palestra dei gladiatori; la rappresentazione della battaglia finale, con le armi ricostruite sulla base delle descrizioni di Appiano; la presenza dei bambini in varie scene e soprattutto nel finale, con cui gli autori del film toccano un punto profondamente importante per la vita degli schiavi, cioè l'unione matrimoniale (*contubernia*), il mantenimento dei legami familiari, e gli sforzi per l'emancipazione e l'affrancamento. Insomma, un elogio del lavoro di visualizzazione compiuto dalle varie maestranze (arredatori, costumisti, parrucchieri, truccatori ecc.) ma anche del grado di attendibilità storiografica attribuibile ai vari contributori alla sceneggiatura.

Ma la domanda di partenza "Quale storia di Spartaco racconta il film?" (p. 35) lancia un segnale preciso sulla molteplicità delle versioni e dunque sulle operazioni di scelta che una sceneggiatura compie non solo rispetto a un romanzo (il riferimento del film è innanzitutto lo *Spartacus* di Howard Fast, su cui torneremo) ma anche e soprattutto rispetto alle fonti bibliografiche primarie. Ad esempio Plutarco, forse riprendendo Sallustio, ci racconta della moglie di Spartaco, arrivata con lui dalla Tracia (forse fatti prigionieri assieme, mentre la Varinia del film è un incontro all'interno della scuola gladiatoria di Cuma) e dunque appartenente a una cultura in cui la potente emotività religiosa è gestita da sacerdotesse dedite alle profezie.

La compagna di Spartaco – di cui non conosciamo neppure il nome – era consacrata a Dioniso: era una sua baccante. Il legame che la univa al suo uomo si colora così di tinte mistiche e lascia intravedere un forte coinvolgimento emotivo. Plutarco parla di lei come posseduta da trance («ton Dionyson orghiasmois»). (Schiavone, 2016, p.26)

La scena descritta da Plutarco - episodio che accade quando Spartaco e la compagna (catturati in Tracia) vengono portati a Roma per essere venduti come schiavi - è quella di un serpente che si attorciglia intorno al viso dell'uomo mentre sta dormendo; cosa che la sua donna interpreta come segno di grande e terrificante potere. Siccome "*Spartacus* – grande audacia della sceneggiatura – è uno dei rari film completamente atei del cinema popolare americano" (Chion, 2006, p. 106), tutta questa dimensione religiosa – con i suoi risvolti poetici (la Tracia patria di Orfeo) e dionisiaci – viene

espunta dal bagaglio culturale degli schiavi. “Ma omettendo il serpente che gli si avvolge in testa e la sua compagna profetessa e visionaria, si sono lasciati sfuggire uno Spartaco più incisivo e indimenticabile” (Zemon Davis, 2007, p. 45).

Fra l'altro, la trama del film viene solitamente riassunta assegnando il punto di svolta all'uccisione dell'etiope Draba, che nell'arena ha battuto Spartaco ma lo ha risparmiato avventandosi sugli spettatori paganti (un'aristocrazia romana avvezza alla morte-spettacolo). Ma, rivedendo il film, è invece abbastanza evidente che la molla che fa scattare la reazione di Spartaco è il trasferimento di Varinia acquistata da Crasso (lui vede lei dalle cucine, il luogo giusto per far scoppiare una rivolta apparentemente legata a valori materialistici): alla fin fine, *Spartacus* è (nei modi ambigui che in genere riconosciamo al cinema di Hitchcock) la storia della formazione di una coppia e di una famiglia all'interno di un contesto ostile. È tutto qui l'esperimento di pensiero sul passato?

Quello che fa davvero problema, nel confronto tra una ricerca storica sulla rivolta degli schiavi nell'antica Roma e una produzione cinematografica basata su Spartaco, è la differenza d'investimento economico: come giustificare il rischio d'impresa di un kolossal hollywoodiano? La risposta del pubblico dev'essere pianificata attraverso le abituali leve di marketing (l'uso di star, l'impiego di mezzi che garantiscono spettacolarità, giusto dosaggio delle componenti drammaturgiche) ma anche attraverso una chiave di lettura che apra il passato sul presente, facendo della Storia una “maestra di vita” da riascoltare. Dunque, paradossalmente, un approccio storiografico al cinema non è utile soltanto per stabilire il tasso di fedeltà o infedeltà del film alla realtà (termine sempre da ritradurre come la tradizione della letteratura storiografica) ma anche e soprattutto per ricollocare l'opera cinematografica nel contesto dell'epoca della sua realizzazione e del suo consumo, per stabilire davvero a quale tipo di esperimento del pensiero (a quale tipo di abduzioni spettatoriali, avrebbe detto Umberto Eco) quell'opera abbia mirato.

E dunque, cosa voleva dire *Spartacus* nell'intenzione di chi lo ha progettato e realizzato nei fatidici anni Cinquanta - contrassegnati dalla guerra fredda e dalle lotte degli afroamericani (la grande X che compare nei titoli di testa di Saul Bass potrebbe alludere ai Dieci di Hollywood ma anche a Malcom X) -all'interno dell'industria culturale dei capitalistici Stati Uniti d'America?

2. *Spartacus* come metafora (e metonimia) del maccartismo

Il memoir *Io sono Spartaco!* (sottotitolo inequivocabile *Come girammo un film e cancellammo la lista nera*) scritto a 95 anni da Kirk Douglas – protagonista del film ma anche e soprattutto suo ideatore e realizzatore attraverso la casa di produzione Bryna (nome della madre, immigrata ebrea bielorusa) –

si apre con due fotografie: nella prima (datata 1947) si vede lo sceneggiatore Dalton Trumbo, all'epoca già famoso come romanziere (*E Johnny prese il fucile*, National Book Award nel 1939) e sceneggiatore (nomination all'Oscar 1940 per il film di Sam Wood *Kitty Foyle ragazza innamorata*), mentre risponde ai microfoni della Commissione sulle attività antiamericane (HCUA); nella seconda (1950) sono riprodotte le foto segnaletiche del detenuto 85297 del penitenziario federale di Ashland (Kentucky), dove Trumbo sconta dieci mesi di galera per oltraggio al Congresso (“Questo è solo l'inizio del campo di concentramento americano in cui metterete gli autori”).

Il primo capitolo del libro di Kirk Douglas ha come esergo la minacciosa frase pronunciata in *Spartacus* da Marco Crasso, il personaggio che più si avvicina agli'inquisitori della HCUA, anche se “Douglas had cast Laurence Olivier, whose very English, theatrical enunciation and aristocratic manner are far distant from the strident vulgarity of a Joe McCarthy” (Ahl, 2007, p. 80). La frase è: “In ogni città e provincia liste di dissidenti sono già compilate”; evidentemente, i dialoghi del film contengono in filigrana allusioni alla situazione politico-culturale degli Stati Uniti all'epoca della “caccia alle streghe”, che riguarda i cosiddetti Hollywood Ten (il regista Edward Dmytryk, che finirà col collaborare denunciando i suoi compagni, e nove famosi sceneggiatori fra cui Trumbo) ma anche altri importanti esponenti dell'intelligencija americana. Uno di questi è Howard Fast, prolifico romanziere di successo (ancora oggi sono disponibili in traduzione italiana molti titoli fra cui *L'establishment*, *L'ultima frontiera*, *La lunga marcia dei Cheyenne* e *Gli Emigranti*; su Amazon anche una vecchia edizione di *Sacco e Vanzetti*) che nel 1950 viene condannato a tre mesi di prigione per oltraggio al Congresso, essendosi rifiutato davanti alla HCUA di dare i nomi dei donatori di un gruppo antifascista a favore dei profughi dalla Spagna franchista. Nella sua autobiografia, orgogliosamente intitolata *Being Red*, Fast ricorda:

In carcere cominciai a pensare allo schiavo Spartaco [...] Lessi tutte le informazioni e i ritagli che riuscivo a trovare nella piccola biblioteca della prigione. Lessi tutto il possibile su Roma, che era pochissimo, [...] trovai la storia di Spartaco, e mi convinsi che c'era un modo di raccontarla in modo che potesse almeno avvicinarsi alla realtà. (cit. in Douglas, 2013, p. 29)

Dunque, lo scrittore comunista messo in galera per presunte attività anti-patriottiche si sente vicino all'antico schiavo che si ribella e muove guerra contro la più grande potenza dell'antichità: Roma è una metafora dell'impero americano. Uscito di prigione, Howard Fast proseguì le sue ricerche bibliografiche, studia lo schiavismo e le forme di prigionia dell'antica Roma (non sono ancora uscite ricerche importanti come quelle di M.I. Finley e David Brion Davis) ma quando tenta di andare in

Italia il passaporto gli viene negato: pur essendo formalmente un uomo libero, il dossier dell'FBI su di lui supera il migliaio di pagine. Il romanzo *Spartacus* è pronto nel giugno 1951, anniversario dell'entrata in prigione, ma ovviamente non trova accoglienza nell'editoria ossequiosa della lista nera; i coniugi Fast, con piglio militante, trasformano in tipografia il seminterrato della loro residenza di New York e nel giro di quattro mesi stampano e vendono 4800 copie rilegate del libro.

Kirk Douglas, nel frattempo diventato produttore indipendente in guerra con lo *studio system* hollywoodiano, riceve una copia del romanzo come regalo per il suo quarantunesimo compleanno (lunedì 9 dicembre 1957: scoprirà che anche Trumbo è nato il 9 dicembre) da un suo assistente che gli comunica che il libro è opzionabile per soli cento dollari, ma con la clausola che Fast pretende di firmare la sceneggiatura. Douglas vuole cavalcare l'onda degli *epic films*, dunque mette in cantiere *Spartacus* pur sapendo che la United Artists sta preparando la versione cinematografica del romanzo di Arthur Koestler *I gladiatori*, affidata al celebre giornalista Ira Wolfert ma in realtà scritta dal suo amico Abraham Polonsky, impossibilitato a lavorare essendo sulla lista nera (che continua a funzionare nonostante il maccartismo sia ufficialmente finito, lo stesso senatore McCarthy sia morto nel 1957 e personaggi famosi come Koestler e Fast siano nel frattempo diventati anticomunisti).

Pur essendo l'autore del romanzo *Spartacus*, Howard Fast scrive una sceneggiatura inutilizzabile come base di un film da almeno quattro milioni di dollari (che, anche per colpa del perfezionista Kubrick, diventeranno 12 milioni): la Bryna Productions si rivolge allora a Sam Jackson, famoso per la sua bravura e la sua velocità; ovviamente si scopre che Sam Jackson è solo uno fra i tanti alias del *blacklisted* Dalton Trumbo, che ha messo in piedi una piccola comunità di sceneggiatori che continuano a lavorare sotto copertura – un manipolo di schiavi dell'industria culturale che sogna di abbattere l'immorale sistema che, affermando di voler proteggere gli Stati Uniti dal nuovo nemico sovietico, di fatto fa sconfinare l'anticomunismo nell'antisemitismo (molti dei cognomi della lista nera sono chiaramente di origine ebraica – e anche Kirk Douglas non scorda di chiamarsi Issur Danielovitch e di essere, come recita il titolo della sua autobiografia del 1989, il figlio del venditore di stracci).

L'apertura dell'archivio Trumbo alla State Historical Society del Wisconsin rivelerà l'incredibile mole di lavoro effettuata da "Sam Jackson" il quale, evidentemente coinvolto in profondità da questo personaggio che Marx ha definito "autentico rappresentante dell'antico proletariato", tenta di opporre la sua visione (ormai autonoma rispetto a quella di Fast) a quella del regista Stanley Kubrick (secondo lui troppo influenzato da Koestler, nonostante i tentativi di ricorrere ad un'ampia bibliografia antica, dalle *Storie* di Appiano all'*Anabasi* di Senofonte). Quello che ne viene fuori è una contrapposizione programmatica tra il Grande Spartaco di Trumbo (un rivoluzionario che evolve

dalla condizione animalesca del gladiatore ad una visione libertaria in nome dell'umanità; uno stratega capace di vincere sull'avversario e che, anche se viene sconfitto dopo molte importanti vittorie, in qualche modo decreta la crisi del sistema politico romano) e il Piccolo Spartaco di Kubrick (il quale riesce sì ad ottenere il budget per la grande battaglia finale, ma al prezzo di fare dei rivoltosi una massa destinata alla sconfitta).

Volendo fare di Spartaco il «vincitore» nella distruzione della Repubblica di Roma, Trumbo sembrerebbe suggerire che se gli americani avevano perso le loro libertà costituzionali nel tentativo del governo di sradicare la «minaccia comunista», gli Hollywood Ten e le altre vittime del Comitato per le attività antiamericane sarebbero stati in qualche modo i vincitori. In realtà, la vittoria di Trumbo consistette nel fatto che il suo nome apparve nei titoli come sceneggiatore, una svolta nella lista nera di Hollywood per lui e gli altri duecento perseguitati. (Zemon Davies, 2007, p. 163)

Nel film del 2015 *Trumbo* (titolo italiano *L'ultima parola*), diretto da Jay Roach su sceneggiatura di John McNamara basata su una biografia di Bruce Alexander Cook, vediamo succintamente tutti questi eventi, dallo scatenarsi della guerra fredda fino all'epoca del neopresidente Kennedy, intervistato davanti al cinema in cui ha assistito tranquillamente alla prima di *Spartacus* nonostante il film sia stato boicottato dalla giornalista reazionaria Hedda Hopper e da vari gruppi della destra conservatrice. Una sorta di lieto fine, con Trumbo che si sente vincitore di una lotta per la libertà (nel 1973 cofirmerà la sceneggiatura del film di Schaffner *Papillon*, altra storia vera ambientata in un universo concentrazionario) e Douglas che ripete a sé stesso: “Nel bene e nel male, io sono Spartaco!”.

3. Kubrick o la ribellione della merce

Com'è noto, il primo regista di *Spartacus* Anthony Mann - disprezzato da Kirk Douglas ancora nel suo memoir, ma ritenuto dalla critica uno dei grandi del genere western e amatissimo da autori come Godard e Wenders - viene licenziato per motivi non molto chiari (tendenza a privilegiare i personaggi di Olivier e Laughton a discapito del protagonista-produttore?) dopo le prime riprese del film, quelle ambientate nelle miniere della Libia ma girate nella Death Valley; il sostituto è il ventottenne Stanley Kubrick, con cui Douglas ha fatto *Orizzonti di gloria*, un film ambientato nella Francia della prima guerra mondiale ma in cui le scene del processo alludono alle grottesche udienze della HUAC (il generale cattivo è interpretato da Adolphe Menjou, collaboratore della Commissione autodefinitosi “cacciatore di streghe”).

Quasi a sottolineare da subito il ruolo secondario di Kubrick in *Spartacus*, Douglas scelse di presentarlo alla troupe sul set della scuola dei gladiatori di Ustinov, dove era riunito quasi tutto il cast. Dai loro palchi affacciati sull'arena, Olivier, Ustinov, John Dall, Nina Foch e Joanna Barnes, che interpretavano dei romani in cerca di emozioni, guardarono increduli il loro nuovo regista. “Era una scenetta divertente” ricordò più tardi Douglas. “C’era Kubrick con gli occhi spalancati e i pantaloni tirati su, che sembrava un ragazzino di diciassette anni. Avreste dovuto vedere l’espressione sulle loro facce. Era come si stessero chiedendo: ‘È uno scherzo o cosa?’”. Fu una strategia che si ritorse su Douglas, dal momento che Kubrick avrebbe presto assunto il controllo di ogni elemento del film che non fosse stato già predeterminato in modo definitivo. (Baxter, 1999, p.164)

L’aneddotica degli scontri fra Douglas e Kubrick è piuttosto ampia, compresa una scena – aperta da un “Ehi, Ejzenštejn” (il neoregista di *Spartacus* è un fan del realizzatore della battaglia sul ghiaccio di *Aleksandr Nevskij*) e che si chiude con un “Senti, stronzetto” – in cui il produttore umilia pubblicamente il suo stipendiato intimandogli di andarsi a comprare dei vestiti nuovi, sostanzialmente per vendicarsi del fatto di non aver ricevuto risposta ad un suo memo in cui propone di girare una scena (appunto il dopo-battaglia finale con il coro di voci “Io sono Spartaco!”). Paradossalmente, il liberal Douglas non si avvede di aver ricreato con la sua casa indipendente gli stessi meccanismi dello studio system a cui intendeva sfuggire; e che, dunque, la resistenza passiva di Kubrick (che spesso sconfinava nel ritornello di Bartleby lo scrivano “Preferirei di no”) va intesa come una ribellione contro l’arroganza del potere del denaro. Insomma, Kirk Douglas non è Spartaco ma piuttosto Lentulo Batiato, il proprietario della scuola gladiatoria di Cuma; il vero ribelle muto e pensoso, quello che ha visto eliminare il suo simile e finto concorrente (Anthony Mann) come Spartaco ha visto eliminare l’etiope Draba (e proprio nell’arena in cui Douglas espone Kubrick), è lo stratega che ha studiato scacchi (non scordiamoci che il pavimento a scacchiera è presente tanto nella sala processuale di *Orizzonti di gloria* che nel senato romano di *Spartacus*).

Una delle prime decisioni di Kubrick in qualità di regista fu di licenziare Sabina Bethmann, anche se i suoi costumi erano già stati fatti su misura e aveva posato per le foto pubblicitarie con gli altri protagonisti del film. Licenziamenti così perentori erano tipici del mondo delle grandi produzioni cinematografiche. Rappresentavano una marcatura rituale del territorio, un gesto, come la carneficina dei prigionieri che i romani facevano nel Circo Massimo, che simboleggiava la distruzione del vecchio ordine e la sua sostituzione con un altro. (p. 169)

Con l'andare del tempo, il misconoscimento del kolossal in Super-Technirama da parte di Kubrick è stato direttamente proporzionale alla rivendicazione di paternità da parte di Douglas; eppure non c'è dubbio che quell'esperienza abbia segnato in profondità tutto il cinema successivo di Kubrick, da *2001 : Odissea nello spazio* (dove vediamo la ribellione dello schiavo-macchina, il computer Hal 9000) a *Full Metal Jacket* (dove la scuola di addestramento dei marines ha scene che ricalcano la scuola gladiatoria di Capua e gli addestramenti sul Vesuvio).

Lolita, il film immediatamente successivo a *Spartacus*, si apre col personaggio di Humbert che si aggira armato di pistola nella villa barocca di Quilty chiamandolo a gran voce: quando si presenta un tizio con ancora addosso un lenzuolo bianco che sembra una toga romana, alla domanda se è lui Quilty l'altro risponde "No, io sono Spartaco" e propone una partita di "ping pong romano" come diversivo alla minaccia di omicidio. Alla fine della scena Humbert spara e Quilty (che ci ha tenuto a farci sapere che di mestiere fa lo sceneggiatore prolifico e ben pagato: a chi somiglia?) muore: Stanley liquida Spartaco, tornando per un po' alla contemporaneità (compresa la guerra fredda, che sarà direttamente al centro del *Dottor Stranamore*) e per sempre all'indipendenza autoriale. Per quello che vale un simbolismo tragicomico, questa cancellazione del mito di Spartaco si pone come sostituzione della *politique des auteurs* allo *star system*. ma anche al cinema di sceneggiatura invisibile alla nascente Nouvelle Vague. Un tentativo di vincere non una guerra servile, come ancora toccava fare al sindacalizzato Dalton Trumbo, ma quella che il critico di "Film Quarterly" Colin Young chiama nel cruciale 1959 "la guerra d'indipendenza di Hollywood" (Kubrick 2015, p.25).

Bibliografia

Ahl, F., 2007, *Spartacus, Exodus, and Dalton Trumbo: Managing Ideologies of War*, in Winkler, M.M. (ed.), *Spartacus. Film and History*, Oxford, Blackwell.

Baxter, J., 1999, *Stanley Kubrick. La biografia*, traduzione italiana di Enrico Cerasuolo e Andrea Serafini, Torino, Lindau; ed. or. 1997, *Stanley Kubrick. A biography*, HarperCollins.

Ceplair, L., Englund, S., 1981, *Inquisizione a Hollywood*, traduzione italiana di Riccardo Duranti, Roma, Editori Riuniti; ed. or. 1980, *The Inquisition in Hollywood*, University of Illinois Press.

Chion, M., 2006, *Stanley Kubrick. L'umano, né più né meno*, traduzione italiana di Silvia Angrisani, Torino, Lindau; ed. or. 2005, *Stanley Kubrick. L'humain, ni plus ni moins*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma/SCEREN-CNDP.

Douglas, K., 2013, *Io sono Spartaco!*, traduzione italiana di Luca Fusari, Milano, il Saggiatore; ed. or. 2012, *I Am Spartacus!*, Open Road Media.

Kubrick, S., 2015, *Non ho risposte semplici*, traduzione italiana di Anna Mioni, Roma, Minimum Fax; ed. or. 2001, *Stanley Kubrick Interviews*, University Press of Mississippi.

Schiavone, A., 2016, *Spartaco. Le armi e l'uomo*, Torino, Einaudi.

Zemon Davis, N., 2007, *La storia al cinema. La schiavitù sullo schermo da Kubrick a Spielberg*, traduzione italiana di Nicola Pizzolato, Roma, Viella; ed. or. 2000, *Slaves on Screen. Film and Historical Vision*, Vintage Canada.