

JOURNAL FOR TRANSCULTURAL PRESENCES &  
DIACHRONIC IDENTITIES FROM ANTIQUITY TO DATE

# thersites

10/2019

Filippo Carlà-Uhink & Maja Gori (Eds.)

## Modern Identities and Classical Antiquity



[www.thersites-journal.de](http://www.thersites-journal.de)

## **Imprint**

### **Universität Potsdam 2020**

Historisches Institut, Professur Geschichte des Altertums  
Am Neuen Palais 10, 14469 Potsdam (Germany)  
<https://www.thersites-journal.de/>

### **Editors**

PD Dr. Annemarie Ambühl (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)  
Prof. Dr. Filippo Carlà-Uhink (Universität Potsdam)  
Dr. Christian Rollinger (Universität Trier)  
Prof. Dr. Christine Walde (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)

**ISSN 2364-7612**

### **Contact**

#### **Principal Contact**

Prof. Dr. Filippo Carlà-Uhink  
Email: [thersitesjournal@uni-potsdam.de](mailto:thersitesjournal@uni-potsdam.de)

#### **Support Contact**

Dr. phil. Christian Rollinger  
Email: [thersitesjournal@uni-potsdam.de](mailto:thersitesjournal@uni-potsdam.de)

### **Layout and Typesetting**

text plus form, Dresden

### **Cover pictures:**

1 – The Archaeological Museum of the Republic of North Macedonia in Skopje at the time of its construction. Photo by Maja Gori, 2008.  
2 – Roman gladiator. Part of a statuary group in Rruga Taulantia, Durrës, Albania. Photo by Filippo Carlà-Uhink, September 2019.

### **Published online at:**

<https://doi.org/10.34679/thersites.vol10>

This work is licensed under a Creative Commons License:  
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).  
This does not apply to quoted content from other authors.  
To view a copy of this license visit  
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

ANDREA AVALLI

(Università degli studi di Genova, Université de Picardie « Jules Verne »)

## I film *peplum* e la fine del mito fascista della romanità

**Abstract** As both classicists and historians have shown, the myth of *romanità* was one of the key elements at the core of Italian nationalism and Fascist ideology, that in 1937 found its most famous cinematographic expression through the film *Scipione l'Africano*. After the fall of the Fascist regime and the end of the war, during the 1950s, new *peplum* films produced different Italian representations of ancient Rome. These movies reversed the old, Fascist exaltation of Roman imperial power into the American and religious condemnation of it as a violent and anti-Christian dictatorship. An historical analysis of post-war Italian films on ancient Rome can therefore enlighten the change in perception of totalitarianism and national identity in Italian society. It can moreover study the post-Fascist transition by showing changes and continuities in culture after the fall of the regime. Among the Fascist continuities, the analysis of post-war historical films clearly shows the persistence of a colonialist, racially white national identity as well as a Catholic and Italian self-representation as peaceful and innocent victims of Fascism. The condemnation of totalitarianism coexists therefore with the lack of a public admission of guilt in regards to Fascism, colonialism, racism and war.\*

**Keywords** Reception, Cinema, Ancient Rome, Fascism, Racism, Catholicism, Memory

---

\* Ringrazio Anna Maria Cimino e Eddy Olmo Denegri per la lettura dell'articolo e per i suggerimenti.

## 1. *SCIPIONE L'AFRICANO* (1937) E IL MITO FASCISTA DELLA ROMANITÀ

A partire dagli anni Settanta, il mito fascista della romanità è stato oggetto di studio, sia da parte di classicisti e archeologi interessati alla ricezione contemporanea del mondo antico, sia da parte degli storici del fascismo, arrivando a ricoprire un ruolo centrale nelle interpretazioni storiografiche dell'ideologia fascista<sup>1</sup>. Negli ultimi anni, infatti, gli studiosi hanno ricostruito l'importanza del mito della romanità per la politica culturale del regime fascista, analizzando la storia delle esposizioni,<sup>2</sup> dell'archeologia,<sup>3</sup> dell'urbanistica,<sup>4</sup> e le stesse convinzioni in campo storico di Mussolini.<sup>5</sup> Tali studi hanno contribuito all'approfondimento del consenso attuale degli storici sulla centralità del mito della romanità per il nazionalismo « paligenetico » promosso dal fascismo e per il suo progetto totalitario di rifondazione nazionale, razziale e culturale della società italiana.<sup>6</sup>

Per la sua capacità di veicolare nella società un immaginario storico, anche la dimensione cinematografica del mito fascista della romanità è stata ricostruita, in modo particolare a proposito del film *Scipione l'Africano* di Carmine Gallone (1937).<sup>7</sup> L'attenzione degli studiosi per questa produzione deriva dalla posizione che questa occupa nel contesto del cinema italiano dell'epoca. *Scipione l'Africano* rappresenta infatti un caso relativamente isolato nella cinematografia italiana del periodo, caratterizzata da una crisi nella produzione di film a tema antico. In seguito all'epoca d'oro del *peplum* italiano, tra 1907 e 1915, dopo la prima guerra mondiale l'industria cinematografica italiana non è più in grado di disporre dei grandi capitali necessari alla realizzazione di film storici e alla competizione con

---

1 Ad esempio: Cagnetta (1979); Canfora (1980); Giardina/Vauchez (2000); Gentile (2007); Nelis (2011).

2 Scriba (1995); Fogu (2003).

3 Arthurs (2012).

4 Kallis (2014).

5 Salvatori (2016).

6 Griffin (2007); Roche (2019).

7 Ricci (2008) 88–104; Brunetta (2009) 133–134; Giuman/Parodo (2011); Venturini (2015) 111; Di Chiara (2016) 41; Pomeroy (2018); Pucci (2018).

le produzioni americane in ascesa.<sup>8</sup> Se dopo l'ascesa al potere del fascismo nel 1922 escono almeno cinque film ambientati in epoca romana – *Messalina* nel 1923, *Quo vadis* nel 1924, *La fanciulla di Pompei* nel 1925, *Gli ultimi giorni di Pompei* nel 1926 e *Trionfo cristiano* nel 1929 – in seguito la produzione si arresta quasi completamente. Dopo l'episodio comico di Ettore Petrolini in *Nerone* di Alessandro Blasetti (1930), che riprende uno *sketch* teatrale di epoca prefascista,<sup>9</sup> e la riedizione sonorizzata di *Cabiria* (1914) nel 1931, l'unico film italiano a tema romano antico che esce fino alla fine della seconda guerra mondiale è appunto *Scipione l'Africano*. Allo stesso tempo, *Scipione l'Africano* è il film più costoso mai realizzato dalla cinematografia italiana fino a quel momento, prodotto e sponsorizzato direttamente dal regime fascista a fini di politica culturale.<sup>10</sup> Mettendo in scena – all'indomani della conquista fascista dell'Etiopia (1936) – la vittoria romana in Africa al termine della seconda guerra punica, il film veicola infatti un'esplicita operazione di legittimazione dell'imperialismo italiano attraverso la rappresentazione cinematografica dell'antichità.<sup>11</sup> Insieme alla coeva Mostra Augustea della Romanità (1937–1938), *Scipione l'Africano* rappresenta il principale tentativo del regime di promuovere visualmente il mito fascista della romanità, incoraggiando l'identificazione nazionalista degli italiani del XX secolo con gli antichi Romani.<sup>12</sup>

## 2. IL PEPLUM POST-FASCISTA (1947–1960)

Se già durante la seconda guerra mondiale il cinema italiano produce film eterodossi rispetto all'ideologia fascista, e precursori del neorealismo,<sup>13</sup> la caduta del regime, tra 1943 e 1945, determina in Italia la marginalizzazione delle for-

---

8 Aubert (2009) 27–40.

9 Petrolini (1971).

10 Venturini (2015) 111; Di Chiara, (2016) 36.

11 Di Chiara (2016) 109–123.

12 Ricci (2008) 98.

13 Ad esempio, *La corona di ferro* (Alessandro Blasetti, 1941) e *Ossessione* (Luchino Visconti, 1943): cfr. Brunetta (2009) 211, 273–274.

me di esaltazione nazionalista e imperialista di Roma antica, anche in ambito cinematografico. I film *peplum* del secondo dopoguerra, e in particolare quelli di produzione americana, sono stati analizzati dagli studiosi,<sup>14</sup> ma per l'Italia post-fascista la storia politico-culturale del *peplum* è tuttora in fase di interpretazione.<sup>15</sup> L'analisi di alcuni *peplum* italiani degli anni Quaranta e Cinquanta può fornire un interessante contributo alla ricostruzione del mutamento della rappresentazione dell'antica Roma e in generale dei nuovi modi di concepire l'identità nazionale italiana dopo il fascismo. In questo articolo mi propongo di fornire una parziale rassegna di fonti e di produrre un tentativo di interpretazione.

Se si prende come punto di riferimento cinematografico e ideologico *Scipione l'Africano*, i film italiani a tema antico del dopoguerra segnano una forte cesura, documentando il passaggio da un discorso fascista di esaltazione della potenza romana all'adozione di un discorso cristiano, su modello statunitense, che invece la condanna.<sup>16</sup> Tale connotazione ideologica del *peplum* italiano è coerente con il ruolo politico-culturale del partito della Democrazia Cristiana – principale forza di governo per tutti i decenni del dopoguerra – nel rappresentare, anche a livello di politica cinematografica, l'identità cattolica degli italiani e la collocazione atlantica del paese nella guerra fredda. La storia del *peplum* italiano va contestualizzata nella più generale storia della gestione democristiana del cinema post-fascista, e in particolare del ruolo politico di Giulio Andreotti, sottosegretario con delega allo Spettacolo dal 1947 al 1953.<sup>17</sup> In questo periodo, nel quadro di una generale – ma non incontestata<sup>18</sup> – esposizione post-bellica alle produzioni culturali statunitensi, l'Italia conosce un'apertura inedita all'industria cinematografica americana, diventando essa stessa sede di realizzazione di costosi film statunitensi. Giulio Andreotti si impegna nel favorire politicamente la collaborazione cinematografica italo-americana, ricercandone le ricadute positive in termini economici, proprio a partire dalla realizzazione a Roma del *peplum* statunitense *Quo Vadis* (Mervyn LeRoy, 1951), che inaugura una fase di grande svilup-

---

14 Solomon (1978); Wood (1979) 151–170; Winkler (1997); Wyke (1997); Aziza (2009); Theodorakopoulos (2010); Bessières (2016).

15 Di Chiara (2016) 48, ss.

16 Casadio (2007).

17 Cfr. il documentario *Giulio Andreotti. Il cinema visto da vicino* (Tatti Sanguineti, 2016).

18 Brunetta (2001) 127–151; Guiso (2006).

po commerciale del genere, destinata a durare fino ai primi anni Sessanta.<sup>19</sup> Allo stesso tempo, i governi democristiani, alternando la concessione di sovvenzioni statali e l'uso della censura preventiva o definitiva, condizionano lo sviluppo del cinema italiano e in particolare dei film che mettono in scena la storia nazionale, per evitare la proliferazione di narrazioni del passato antinazionaliste, anticlericali, filocomuniste ed esplicitamente nostalgiche del fascismo. Anche dopo la caduta del regime e l'instaurazione di una repubblica democratica, dunque, lo Stato mantiene forme di controllo sulle rappresentazioni visuali della storia d'Italia.<sup>20</sup>

L'analisi dei *peplum* italiani di questo periodo indica come anche la fine del mito della romanità, nel cinema italiano, passi attraverso i condizionamenti della gestione democristiana della politica cinematografica e l'adozione del discorso cristiano e antiromano del *peplum* americano. Al di là della Democrazia Cristiana, peraltro, esiste un consenso antifascista politicamente trasversale a favore di una svolta nella rappresentazione cinematografica della romanità. Nel 1949, Palmiro Togliatti scrive una recensione positiva di *Fabiola* di Alessandro Blasetti, rappresentazione cattolica del martirio dei primi cristiani. Togliatti considera il regista ex-fascista « coraggioso », mosso da « onestà » e « realismo » – termini significativi, in una fase in cui la politica culturale dei comunisti italiani è tesa a sostenere, in senso lukácsiano e ždanoviano, forme di realismo socialista in campo artistico.<sup>21</sup> Il segretario del PCI parla di « un film tutto sommato democratico », che oltre all'ispirazione cattolica contiene elementi socialisti. Soprattutto, Togliatti – che, negli anni della guerra, era stato evidentemente influenzato dalla lettura delle considerazioni di Antonio Gramsci su Roma antica<sup>22</sup> – considera realistica la messa in scena di un potere imperiale crudele e oppressivo, « uno Stato le cui fondamenta peraltro già marcivano per una profonda crisi economica ». <sup>23</sup> Se in seguito i critici cinematografici di sinistra prenderanno le distanze dal *peplum*, giudicandolo un genere conservatore e superomista,<sup>24</sup> la convergen-

---

19 Spinazzola (1974) 326–336; Brunetta (2001) 152–176, 574–582; Forgacs/Gundle (2007) 185–205; Treveri-Gennari (2009); De Santi (2016). Cfr. il documentario *Giulio Andreotti. La politica del cinema* (Tatti Sanguineti, 2016).

20 Barattoni (2012) 34–44; Gaudenzi (2016).

21 Misler (1973); Guiso (2006) 539–555; Vittoria (2014); Gómez Gutiérrez (2015).

22 Bianchi Bandinelli (1965). Cfr. Fonzo (2019).

23 Togliatti (1949); Di Chiara (2016) 125–140.

24 Di Chiara (2016) 66–76.

za di Togliatti con i cattolici su *Fabiola* è significativa della trasversalità del consenso politico intorno alla fine del mito fascista della romanità.

A partire almeno da *L'Apocalisse* (Giuseppe Maria Scotese, 1947) e per tutti gli anni Cinquanta, Roma antica non viene più rappresentata come modello di virtù civili e militari in cui identificarsi, ma come dittatura arbitraria, violenta e anticristiana, da temere e combattere. In alcuni casi, sono gli stessi registi ex-fascisti a produrre film ideologicamente opposti a quelli degli anni della dittatura, come Alessandro Blasetti e il regista di *Scipione l'Africano*, Carmine Gallone. Film come *Fabiola* di Blasetti, *Gli ultimi giorni di Pompei* (Marcel L'Herbier, Paolo Moffa, 1950), *Messalina* (Carmine Gallone, 1951), *O.K. Nerone* (Mario Soldati, 1951), *Le schiave di Cartagine* (Guido Brignone, 1956), *Gli ultimi giorni di Pompei* (Mario Bonnard, Sergio Leone, 1959) mettono in scena la persecuzione, la schiavitù e il martirio dei primi cristiani da parte di un potere tirannico, irrazionale e omicida. Tale mutamento nella rappresentazione visuale dell'antichità romana, che rimette in scena anche rappresentazioni letterarie già oggetto di trasposizioni cinematografiche – è il caso di *Fabiola* e di *Gli ultimi giorni di Pompei*<sup>25</sup> – avviene nel quadro di un evidente allineamento del cinema italiano all'immaginario prodotto dal *peplum* americano di ispirazione religiosa. Le grandi produzioni americane del periodo, infatti, sono esplicite nell'esaltare il cristianesimo proiettando, per contrasto, la memoria del nazismo e del fascismo sull'impero romano.<sup>26</sup> Ciò avviene anche attraverso la messa in scena di simboli antichi, o pseudo-antichi, caratteristici dell'estetica fascista, come il saluto romano e il fascio littorio. Un *kolossal* statunitense come *Quo Vadis* di Mervyn LeRoy (1951), girato a Roma e basato su un romanzo già trasposto in diversi film del periodo prebellico, presenta il cristianesimo come idea liberatrice rispetto a una Roma tirannica e totalitaria. In questo film, i soldati ostentano il saluto romano – un gesto erroneamente considerato autenticamente romano, ma allo stesso tempo inequivocabilmente legato nell'immaginario alla recente memoria dei fascismi europei.<sup>27</sup> In un altro *peplum* americano, *The Robe* (Henry Koster, 1953), si mette in scena la stessa rappresentazione negativa dell'impero romano come persecutore dei cristiani, e il trono dell'antagonista (l'imperatore Caligola) è ornato da fasci littori. Anche nel seguito di *The Robe*, *Demetrius and the Gladiators* (Delmer Daves, 1954), ritor-

---

25 Wyke (1997); Pesando (2003).

26 Winkler (1997).

27 Winkler (2009).



nano i fasci littori intorno al trono e i saluti romani dei soldati – questi ultimi compaiono anche in *Julius Caesar* (J.L. Mankiewicz, 1953) e in *Ben-Hur* (William Wyler, 1959). Tali elementi di sovrapposizione visuale tra fascismo e romanità antica trovano un corrispettivo nei *peplum* italiani. In *Messalina* di Gallone e in *Le schiave di Cartagine* di Brignone i soldati antichi usano il saluto romano, riflettendo evidentemente la memoria del fascismo e del nazismo. La messa in scena di questa memoria può assumere le forme di un gioco degli specchi tra antico e contemporaneo: nella commedia *O.K. Nerone* di Mario Soldati, la Roma antica in cui si risvegliano due soldati italo-americani è in realtà composta dagli edifici dell'EUR fascista.<sup>28</sup> In generale, nel *peplum* italiano, gli antichi Romani sono rappresentati come figure positive solo quando sono cristiani, oppure quando, come l'Antonio de *Le legioni di Cleopatra* (Vittorio Cottafavi, 1959), sono repubblicani e ostili al potere autocratico. Nel cinema italiano, peraltro, non sono solo i cristiani a ricoprire i ruoli dei protagonisti e delle vittime. Film come *Spartaco* (Riccardo Freda, 1953)<sup>29</sup> e *La rivolta dei gladiatori* (Vittorio Cottafavi, 1958), che non mettono in scena i cristiani, producono la medesima condanna della violenza arbitraria del potere romano. Addirittura, in *Annibale* (Carlo Ludovico Bragaglia, Edgar George Ulmer, 1959) e nel *remake* di *Cabiria, Cartagine in fiamme* (Carmine Gallone, 1960), si arriva a ribaltare la prospettiva di *Scipione l'Africano* e a rappresentare come protagonisti i Cartaginesi e come loro antagonisti i Romani.<sup>30</sup> Ma persino quando, in *Attila* (Pietro Francisci, 1954), i Romani sono i protagonisti, vittime dei barbari, la loro società imperiale è rappresentata come decadente e violenta, e solo nel cristianesimo viene indicata la salvezza.<sup>31</sup> In questo film, è su Attila che viene proiettata la memoria del totalitarismo nazifascista: il capo degli Unni parla di razza, di sangue, di popolo e di guerra, ed è anticristiano. Inoltre, il contesto della guerra fredda interviene a condizionare la rappresentazione dei barbari: Attila cita implicitamente Stalin, chiedendo di quante spade possa disporre il papa. Il pontefice, di fronte alla corruzione dell'impero e alla minaccia della violenza barbarica, appare come l'unica guida del popolo romano. Coerentemente con il modello dei film americani, l'evidente messaggio ideologico del film – estendibile a quasi tutti i *peplum* post-bellici italiani – è che

---

28 Di Chiara (2016) 65.

29 Sulla trasposizione cinematografica di *Spartaco*, cfr. Wyke (1997); Carlà-Uhink (2017) 311.

30 García Morcillo (2015).

31 Carlà-Uhink (2017).

solo il cristianesimo, dopo il fallimento del fascismo, possa guidare gli italiani facendo da argine ai totalitarismi di destra e di sinistra.

### 3. CONTINUITÀ CULTURALI E DISCORSO AUTO-ASSOLUTORIO NEL *PEPLUM* POST-FASCISTA

La radicalità della cesura rappresentata dall'adozione, da parte del *peplum* italiano, di una prospettiva cristiana e antiromana su modello americano mostra alcune importanti contraddizioni, che vanno contestualizzate nei limiti della transizione post-fascista della società italiana. Uno di questi limiti è stato individuato nel campo della rappresentazione di genere: anche in Italia, il *peplum* post-bellico vede rinnovata la centralità narrativa ed estetica di una mascolinità classica forte, atletica ed eroica, di origine prefascista ma inevitabilmente compromessa dalla sua recente esaltazione fascista e dall'esposizione mediatica del corpo di Mussolini. Tale continuità dell'estetica fascista coesiste, venendo in parte neutralizzata, con l'impiego di *bodybuilders* statunitensi come protagonisti dei film, l'americanizzazione dei nomi d'arte degli attori italiani e l'ispirazione americana e antitotalitaria dei *peplum*.<sup>32</sup> Oltre alla rappresentazione della mascolinità, un importante canale di continuità della cultura fascista nel cinema post-bellico va registrato nel campo dell'identità razziale: nei *peplum* italiani del secondo dopoguerra i neri sono sempre rappresentati come schiavi e marginali, non intervenendo nei dialoghi e limitandosi a emettere versi animaleschi o a ricoprire ruoli di danzatori e musicisti. È così in *Messalina* di Gallone, in *O.K. Nerone* di Soldati (dove viene messo in scena un *minstrel show* da parte dei due protagonisti con il volto dipinto di nero), in *La rivolta dei gladiatori* di Cottafavi, in *Erode il grande* (Arnaldo Genoino, Vitkor Turžanskij, 1958), in *Nel segno di Roma* (Guido Brignone, Michelangelo Antonioni, 1958), in *Gli ultimi giorni di Pompei* di Bonnard e Leone. I neri parlano solo in *Due notti con Cleopatra* (Mario Mattoli, 1953), dove uno schiavo dice qualche parola ed è indicato in quanto «nero», e in *Cartagine in fiamme* (Carmine Gallone, 1960), dove a parlare è una schiava, oggetto del desiderio sessuale di un bianco che la chiama «Venere nera». Tale rappresentazione dei neri non rappresenta una peculiarità naziona-

32 Dyer (1997) 165–184; Günsberg (2005) 97–132; O'Brien (2014), Rushing (2016); Giori (2017) 86–93.

le del *peplum* italiano post-fascista: negli stessi anni, i medesimi stereotipi razzisti caratterizzano anche i *kolossal* americani, come nel caso di *Demetrius and the Gladiators* e di *Ben-Hur*. Nel cinema italiano, però, questa tendenza va messa in relazione con la persistenza di stereotipi razziali di matrice colonialista e fascista, in un paese in cui la perdita delle colonie africane nel corso della seconda guerra mondiale non coincide con la decolonizzazione: almeno fino al 1950, i partiti antifascisti – compresi comunisti e socialisti – rivendicano invano la restituzione delle colonie, e l'Italia ottiene dall'ONU, dal 1950 al 1960, l'amministrazione fiduciaria della Somalia. A livello culturale e cinematografico, questa reticenza alla transizione post-coloniale si accompagna alla persistenza di stereotipi razzisti e alla diffusa memoria auto-assolutoria, anche da parte antifascista, del colonialismo italiano come fenomeno civilizzatore e non prevaricatore.<sup>33</sup> In questo contesto, il *peplum*, con la sua rappresentazione razzista degli antichi africani come figure subalterne e animalesche, contribuisce a legittimare – nell'epoca della decolonizzazione – il colonialismo come eterna e naturale forma di dominio dei bianchi sull'Africa, e a mantenere una memoria positiva dell'esperienza coloniale italiana.

Oltre a esercitare una funzione auto-assolutoria rispetto al colonialismo, la denuncia della violenza arbitraria e anticristiana del potere imperiale romano è funzionale a una parallela rappresentazione auto-assolutoria dei cattolici italiani, ormai democristiani e a capo della politica cinematografica nazionale. Nel *peplum*, infatti, i cattolici italiani si autorappresentano come nemici del totalitarismo, nonostante i profondi rapporti intrattenuti con il regime fascista, e come minoranza vittima di persecuzioni, rimuovendo le proprie recenti responsabilità rispetto all'antisemitismo – fenomeno che continua a condizionare aspetti della cultura cattolica degli anni Cinquanta.<sup>34</sup>

La presenza di un discorso auto-assolutorio rispetto al fascismo emerge con evidenza, più che nel *peplum* tragico e d'azione, nel *peplum* comico e nella sua particolare forma di decostruzione del mito fascista della romanità, basata sulla parodia della figura del romano atletico ed eroico. Nel *peplum* comico, in particolare, assume un ruolo importante Alberto Sordi, in *Due notti con Cleopatra* di Mattoli (1953) e soprattutto in *Mio figlio Nerone* (Steno, 1956). L'attore aveva fatto il proprio esordio cinematografico, come comparsa, proprio nel film-simbolo del

---

33 Labanca (2002) 427–471; Giuliani (2015); Deplano (2017).

34 Miccoli (2000); Raggi/Taradel (2000); Moro (2002); Mazzini (2012); Valbousquet (2018).

mito fascista della romanità, *Scipione l'Africano* di Gallone.<sup>35</sup> Vent'anni dopo, in *Mio figlio Nerone* di Steno, Sordi, nelle vesti di Nerone, si trova invece a incarnare diversi stereotipi dell'italianità, dal carattere mammone all'alterità rispetto ai tedeschi (un generale germanico assolve alla funzione di parodiare, anche linguisticamente, un militare tedesco), all'inadeguatezza alla vita militare. Nel film, sono i Germani ad appoggiare Agrippina nel voler addestrare militarmente Nerone contro la sua volontà. Il messaggio, evidentemente, è quello di un'estraneità del carattere nazionale italiano al militarismo e, per estensione, al nazismo. Dopo aver esordito nel *kolossal* fascista, Alberto Sordi presta così la propria figura alla memoria auto-assolutoria degli italiani post-fascisti, mettendo in scena la rappresentazione comica del fallimento del progetto totalitario fascista.<sup>36</sup> Questa memoria auto-assolutoria del passato fascista va contestualizzata in una fase post-bellica caratterizzata dalla mancata epurazione di larghi settori delle forze armate, del personale statale e accademico e del mondo dell'economia compromessi con il defunto regime, favorita dai partiti antifascisti – su posizioni diverse tra loro – e, in funzione anticomunista, dagli Alleati.<sup>37</sup> Come nel caso del colonialismo, questa contraddittoria transizione post-fascista si caratterizza per una diffusa memoria auto-assolutoria italiana – ma promossa anche dagli Alleati – rispetto ai crimini di guerra e alla persecuzione razziale, le cui principali responsabilità vengono generalmente scaricate individualmente su Mussolini e sulla Germania nazista.<sup>38</sup> Non diversamente dai corrispettivi tragici e d'azione, anche il *peplum* comico si inserisce in questa tendenza memoriale, contribuendo alla produzione di un discorso auto-assolutorio sul passato fascista.

Attraverso l'adozione del modello cristiano e americano, mediata e favorita dalla politica cinematografica democristiana, il *peplum* post-fascista segna una netta cesura rispetto al mito fascista della romanità espresso da *Scipione l'Africano*. Allo stesso tempo, il nuovo *peplum* presenta alcuni punti critici nella rappresentazione della romanità, in linea con la contraddittorietà della transizione post-fascista della società italiana. Se l'esaltazione imperialista e militarista di Roma cede il passo a una denuncia del potere imperiale in quanto arbitrario e

---

<sup>35</sup> Venturini (2015) 111.

<sup>36</sup> Patriarca (2010) 242, ss.

<sup>37</sup> Woller (1997); Canosa (1999); Conti (2017); De Luna (2017); De Nicolò/Fimiani (2019); Martini (2019).

<sup>38</sup> Focardi (1999); Focardi (2013).

violento, la centralità narrativa e visuale del ruolo di un uomo forte, la persistenza di stereotipi razzisti di matrice colonialista e l'espressione di un discorso auto-assolutorio nazionale e cattolico rispetto alle responsabilità italiane nei confronti di fascismo, razzismo e guerre mostrano invece i limiti della messa in discussione del passato. L'inserimento di tali punti critici in un prodotto culturale di ispirazione antitotalitaria e cristiana, modellata sui film americani, se da un lato ne neutralizza le implicazioni di continuità rispetto alla cultura fascista, dall'altro mette in luce la contraddittorietà della cultura italiana degli anni Cinquanta.

## BIBLIOGRAFIA

- Arthurs (2012). – Joshua Arthurs, *Excavating modernity. The Roman past in Fascist Italy* (Ithaca & London: Cornell University Press 2012).
- Aubert (2009). – Natacha Aubert, *Un cinéma d'après l'antique. Du culte de l'Antiquité au nationalisme italien* (Paris: L'Harmattan 2009).
- Aziza (2009). – Claude Aziza, *Le péplum, un mauvais genre* (Paris: Klincksieck 2009).
- Barattoni (2012). – Luca Barattoni, *Italian Post-Neorealist Cinema* (Edinburgh: Edinburgh University Press 2012).
- Bessières (2016). – Vivien Bessières, *Le péplum, et après? L'Antiquité gréco-romaine dans les récits contemporains* (Paris: Classiques Garnier 2016).
- Bianchi Bandinelli (1965). – Ranuccio Bianchi Bandinelli, « Storia romana in scuola fascista ». *Il Contemporaneo* (agosto 1965) 17–18.
- Brunetta (2001). – Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico. 1945–1959* (Roma: Editori Riuniti 2001; ed. or. 1993).
- Brunetta (2009). – Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano di regime. Da «La canzone dell'amore» a «Ossessione». 1929–1945* (Roma & Bari: Laterza 2009).
- Cagnetta (1979). – Mariella Cagnetta, *Antichisti e impero fascista* (Bari: Dedalo 1979).
- Canfora (1980). – Luciano Canfora, *Ideologie del classicism* (Torino: Einaudi 1980).
- Canosa (1999). – Romano Canosa, *Storia dell'epurazione in Italia. Le sanzioni contro il fascismo 1943–1948* (Milano: Baldini & Castoldi 1999).

- Carlà-Uhink (2017). – Filippo Carlà-Uhink, < Thinking through the Ancient World: « Late Antique Movies » as a Mirror of Shifting Attitudes towards Christian Religion > in Arthur J. Pomeroy (a cura di), *A companion to ancient Greece and Rome on screen* (Malden: Wiley-Blackwell 2017) 307–328.
- Casadio (2007). – Gianfranco Casadio, *I mitici eroi. Il cinema « peplum » nel cinema italiano dall'avvento del sonoro a oggi (1930–1993)* (Ravenna: Longo 2007).
- Conti (2017). – Davide Conti, *Gli uomini di Mussolini. Prefetti, questori e criminali di guerra dal fascismo alla repubblica italiana* (Torina: Einaudi 2017).
- De Luna (2017). – Giovanni De Luna, *La Repubblica inquieta. L'Italia della Costituzione. 1946–1948* (Milano: Feltrinelli 2017).
- De Nicolò e Fimiani (2019). – Marco De Nicolò & Enzo Fimiani (a cura di), *Dal fascismo alla Repubblica: quanta continuità?* (Roma: Viella 2019).
- De Santi (2016). – Chiara De Santi, < L'americanizzazione negli anni Cinquanta tra Roman Holiday e Un americano a Roma >. *Cinema e Storia* (2016) 97–110.
- Deplano (2017). – Valeria Deplano, *La madrepatria è una terra straniera: libici, eritrei e somali nell'Italia del dopoguerra (1945–1960)* (Firenze: Le Monnier 2017).
- Di Chiara (2016). – Francesco Di Chiara, *Peplum. Il cinema italiano alle prese col mondo antico* (Roma: Donzelli Editore 2016).
- Dyer (1997). – Richard Dyer, *White* (London & New York: Routledge 1997).
- Focardi (1999). – Filippo Focardi, < Alle origini di una grande rimozione. La questione dell'antisemitismo fascista nell'Italia dell'immediato dopoguerra >. *Horizonte IV* (1999) 135–170.
- Focardi (2013). – Filippo Focardi, *Il cattivo tedesco e il bravo italiano. La rimozione delle colpe della seconda guerra mondiale* (Roma & Bari: Laterza 2013).
- Fogu (2003). – Claudio Fogu, *The historic imaginary. Politics of history in fascist Italy* (Toronto, Buffalo & London: University of Toronto Press 2003).
- Fonzo (2019). – Erminio Fonzo, *Il mondo antico negli scritti di Antonio Gramsci* (Mercato S. Severino: Edizioni Paguro 2019).
- Forgacs e Gundle (2007). – David Forgacs & Stephen Gundle, *Cultura di massa e società italiana. 1936–1954* (Bologna: Il Mulino 2007).
- García Morcillo (2015). – Marta García Morcillo, < The East in the West. The Rise and Fall of Ancient Carthage in Modern Imagery and in Film > in Marta García Morcillo, Pauline Hanesworth & Oscar Lapeña Marchena (a cura di), *Imagining Ancient Cities in Film: From Babylon to Cinecittà* (New York & London: Routledge 2015) 135–162.

- Gaudenzi (2016). – Enrico Gaudenzi, « Una storia nuova. La censura del passato nel cinema a soggetto storico ». *Cinema e Storia* (2016) 13–25.
- Gentile (2007). – Emilio Gentile, *Fascismo di pietra* (Roma & Bari: Laterza 2007).
- Giardina e Vauchez (2000). – Andrea Giardina & André Vauchez, *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini* (Roma & Bari: Laterza 2000).
- Giori (2017). – Mauro Giori, *Homosexuality and Italian Cinema. From the Fall of Fascism to the Years of Lead* (Basingstoke: Palgrave Macmillan 2017).
- Giuliani (2015). – Gaia Giuliani (a cura di), *Il colore della nazione* (Firenze: Le Monnier 2015).
- Giuman e Parodo (2011). – Marco Giuman & Ciro Parodo, *L'altro Scipione. Scipione l'Africano e il suo tempo: iconologia dell'antico nel film di Carmine Gallone* (Cagliari: Edizione AV 2011).
- Gómez Gutiérrez (2015). – Juan José Gómez Gutiérrez, *The PCI Artists: Antifascism and Communism in Italian Art, 1944–1951* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2015).
- Griffin (2007). – Roger Griffin, *Modernism and fascism. The sense of a beginning under Mussolini and Hitler* (Basingstoke: Palgrave Macmillan 2007).
- Guiso (2006). – Andrea Guiso, *La colomba e la spada. «Lotta per la pace» e antiamericanismo nella politica del Partito Comunista Italiano (1949–1954)* (Soveria Mannelli: Rubbettino 2006).
- Günsberg (2005). – Maggie Günsberg, *Italian Cinema. Gender and Genre* (Basingstoke: Palgrave Macmillan 2005).
- Kallis (2014). – Aristotle Kallis, *The Third Rome, 1922–1943. The making of the fascist capital* (Basingstoke: Palgrave Macmillan 2014).
- Labanca (2002). – Nicola Labanca, *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana* (Bologna: Il Mulino 2002).
- Martini (2019). – Andrea Martini, *Dopo Mussolini. I processi ai fascisti e ai collaborazionisti (1944–1953)* (Roma: Viella 2019).
- Mazzini (2012). – Elena Mazzini, *L'antiebraismo cattolico dopo la Shoah. Tradizioni e culture nell'Italia del secondo dopoguerra (1945–1974)* (Roma: Viella 2012).
- Miccoli (2000). – Giovanni Miccoli, *I dilemmi e i silenzi di Pio XII. Vaticano, Seconda guerra mondiale e Shoah* (Milano: Rizzoli 2000).
- Misler (1973). – Nicoletta Misler, *La via italiana al realismo. La politica culturale artistica del P. C. I. Dal 1944 al 1956* (Milano: Mazzotta 1973).
- Moro (2002). – Renato Moro, *La Chiesa e lo sterminio degli ebrei* (Bologna: Il Mulino 2002).

- Nelis (2011). – Jan Nelis, *From ancient to modern. The myth of romanità during the ventennio fascista* (Bruxelles & Roma: Belgisch Historisch Instituut te Rome 2011).
- O'Brien (2014). – Daniel O'Brien, *Classical Masculinity and the Spectacular Body on Film. The Mighty Sons of Hercules* (Basingstoke: Palgrave Macmillan 2014).
- Patriarca (2010). – Silvana Patriarca, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale* (Roma & Bari: Laterza 2010).
- Pesando (2003). – Fabrizio Pesando, «Il cinema péplum e Pompei» in Pietro Giovanni Guzzo (a cura di), *Pompei. Storie da un'eruzione* (Milano: Electa 2003) 35–45.
- Petrolini (1971). – Ettore Petrolini, «Nerone» in *Id., Teatro* (Milano: Garzanti 1971).
- Pomeroy (2018). – Arthur J. Pomeroy, «Classical Antiquity, Cinema and Propaganda» in Helene Roche & Kyriakos Demetriou (a cura di), *Brill's Companion to the Classics, Fascist Italy and Nazi Germany* (Leiden & Boston: Brill 2018) 264–285.
- Pucci (2018). – Giuseppe Pucci, «La cinematografia è l'arma più forte». *Progressus* V, 2 (2018) 11–18.
- Raggi e Taradel (2000). – Barbara Raggi & Ruggero Taradel, *La segregazione amichevole. «La Civiltà Cattolica» e la questione ebraica 1850–1945* (Roma: Editori Riuniti 2000).
- Ricci (2008). – Steven Ricci, *Cinema and Fascism. Italian film and society, 1922–1943* (Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press 2008).
- Roche (2019). – Helen Roche, «Mussolini's «Third Rome», Hitler's Third Reich and the Allure of Antiquity: Classicizing Chronopolitics as a Remedy for Unstable National Identity?». *Fascism* 8 (2019) 127–152.
- Rushing (2016). – Robert A. Rushing, *Descended from Hercules. Biopolitics and the Muscled Male Body on Screen* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press 2016).
- Salvatori (2016). – Paola Salvatori, *Mussolini e la storia. Dal socialismo al fascismo (1900–1922)* (Roma: Viella 2016).
- Scriba (1995). – Friedemann Scriba, *Augustus im Schwarzhemd? Die Mostra Augustea della Romanità in Rom 1937/1938* (Frankfurt am Main: Peter Lang 1995).
- Solomon (1978). – Jon Solomon, *The ancient world in the cinema* (South Brunswick: Barnes 1978).



- Spinazzola (1974). – Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945–1965* (Milano: Bompiani 1974).
- Theodorakopoulos (2010). – Elena Theodorakopoulos, *Ancient Rome at the cinema. Story and spectacle in Hollywood and Rome* (Exeter: Bristol Phoenix Press 2010).
- Togliatti (1949). – Roderigo di Castiglia [Palmiro Togliatti], < « Fabiola », ovvero tutte le strade conducono al comunismo >. *Rinascita* VI, 3 (marzo 1949) 142–143.
- Treveri-Gennari (2009). – Daniela Treveri-Gennari, *Post-War Italian Cinema: American Intervention, Vatican Interests* (New York & London: Routledge 2009).
- Valbousquet (2018). – Nina Valbousquet, < Race and faith: the Catholic Church, clerical Fascism, and the shaping of Italian anti-semitism and racism >. *Modern Italy* XXIII (2018, 4) 355–371.
- Venturini (2015). – Alfonso Venturini, *La politica cinematografica del regime fascista* (Roma: Carocci 2015).
- Vittoria (2014). – Albertina Vittoria, *Togliatti e gli intellettuali. La politica culturale dei comunisti italiani (1944–1964)* (Roma: Carocci 2014).
- Winkler (1997). – Martin M. Winkler, < The Roman Empire in American Cinema after 1945 >. *The Classical Journal* 93, 2 (1997) 167–196.
- Winkler (2009). – Martin M. Winkler, *The Roman Salute: Cinema, History, Ideology* (Columbus: Ohio State University Press 2009).
- Woller (1997). – Hans Woller, *I conti con il fascismo. L'epurazione in Italia 1943–1948* (Bologna: Il Mulino 1997; trad. it., ed. or. 1996).
- Wood (1979). – Michael Wood, *L'America e il cinema* (Milano: Garzanti 1979; trad. it., ed. or. 1975).
- Wyke (1997). – Maria Wyke, *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema, and History* (New York: Routledge 1997).

## FONTI CINEMATOGRAFICHE

- Scipione l'Africano* (Carmine Gallone, 1937).
- L'Apocalisse* (Giuseppe Maria Scotese, 1947).
- Fabiola* (Alessandro Blasetti, 1949).
- Gli ultimi giorni di Pompei* (Marcel L'Herbier, Paolo Moffa, 1950).
- Quo Vadis* (Mervyn LeRoy, 1951).

- Messalina* (Carmine Gallone, 1951).  
*O.K. Nerone* (Mario Soldati, 1951).  
*Spartaco* (Riccardo Freda, 1953).  
*Due notti con Cleopatra* (Mario Mattoli, 1953).  
*La tunica* (Henry Koster, 1953).  
*Giulio Cesare* (J.L. Mankiewicz, 1953).  
*Attila* (Pietro Francisci, 1954).  
*I gladiatori* (Delmer Daves, 1954).  
*Mio figlio Nerone* (Steno, 1956).  
*Le schiave di Cartagine* (Guido Brignone, 1956).  
*La rivolta dei gladiatori* (Vittorio Cottafavi, 1958).  
*Erode il grande* (Arnaldo Genoino, Viktor Turžanskij, 1958).  
*Nel segno di Roma* (Guido Brignone, Michelangelo Antonioni, 1958).  
*Annibale* (C.L. Bragaglia, E. G. Ulmer, 1959).  
*Le legioni di Cleopatra* (Vittorio Cottafavi, 1959).  
*Gli ultimi giorni di Pompei* (Mario Bonnard, Sergio Leone, 1959).  
*Ben-Hur* (William Wyler, 1959).  
*Cartagine in fiamme* (Carmine Gallone, 1960).  
*Giulio Andreotti. Il cinema visto da vicino* (Tatti Sanguineti, 2016).  
*Giulio Andreotti. La politica del cinema* (Tatti Sanguineti, 2016).

---

Andrea Avalli

Università degli Studi di Genova, Université de Picardie « Jules Verne »

PhD candidate in Contemporary History

Email: xba@hotmail.it

**Suggested citation:**

Andrea Avalli: I film *peplum* e la fine del mito fascista della romanità. In: *thersites* 10 (2019):

Modern Identities and Classical Antiquity, pp. 50–65.

<https://doi.org/10.34679/thersites.vol10.141>