

Ercole Roosevelt e Maciste Truman

Ercole al centro della terra

Maciste era nato nel 1914 in Cabiria, Ercole diventa un eroe al cinema dagli anni '50 in poi. Assieme a tutti gli altri forzuti del peplum incarnano i sogni e i desideri di un'Italia che si sta ricostruendo dopo la guerra. Ma le loro radici sono anche "americane", grazie ai set sopravvissuti a Cleopatra e ai divi culturisti Usa. E fra le loro imprese forse c'è anche il Piano Marshall!



Maria Elena D'Amelio

Il presente contributo è un riadattamento del saggio *Hercules Politics and Movies*, pubblicato nel volume *Of Muscles and Men: Essays on the Sword and Sandal Film*, a cura di Michael G. Cornelius, McFarland & Company, Jefferson (NC Usa) 2011. Per gentile concessione dell'editore.

Il mito di Ercole al cinema trova il suo apogeo nella produzione dei film mitologico-muscolari degli anni '60. L'antenato di Ercole al cinema è però Maciste, altro eroe dalla straordinaria forza fisica inventato da D'Annunzio per il film *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914). *Cabiria* segna l'apice della produzione spettacolare di genere storico dell'Italia giolittiana, e il cinema acrobatico-

muscolare, dopo il suo successo, utilizzerà spesso il personaggio Maciste come protagonista. Nel Ventennio fascista però il cinema acrobatico-muscolare scompare e così i suoi forzuti protagonisti. Maciste riappare sugli schermi, con Ercole, solo nel secondo dopoguerra.

Il genere storico-mitologico italiano in voga negli anni '60 deve parte del suo sviluppo alla moda hollywoodiana dei film in costume degli anni '50, quando Cinecittà diviene meta delle *runaway productions*, produzioni hollywoodiane che arrivano a Roma per girare i kolossal storici attratte dal basso costo delle comparse e delle maestranze e dalla convenienza dei set naturali. Quasi un decennio dopo esplode il filone erculeo, e la moda hollywoodiana non basta più a spiegare il successo di film artigianali, a basso budget, che ottengono successo di pubblico sia a livello nazionale sia internazionale. Il presente saggio indaga il mito di Ercole nel cinema peplum contestualizzando il genere nel periodo storico che lo ha prodotto, l'Italia degli anni '50 e '60. Come afferma Pierre Sorlin, il film storico parla sempre di due tempi, quello in cui è ambientata la storia narrata, e quello in cui il film è prodotto¹. La domanda da farsi, allora, è: chi e che cosa rappresenta Ercole, nell'Italia dei primi anni '60? Il peplum attiva nello spettatore una serie di "memorie rimosse", come la figura del tiranno e il legame con il passato fascista. Ercole, nella sua lotta contro la tirannide, ci pone domande che riguardano l'idea di democrazia, in un periodo storico dominato dalla lotta politica tra il partito democristiano e quello comunista, ma anche dal forte ascendente che la cultura e il modello statunitense esercitavano sullo spettatore cinematografico italiano. Il peplum è un genere a basso costo, con una struttura semplice e personaggi manichei, creato per sogni d'evasione in mondi remoti. Ma è anche un genere che parla del suo tempo, di quegli anni '60 che traghettano l'Italia dal dopoguerra al boom economico, con cambiamenti sociali e politici che il cinema sa catalizzare e rielaborare, soprattutto nelle sue forme popolari. Come afferma Eco nei confronti della letteratura d'appendice: «Se il Corsaro nero piange, guai all'infame che sorride. Ma guai allo stolido che si limita a piangere. Bisogna anche smontare il congegno»². E allora, proviamo a smontarlo.

Echi della memoria fascista

Vittorio Spinazzola afferma che il dopoguerra, con l'uscita dalla dittatura fascista e le prime esperienze di partecipazione alla vita democratica, aveva portato anche nel più sopito degli animi italiani un sussulto di interesse civile che non poteva essere totalmente ignorato dai film popolari del tempo, come il film d'appendice e il peplum³. Il film d'appendice del decennio precedente, però, risentiva in maniera rilevante dell'impostazione dell'eroe ottocentesco, dumadiano, nello stile del Conte di Montecristo: un eroe non privo di zone d'ombra che lotta in particolar modo per vendetta, per ripristinare un ordine e una gerarchia in primo luogo personali; che poi questi combacino con la necessaria eliminazione di un usurpatore crudele nei confronti del popolo è un corollario, non un punto di partenza. Nel peplum, invece, molta importanza ha lo sfondo mitico in cui si svolgono le imprese di Ercole. Salvo rari casi (come nel film dal titolo lapalissiano *La vendetta di Ercole*, Vittorio Cottafavi, 1960), l'eroe mitico non combatte mai per vendetta personale, bensì perché chiamato a compiere imprese di valore più alto, che comprendono la salvezza di un'intera collettività.

In *I due gladiatori* (Mario Caiano, 1964) il prode legionario Crasso scopre di essere il fratello gemello del crudele imperatore Commodo, che alcuni senatori romani vogliono spodestare proprio a suo favore. Crasso, all'inizio riluttante all'idea di combattere Commodo e prenderne il posto, si convince della necessità di farlo dopo aver visto la sua crudeltà verso il popolo. Una delle sequenze del film mostra, in montaggio alternato, prima i sudditi affamati che chiedono pane mentre sono scherniti dalle guardie, poi Commodo che banchetta nella stanza del trono e spreca il cibo tirandolo al suo cane. Crasso decide di guidare la rivolta contro il tiranno, ma quando lo stesso popolo – guidato dai senatori – lo incorona imperatore il legionario rifiuta, affermando: «Il potere è una bevanda inebriante, e io potrei ubriacarmi».

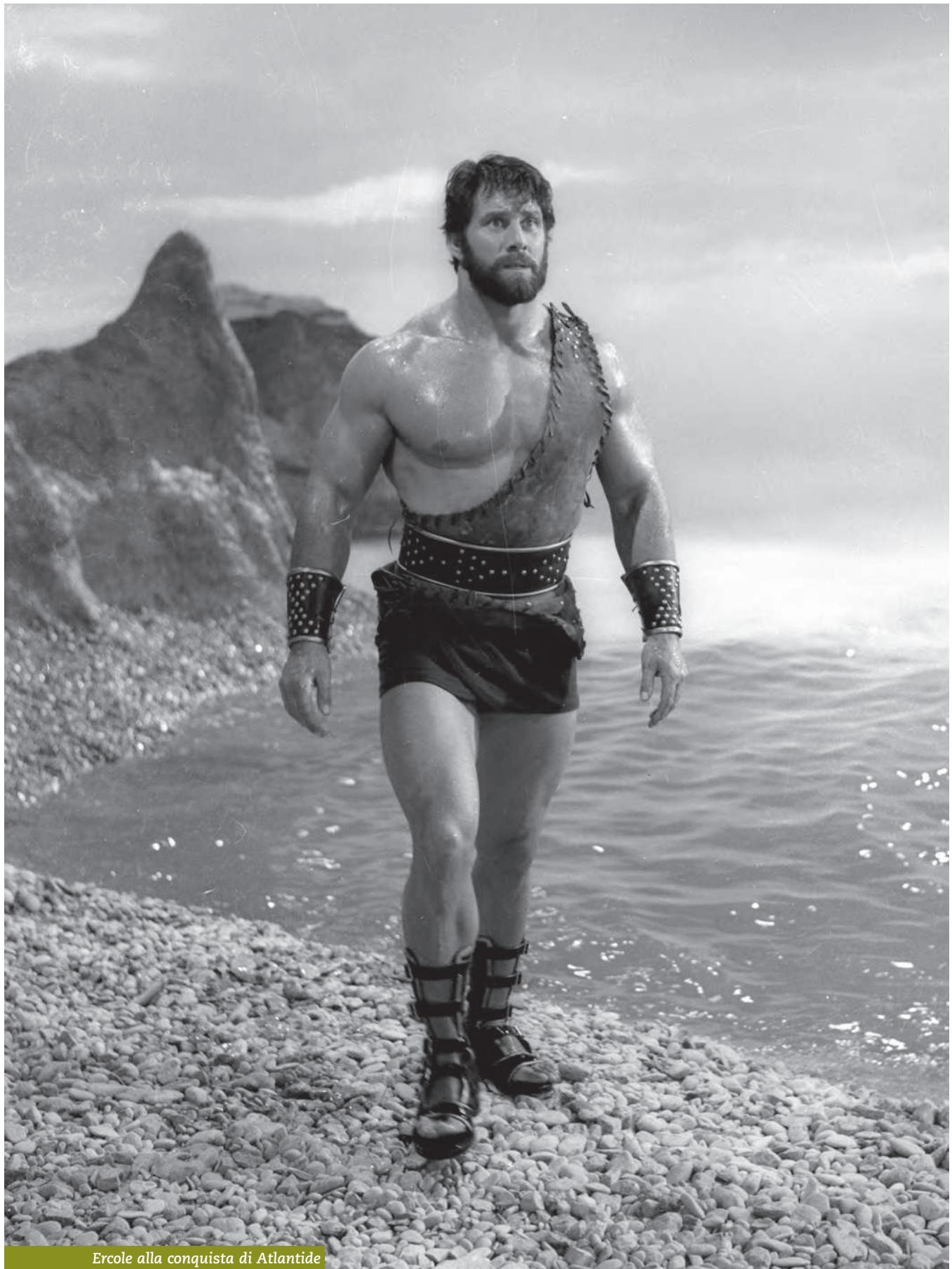
Il rifiuto del Potere, dopo aver condotto a termine l'Impresa, è una costante del protagonista forzuto dei film storico-mitologici, che preferisce lasciare il potere nelle mani del co-protago-

nista, un giovane principe o il legittimo erede al trono. Come osserva Luciano Canfora, infatti, la parola greca *demokratia* era spesso usata in epoca romana per indicare il “dominio sul popolo” e spesso il termine *demokrator* era usato con il significato di dittatore⁴. Questo legame, nel film storico-mitologici, è esorcizzato sia dal punto di vita narrativo che iconografico. In *Ercole contro i tiranni di Babilonia* (Domenico Paolella, 1964) l'eroe affronta da solo, a mani quasi nude, l'attrezzatissimo esercito babilonese. Babilonia, nella finzione scenica, è un vasto impero che ha conquistato l'Ellade e ha fatto prigionieri i suoi abitanti, con l'eccezione di Ercole, il quale arriva nel cuore dell'impero per liberare la regina Esperia, sua amata. Ercole è veramente, in questo film, l'eroe del popolo: a colpi di armi “povere”, come massi e bastoni, sconfigge le lance e le armature dell'esercito babilonese e libera la massa dei sudditi ellenici, distruggendo inoltre la corrotta città facendone crollare le mura difensive. Dal punto di vista del linguaggio filmico, il personaggio di Ercole è sempre ripreso in primo piano o in piano americano, mentre si staglia contro l'orizzonte, in alto sia rispetto ai suoi nemici che rispetto al popolo, che lo osserva adorante, come una sorta di messia liberatore.

I protagonisti del genere peplum non cercano mai il potere per se stessi, non vogliono incarichi politici, denaro o corone regali. Quasi sempre sconfiggono il tiranno di turno per mettere al suo posto il legittimo pretendente al trono, o per dare la sovranità al popolo che li aiuta nell'impresa. È il simbolo di una transizione “morbida” dal fascismo al dopoguerra.

che lo acclama come miglior gladiatore di tutta Roma antica, ma la frase è anche riferita, a livello metatestuale, al Maciste eroe popolare degli spettatori dei peplum la cui memoria affonda, a sua volta, nel Maciste del kolossal muto di epoca giolittiana.

Gli eroi del peplum non cercano mai il potere per se stessi, non vogliono incarichi politici, denaro o troni regali. Richard Dyer fa giustamente osservare che: «It is usual for the hero to restore traditional authority. Significantly, unlike Mussolini, he is never himself a ruler, nor explicitly identified with leadership»⁵. La memoria recente eppure prontamente rimossa dell'esperienza fascista è così sublimata nella figura del tiranno, mentre l'uomo forte si depura della pericolosa componente dittatoriale insita nello stesso ruolo di capo popolare. Spesso Ercole, Maciste e i loro epigoni lottano contro la tirannia o contro il rischio che possa essere instaurata, a causa di consiglieri infidi e traditori. In *Ercole al centro della terra* (Mario Bava e Franco Prosperi, 1961) l'eroe deve salvare la principessa Deianira dal complotto ordito a suo danno dall'infido Lico, consigliere al trono che aspira a sottrarre la podestà regale attraverso le sue arti stregonesche. Il mago Lico è interpretato da Christopher Lee, attore noto per le sue parti da “cattivo” nei film horror. Nella prima inquadratura compare a figura intera, stagliato su uno sfondo dal viraggio



Ercole alla conquista di Atlantide

rosso e nero, mentre invoca «il male che dominerà il mondo», e alla sua voce i morti risorgono dalle tombe come zombi. In una sequenza successiva Lico è seduto su un alto trono, nella sala principale della reggia, completamente vestito di nero, mentre punisce il soldato colpevole di non aver saputo uccidere Ercole. I colori nel peplum sono molto importanti a livello semiotico per indicare da subito il ruolo morale del personaggio. Duccio Tessari, nei suoi *Dieci consigli per chi vuole fare un film storico*, al punto 3 afferma: «I colori dei costumi siano ben differenziati: bianchi o gialli quelli dei buoni, neri o rossi quelli dei cattivi. Il pubblico deve riconoscere subito i personaggi per i quali parteggiare»⁶. Ma la *mise in nero* dello stregone non può non ricordare le camicie nere fasciste. Molti dei registi che si cimentano nel peplum, infatti, erano cresciuti all'ombra del Ventennio⁷.

In generale le immagini di tiranni, di popoli oppressi e di liberatori salvifici sono assiduamente presenti nel peplum. L'architettura dei film storico-mitologici, con palazzi in stile classico, arene all'aperto, esercizi ginnici e parate di eserciti ricorda da vicino la monumentalità dell'architettura e l'organizzazione dello spazio fascista⁸. Spesso vengono mostrati campi di lavoro come in *Gli invincibili dieci gladiatori* (Nick Nostro, 1964) e in *Ercole alla conquista di Atlantide* (Vittorio Cottafavi, 1961) e situazioni di schiavismo come nel citato *Maciste nella valle dei Re*. Sono frequenti, inoltre, le scene di violenza, guerra e sopraffazione ai danni di villaggi e città, che ricordano da vicino le devastazioni compiute sul suolo italico nella guerra appena trascorsa. Nel film *La guerra di Troia* (Giorgio Ferroni, 1961) la sequenza dell'assalto alla città da parte dei greci, penetrati al suo interno con l'inganno del cavallo, è resa con immagini di fumo, incendi e cadaveri sulle strade, mentre una donna velata se ne sta immobile, con gli occhi vitrei, davanti a un palazzo devastato. Scopriremo – nella sequenza successiva – che la donna è palesemente sotto shock per aver perso il figlio bambino. La donna ricorda, nei volti e nell'atteggiamento, le Madonne addolorate, le vedove e le madri perdute di ogni guerra, ed è una delle rappresentazioni più dolorose e toccanti del genere peplum, notoriamente molto più «leggero» e disincantato. Nella sequenza finale di *Ercole contro i tiranni di Babilonia*, invece, il popolo greco, liberato grazie a Ercole dalla tirannia babilonese, si mette in marcia, stanco e ferito, verso casa, sequenza che rimanda alle immagini di sfollati e profughi di guerra che erano tristemente familiari agli italiani e che erano state mostrate, senza il filtro dell'immaginazione mitica, dal cinema neorealista. Queste immagini, se da una parte sono tipiche del genere, dall'altra rispecchiano la difficile negoziazione che il Paese continua a fare, ad anni di distanza, con l'interpretazione della Storia e con la propria memoria rimossa.

In *Gli amori di Ercole* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1960) il traditore Lico ha imprigionato Deianira, regina di Ecalia, e si è impossessato del trono. Ercole allora sprona il popolo della campagna circostante a marciare sul palazzo reale per liberare Deianira. Arrivati alle porte di Ecalia, un messo dice a Lico che anche i cittadini si sono uniti a Ercole e ai pastori. Lico: «I nostri soldati sono più forti di quella gentaglia». Consigliere: «Molti soldati getteranno le armi, non combatteranno contro i loro fratelli». Lico: «Fa uccidere i disertori per dare un esempio». Consigliere: «Ma è un grosso rischio!». Lico: «Non abbiamo scelta! È l'unico mezzo per domare la rivolta». Questo dialogo sembra apparentemente innocuo, ma l'uso di parole come «combattere contro i propri fratelli» e «disertori» attiva memorie dolorose nello spettatore del 1961 (anno in cui il film esce nelle sale cinematografiche). Il caos dopo l'armistizio dell'8 settembre 1943, l'occupazione straniera e lo scontro tra repubblichini e partigiani sono richiamati nelle parole del tiranno Lico e nelle immagini dei soldati e del popolo che si massacrano a vicenda, pur appartenendo alla stessa città, Ecalia. Questa memoria era stata violentemente riattivata solo un anno prima dell'uscita del film, quando al grido di «Resistenza!» le piazze si rivoltarono contro il governo Tambroni e la sua alleanza con il Movimento Sociale Italiano.

Anche in *Ercole al centro della terra* il tema dell'oppressione da parte del potere è reso visibile dalla *mise-en-scène* e ribadito dai dialoghi. L'atmosfera generale dell'opera è una delle più cupe e violente, i colori dello sfondo sono virati al rosso e al nero. Deianira, vittima della stregoneria di Lico, continua a ripetere all'attonito Ercole: «Non si conosce nessuno, non si conosce noi

stessi. Solo chi ci comanda è il nostro padrone, solo al nostro padrone dobbiamo obbedienza, soltanto a lui». E il fido Cheros, amico di Ercole, gli confida: «La gente ha paura. Si nasconde nelle case l'angoscia e l'orrore. La follia di Deianira è il male del suo popolo». Un potere pervasivo, una coltre di silenzio, un'impotenza ad agire che evocano un altro "regno", non così lontano, nello spazio e nel tempo della memoria, come la dittatura fascista.

Il tiranno

Un uomo massiccio e stenpiato, con una profonda cicatrice che gli solca il volto. Seduto a una tavolata imbandita, mentre mangia con gusto, dà ai commensali la lieta novella che Ercole è morto e che domani lui stesso farà giustiziare suo figlio Illo. Poi chiama a sé una schiava, e la presenta agli ospiti come Alcinoe, figlia del re che lui ha fatto uccidere e di cui ha usurpato il trono. Così viene presentato Eurito, il despota che vuole distruggere Tebe, nel film *La vendetta di Ercole*. L'identificazione tra tiranno e male assoluto è spesso presente nel peplum, come conseguenza di una caratterizzazione manichea dei personaggi, ma non solo. Rappresenta anche, attraverso lo spostamento spazio-temporale nella rassicurante terra del mito, la memoria di un passato recente, quello fascista, la cui rimozione era avvenuta con la punizione esemplare di Mussolini senza però che la società che aveva prodotto e sostenuto quell'uomo si interrogasse su responsabilità specifiche e responsabilità collettive⁹.

La morte del tiranno è sempre catartica, giungendo come massimo climax dell'azione diegetica. Nel film *Le fatiche di Ercole* (Pietro Francisci, 1958) il tiranno Pelia, che ha ucciso il re legittimo e ha mandato Ercole e Giasone alla ricerca del vello d'oro sperando che morissero, fallisce nel suo intento. Mentre Ercole distrugge il palazzo reale con la forza delle sue braccia, Pelia muore ucciso dal veleno che lui stesso si costringe a bere. In *Ercole e la regina di Lidia* (Pietro Francisci, 1959) il capo dell'esercito argivo, che voleva impossessarsi con l'inganno e la forza del trono di Tebe, muore nel campo di battaglia travolto da una torre di legno che lo stesso Ercole ha fatto crollare: l'elmo cade di lato rivelando il cranio senza capelli, il malvagio antagonista muore tra gli spasimi. In *Ercole al centro della Terra* lo stregone Lico è addirittura bruciato vivo dalla luce del sole, mentre in *Gli amori di Ercole* il tiranno che si era impossessato del trono di Deianira è ucciso da una bestia umanoide, che sarà poi sconfitta da Ercole.

Come dimostrano questi esempi, nel peplum non è quasi mai l'eroe, né tantomeno il popolo, a farsi giustiziere volontario della morte del tiranno. Non è l'eroe che uccide di sua mano l'antagonista. La morte del malvagio è sempre "giusta" e "doverosa", ma nessuno se ne accolla il merito o la responsabilità. Assolvendolo dalla responsabilità diretta della morte del tiranno, il peplum purifica l'eroe, lasciando che sia il villain a pagare per tutti. Nessun responsabile, dunque, se non l'innata malvagità dell'antagonista.

Questa rimozione narrativa non è poi molto lontana dall'idea del fascismo come "parentesi" e della sostanziale non-colpevolezza degli italiani durante il Ventennio, che porta alla continuità del dopoguerra, quando il desiderio di sicurezza sociale produsse una "purificazione collettiva" nel nome dell'esperienza unitaria della Resistenza¹⁰. La stessa epurazione mancata ne fu una spia e una conseguenza. Come afferma Paul Ginsborg, «l'intera questione dell'epurazione risultò uno dei problemi più scottanti dell'epoca [...]. Chi aveva combattuto nella Resistenza o aveva sofferto sotto il fascismo pretendeva, con qualche giustificazione, che i membri del regime fascista non sfuggissero a una qualche punizione. D'altro canto, epurare l'amministrazione dai fascisti iscritti significava più o meno chiuderla, dal momento che la tessera del partito fascista era stata obbligatoria per tutti i funzionari statali. L'attività delle commissioni di epurazione riuscì ad abbinare i lati peggiori di questo stato di cose: lasciò liberi alcuni tra i maggiori responsabili del fascismo, incriminando invece il personale dei livelli più bassi. [...] Nel 1960 si calcolò che 62 dei 64 prefetti in servizio erano stati funzionari sotto il fascismo. Lo stesso era vero per tutti i 135 questori e per i loro 139 vice»¹¹.

Nella fine del tiranno, nella rinuncia del potere da parte dell'eroe, e nell'epilogo pacifista e bucolico si può vedere quindi la memoria del passato fascista e insieme la sua esorcizzazione.

Tra il dopoguerra e il boom economico, quello che si vuole è solo dimenticare al più presto il recente e poco lusinghiero passato. Il desiderio di pace e l'allontanamento, anche nel ricordo, delle tragedie di guerra sono ancora una volta metabolizzate dallo schermo e restituite in immagini: in *La vendetta di Ercole* la sequenza finale si chiude con una letterale ricostruzione della casa di Ercole – distrutta precedentemente dall'esercito del tiranno Eurito – a cui partecipano tutti i cittadini. Nell'ultima sequenza di *La battaglia di Maratona* (Mario Bava e Jacques Tourneur, 1959) Filippide, tornato nella sua campagna, depone la spada conficcandola nella terra smossa dagli aratri e si allontana verso l'orizzonte con Andromeda. Sulla destra dello schermo, in campo lungo, l'immagine di una coppia di buoi appaiati diviene simbolo della fatiga "sana" dei contadini e della pacifica vita dei campi.

Dall'analisi del peplum emerge dunque un insistito richiamo ai valori della democrazia, in opposizione alla dittatura e alla tirannide, che però contribuiscono ad alimentare la concezione del fascismo come "parentesi" che ha solo momentaneamente adombrato il vero carattere, fondamentalmente positivo, degli italiani, interpretazione ampiamente accettata per tutti gli anni '50 e '60¹². Però, considerando il periodo storico in cui questi film sono prodotti (1957-1965) e tenendo conto che ricevevano senza problemi gli aiuti finanziari statali, la libertà difesa da Ercole può ricordare non solo quella antifascista legata alla Resistenza, ma anche un concetto di "libertà" usato in altra chiave ideologica, legato cioè alla stagione della guerra fredda tra Usa e Urss, per la quale l'Italia divenne uno dei terreni di scontro più accesi.

La presenza di culturisti statunitensi, unita alla rappresentazione degli eroi come liberatori del popolo da un despota o da un'occupazione straniera, ha portato a identificare Ercole con gli Usa nel periodo della Liberazione. Ma forse non è tanto l'America del periodo bellico ad essere simboleggiata dal peplum, quanto quella successiva: l'America di Truman e del Piano Marshall, l'America dei consumi e del benessere sociale.

Come abbiamo visto, Ercole e Maciste sono uomini forti, salvatori del popolo oppresso. Nei film che li vedono protagonisti vi sono chiari riferimenti a regimi di stampo nazista, come in *Ercole alla conquista di Atlantide*, rappresentazioni di popoli sottomessi, come in *Ercole contro i tiranni di Babilonia*, o di consiglieri che aspirano a usurpare il trono, come in *Maciste gladiatore di Sparta*. In generale, a livello narrativo e semiotico non vi è nessun accenno a sistemi di stampo comunista, quindi non si può affermare che il genere abbia un sostrato palesemente anti-comunista. Nello stesso tempo, l'enfasi dei film mitologici sul popolo povero e sfruttato da ricchi potenti non ha nessun intento rivoluzionario, poiché l'impianto di questi film è, a livello narrativo e semiotico, chiaramente conservatore. Il peplum mette in atto una strategia negoziativa che placa le ansie del pubblico – soprattutto quelle delle fasce più deboli – attraverso un superuomo dal potere forte, in grado di ristabilire un principio di giustizia e di equità sociale, ma nello stesso tempo rispettoso del potere legittimo e socialmente accettato, evitando così sia la trappola assolutista del passato fascista, sia la temutissima deriva comunista, negli anni immediatamente precedenti e coevi ai primi esperimenti di centrosinistra¹³. Ercole non è mai Spartaco, non è il capo rivoluzionario che vuole sovertire un ordine sociale esistente, ma un aiutante della democrazia che cerca di ristabilire un governo usurpato¹⁴. Come afferma Spinazzola: «Il cavaliere errante non inaugura un ordine nuovo, si limita a ristabilire il vecchio, provvisoriamente turbato dalla follia o facinorosità dei prepotenti»¹⁵.

L'America

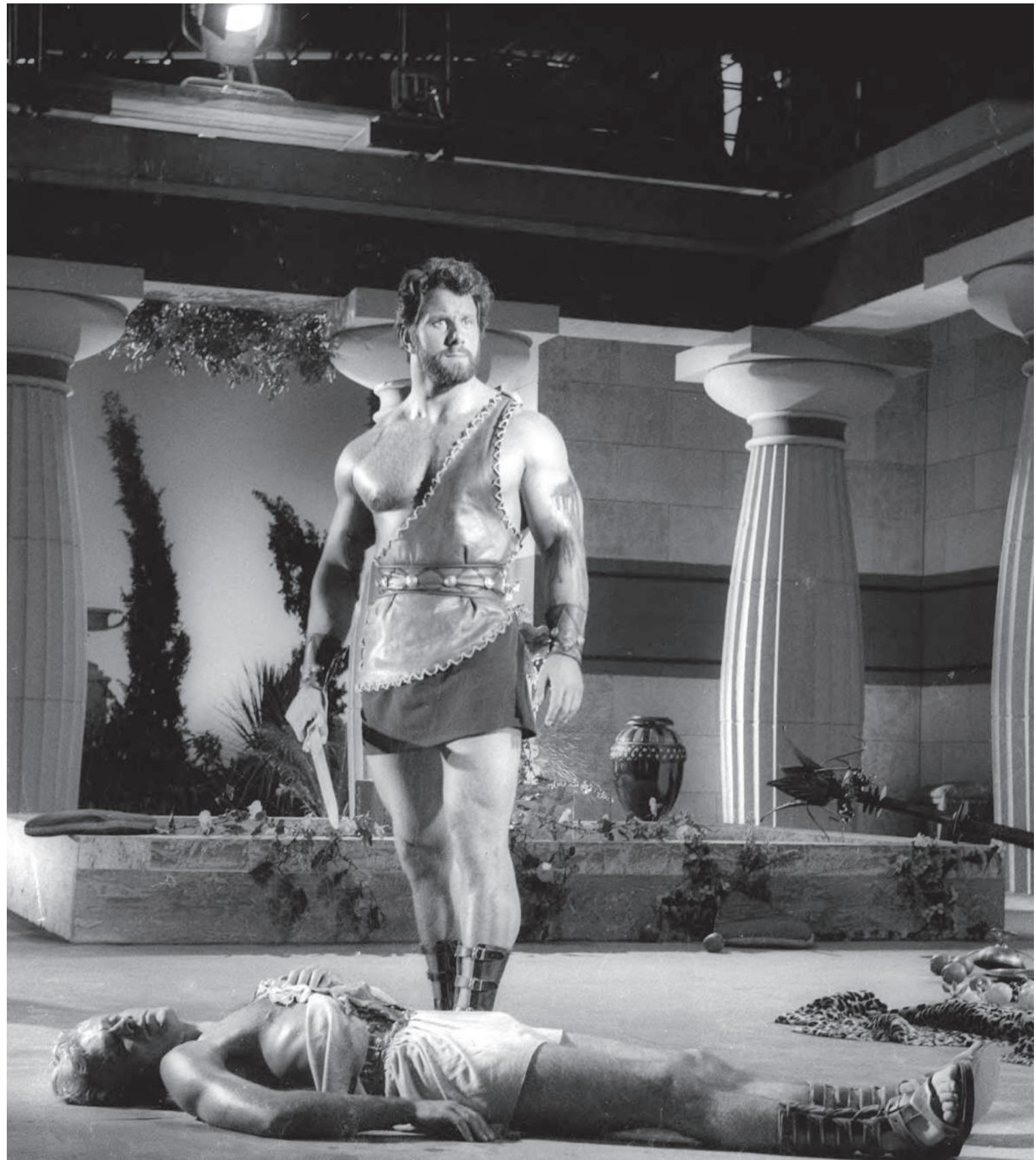
Il peplum, nonostante sia un filone nato in Italia e utilizzi un personaggio della tradizione classica, è spesso interpretato da attori statunitensi. Il più famoso è Steve Reeves, Mister America nel 1947 e Mister Universo nel 1950, scoperto da Pietro Francisci che lo vuole come protagonista per *Le fatiche di Ercole*; ma abbiamo anche Gordon Mitchell, professore di scienze naturali in una *high school* americana e appassionato di culturismo; Gordon Scott, ex *marine*; Reg Park, inglese, Mister Universo nel 1951, nel 1958 e nel 1965; Mark Forrest, vero nome Lorenzo Luis Degni, abruzzese di Brooklyn; infine Mickey Hargitay, marito di Jayne Mansfield, con la quale girò *Gli amori di Ercole*.

La presenza di culturisti statunitensi unita alla rappresentazione di Ercole e Maciste come liberatori del popolo nei confronti di un despota o di un'occupazione straniera ha portato alcuni studiosi a identificare Ercole come gli Stati Uniti nel periodo della Liberazione¹⁶. Noi crediamo invece che non sia tanto l'America della Liberazione a essere simboleggiata da Ercole, quanto quella successiva: l'America di Truman e del Piano Marshall, l'America dei consumi e del benessere sociale che ne deve derivare, l'America «del liberalismo e della democrazia», come dice Alberto Savinio¹⁷.

L'identificazione tra Ercole e gli Stati Uniti non comincia con il peplum. Prima del cinema, c'è il teatro. Nel 1950 Savinio scrive la *piéce* teatrale *Alcesti di Samuele*, rielaborando la tragedia *Alcesti* di Euripide. Savinio trasporta il dramma dalla Grecia alla seconda guerra mondiale, facendo di Alcesti una donna ebrea. Per la parte di Ercole, Savinio sceglie nientemeno che Franklin Delano Roosevelt, trentaduesimo presidente degli Stati Uniti d'America. Savinio fa esclamare all'Autore, che è uno dei personaggi in scena: «Signor Franklin Delano Roosevelt! In lei io saluto l'ultimo Ercole in ordine di tempo della ininterrotta serie di Ercoli che via via hanno levato la clava, hanno brandito la spada, hanno puntato la mente, non meno robusta della clava e non meno affilata della spada, in difesa del bene contro il male, della luce contro l'oscurità, della libertà contro la schiavitù, della dignità dell'uomo contro la sopraffazione e l'avvilimento. Le fatiche maggiori di Ercole lei le ha compiute: ora le toccano le fatiche minori. Conosce l'*Alcesti*?»¹⁸. Savinio, nel 1950, identifica Ercole con gli Stati Uniti, chiamando l'eroe mitico «l'espressione più pura della democrazia e del liberalismo», e definendo l'ercolismo come: «[...] strettamente connesso al concetto liberale e democratico, ed Ercole, come animo politico, è liberale e democratico»¹⁹.

Il tono dell'opera di Savinio, soprattutto quello del dialogo tra Roosevelt e l'Autore, è tra il serio e il grottesco. I due personaggi dialogano sulla politica internazionale del dopoguerra, sui due blocchi, sul ruolo degli Stati Uniti. L'Autore insiste molto nel chiamare Roosevelt «il campione dell'ercolismo ottocentesco», come se la funzione liberatrice dell'America si fosse esaurita con la seconda guerra mondiale²⁰. Nella *piéce* anche Roosevelt, simbolo dell'America erculea, va negli Inferi come l'Ercole del mito, ma a differenza di quest'ultimo il presidente muore insieme ad Alcesti.

Dieci anni dopo, nel cinema mitologico-muscolare italiano, Ercole non è più Roosevelt, il presidente eroe della seconda guerra mondiale, bensì Truman, il discusso «eroe» della ricostruzione postbellica. Tutto comincia dall'Erp, l'European Recovery Program, che è la denominazione ufficiale del Piano Marshall, «la più grande operazione di propaganda internazionale mai vista in tempi di pace»²¹. Com'è noto, il Piano Marshall fu un modo di proiettare la potenza egemone statunitense in Europa ed esportare la loro *way of life* in materia economica. L'Italia, per le sue specifiche condizioni geopolitiche e storiche, è eletta dagli americani regina del programma informativo che sottende all'invio degli aiuti alimentari, anche se non mancano i dissensi²². Quello che a noi interessa ora è riflettere su quanto e in che misura la costruzione identitaria italiana sostenuta dal Piano abbia influenzato le immagini del peplum. Vi sono infatti varie analogie tra la visione dell'Italia che viene montata dai funzionari Erp e quella costruita dal cinema peplum. Come afferma David Ellwood, l'Italia nella maggioranza dei documentari Erp è mostrata come un Paese piccolo e semplice, in maggioranza agricolo e oppresso dal peso della



Ercole al centro della terra

sua storia. Questo è messo in contrasto con il dinamismo e la forza dell'intervento americano, costruito intorno al mito delle navi che arrivano cariche di beni primari²³.

Prendiamo ora un esempio dal genere mitologico. In *La vendetta di Ercole*, l'eroe torna dopo molto tempo alla sua casa, dove l'attendono la sposa e il figlio. Lungo il cammino, Ercole visita le sue proprietà agricole ed è salutato dai suoi sudditi, contadini e pastori, i quali hanno difficoltà nel duro lavoro dei campi. Alcune sequenze mostrano Ercole intento a dar loro un aiuto: nella prima sequenza aiuta alcuni pastori ad aggiustare una trave caduta dal tetto della loro capanna; in quella seguente l'eroe riesce a svelgere a mani nude un albero che i contadini non riuscivano a spostare neanche con le corde trainate da buoi. In ogni luogo, Ercole è sempre salutato e osannato dal popolo, che gli riconosce il merito di alleviare le quotidiane fatiche. Come il Piano Marshall era presentato come l'unico sistema per liberare l'Italia dalla povertà e dall'arretratezza, così Ercole libera i suoi sudditi dalle maggiori fatiche fisiche e li aiuta a ricostruire il Paese.

Il peplum fa parte di questo contesto proprio in funzione delle sue origini: è infatti un genere autoctono, prodotto del migliore artigianato e della fantasia fervida e ironica dei registi e degli sceneggiatori di Cinecittà, ma è anche un filone che si sviluppa grazie al contributo della Hollywood sul Tevere e grazie ai dollari americani della distribuzione. Il filone mitologico nasce per recuperare e riciclare i grandi set storico-romani dei kolossal hollywoodiani degli anni '50 e per riutilizzare tecnici e maestranze autoctone. Quando i produttori americani si accorgono del grande successo di pubblico di questi film minori, fatti davvero con poche lire, capiscono l'affare ed entrano in società con le case di produzione italiane: in pratica, lasciano che i film siano prodotti in Italia, limitandosi a comprarne i diritti di sfruttamento e rivendendoli ad alti incassi negli Stati Uniti. Pur in un contesto narrativo che si riferisce al sostrato culturale e al paesaggio italiano, Ercole e Maciste sono dunque prodotti industriali di una civiltà straniera e più sviluppata: la costruzione artificiale e razionale del muscolo, l'alimentazione proteica e il nuovo culto del body building diventano espressione del benessere portato dalla società di massa e dai nuovi consumi. Il corpo fisicamente scolpito diventa "mito", come è testimoniato anche dalla sua raffigurazione nella corrente artistica che maggiormente riflette e rielabora la cultura di massa, la Pop Art, sviluppatisi quasi contemporaneamente al genere peplum²⁴. Tra i nuovi miti consumistici con cui la Pop Art si misura, infatti, uno dei più rappresentati simbolicamente è il corpo "nuovo" dell'uomo e della donna figli della modernità degli anni '60, corpo che diventa anch'esso una forma di consumo, come mostra il noto collage di Richard Hamilton (*Just What Was It That Made Yesterday's Home So Different, So Appealing*, 1956) e il Mr. Muscolo dell'artista italiano Mario Ceroli, una scultura in legno raffigurante un uomo che gonfia i muscoli nella classica posa del *body builder*, presentato per la prima volta nel 1964. Anche se utilizzano lo stesso nome e trovano legittimità nello stesso sostrato, il Maciste di Bartolomeo Pagano – camallo di Genova – e quello di un Reeves o di un Mark Forrest – campioni del culturismo americano – sono anni luce lontani fra loro, non solo nel tempo ma soprattutto nello spazio e nella geografia, quella di un altro continente, cosa che alcuni critici ribadiscono, non senza un velo di nostalgia per l'italico originale. Scrive Vittorio Marinucci sul «Giornale dello Spettacolo»: «Sarebbe sciocco – l'abbiamo già scritto – che il cinema ripudiasse le proprie origini baracconesche, delle quali, tuttavia, è bene che si ricordi con moderazione. E sarebbe anche bene che questi eroi dal "pugno proibito" fossero scelti tra i lottatori, i pugili e gli scaricatori nostrani invece che tra i "fumettari" e i "mister muscolo" d'oltre oceano. Ve lo ricordate Bartolomeo Pagano, il primo, il vero Maciste? Ecco, era "vero": era un gigante cordiale, pieno di umanità, dal sorriso leale e aperto, che si inquadrava perfettamente negli scenari classicheggianti o comunque mediterranei (sia pure di cartapesta) in cui si svolgevano le sue avventure. Si può dire altrettanto dei nordici, freddi, aggrondati campioni di culturismo indegnamente elevati alla sua successione? No di certo. E allora? A innalzare macigni di cartone pressato, a duellare con tronchi d'albero vuoti, a sganasciare fauci di leoni imbalsamati e a far cadere con un colpo di mazza, al fischio del regista, venti comparse allibite ado-

periamo, di grazia, oltre che i muscoli, anche un po' di cervello e di cuore latini! Costeranno, oltre tutto, di meno»²⁵.

L'Ercole interpretato dai culturisti americani è il benessere ostentato del Piano Marshall, l'attrazione indotta dei nuovi consumi, la promessa che un giorno tutti saremo forti e potenti come lo è lui: «Voi potete essere come noi», diceva l'Erp²⁶. Non è tanto il benessere reale, quanto il benessere possibile a essere veicolato dal cinema e a contribuire a costruire il sogno americano in Italia. Steve Reeves, l'Ercole più noto dello schermo, descrive con stupore gli italiani: «Avevano un modo di lavorare molto diverso rispetto a quello che c'è in America: sul set c'era molta meno gente, c'era confusione ma anche allegria. Credo che l'unica cosa che li abbia veramente sorpresi era come mi alimentavo: carne, frutta, uova, miele. Un giorno una comparsa mi chiese se lo facevo per i muscoli e io risposi di sì. Allora lui scosse la testa e disse: "Eh, si vede che avete vinto la guerra e siete ricchi. La carne che tu mangi in una settimana io la mangio in un anno, se va bene". Io capii che venivo veramente da un altro mondo, ma al tempo stesso che il mio fisico rappresentava un'idea di bellezza che era nei sogni di quei giovani»²⁷. Nello stesso sistema produttivo del genere peplum è insita la miseria delle produzioni e del budget e la

nobiltà degli intenti: produrre peplum, per i registi, gli sceneggiatori e i produttori italiani, significava spendere un budget "italiano" per far credere agli spettatori di assistere a un kolossal storico americano. Come spiega Stefano Della Casa, il peplum è un genere che ha come caratteristica principale quella di «voler essere altro da quello che è»²⁸.

Ercole è dunque l'America? Anche e non solo. Ercole è tante cose insieme: nei supereroi del cinema in Technicolor si sommano i ricordi dei kolossal spettacolari degli anni del muto, il desiderio borghese di un Capo, la memoria di un passato da cui allontanarsi in fretta, il desiderio del disimpegno presente, fino a quell'*american dream* che si fa letteralmente corpo nella fisicità artificiale, salutista e consumistica dei culturisti che impersonano Ercole e Maciste nelle pellicole italiane. I desideri portati da un'altra cultura si incarnano nel corpo e sangue di

Non tutti amavano i divi americani del peplum.
Il «Giornale dello Spettacolo» scrisse: «A innalzare macigni di cartone pressato, a duellare con tronchi d'albero vuoti, a sganasciare fauci di leoni imbalsamati e a far cadere con un colpo di mazza, al fischio del regista, venti comparse allibite adoperiamo, di grazia, oltre che i muscoli, anche un po' di cervello e di cuore latini!
Costeranno, oltre tutto, di meno».

un eroe del nostro passato, sia letterario che cinematografico. Il personaggio di Ercole nel peplum italiano traghettava l'immaginario collettivo attraverso la difficile transizione dal fascismo all'Italia democratica e rinegozia la complessa relazione con l'americанизazione della nuova società dei consumi degli anni '60, in tre distinte modalità. Ercole come uomo forte libera dalla tirannide e restaura il governo legittimo, senza mai cedere alle lusinghe del potere politico, poiché questo riattiverebbe il ricordo doloroso e inquietante di Mussolini, l'uomo forte del regime fascista. In secondo luogo, l'eroe del peplum non si "sporca mai le mani" con l'uccisione del nemico, mentre è il cattivo di turno a pagare per tutti, richiamando la visione del fascismo come essenziale "parentesi" nella storia italiana. Incarna un concetto di libertà conservatrice, che è in grado di evitare sia la trappola assolutista del passato fascista che la tenuta deriva verso un governo comunista. Infine, il corpo americano di Ercole è il segno semantico che

negozia la contraddizione tra identità nazionale italiana e il desiderio dell'Altro. È il nuovo mito della cultura di massa americana e del consumismo, che ha contribuito a modellare i cambiamenti culturali nel periodo del boom economico italiano. Spostando l'enfasi analitica da elementi basati sull'identità nazionale a concetti di produzione industriale transnazionale, il genere peplum apre all'esplorazione delle relazioni culturali e d'immaginario tra Hollywood e Cinecittà, incarnate dall'Ercole cinematografico, creatura ibrida tra Italia e America.

1. Pierre Sorlin, *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, La Nuova Italia, Firenze 1984, p. 72.
2. Umberto Eco, *Il Superuomo di massa*, Bompiani, Milano 1998, p. 18.
3. Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico: lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bulzoni, Milano 1985, p. 66.
4. «Appare così, in tutta la sua concretezza, la estrema, imbarazzante vicinanza di forme diverse e magari classificate dalla "dottrina" come distanti od opposte. E sembra innegabile che l'esperimento, o "ritrovato", politico che più ha contribuito a creare questa impressione di vicinanza, e a confondere le idee non solo delle masse ma anche dei teorici della politica, è il cesarismo-bonapartismo-fascismo». Luciano Canfora, *La democrazia. Storia di un'ideologia*, Laterza, Roma-Bari 2006, p. 10.
5. «È consueto da parte dell'eroe restaurare l'autorità tradizionale. È significativo che, a differenza di Mussolini, l'eroe non è mai egli stesso un leader, né si identifica in modo esplicito con l'autorità»; Richard Dyer, *White*, Routledge, London 1997, p. 174.
6. Luigi Locatelli, *Come ai tempi di Cabiria. Inchiesta sul dilagare dei film in costume*, «La Fiera del Cinema», 2, febbraio 1960, p. 14.
7. Dalla testimonianza del regista Duccio Tessari: «Secondo me gli Ercole e i Maciste erano sempre presentati in una luce da superuomo perché venivano proposti da registi che, bene o male, questo mito del superuomo e questo mito del manicheismo se lo portavano dietro fin dall'infanzia e dalla pubertà. E quindi, anche se inconsapevolmente – essendo nati e cresciuti e sviluppati durante il periodo fascista e la guerra – il Duce un paio di volte lo avevano sentito nominare e così il superuomo era sempre rimasto il superuomo, i buoni e i cattivi erano sempre rimasti i buoni e i cattivi». Franca Faldini, Goffredo Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti*, 1960-1969, vol. 2, Feltrinelli, Milano 1981, p. 392.
8. Per una maggiore trattazione della "monumentalità" nell'ideologia nazifascista si rimanda a George L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1815-1933)*, Il Mulino, Bologna 1982.
9. Il problema del consenso e della responsabilità della società italiana verso il regime fascista è un argomento controverso. Fu Togliatti che coniò per il fascismo e la sua penetrazione nella società italiana il termine "regime reazionario di massa", ma la questione non sarà mai affrontata pubblicamente e massicciamente in Italia, almeno fino agli anni '70. Cfr. Renzo De Felice, *Intervista sul fascismo*, a cura di M.A. Ledeen, Laterza, Roma-Bari 1975; G. Santomassimo, *Consenso*, in Vittoria De Grazia, Sergio Luzzatto (a cura di), *Dizionario del fascismo*, Einaudi, Torino 2002, vol. I, pp. 347-352.
10. «Paradossalmente, la Resistenza ha in parte nascosto nella coscienza italiana il dato della responsabilità collettiva nei confronti del fascismo. Come ha scritto [...] Rosario Romeo, la Resistenza, opera di una minoranza, è stata usata dalla maggioranza degli italiani per sentirsi esonerati dal dovere di fare fino in fondo i conti con il proprio passato». Claudio Pavone, *Alle origini della Repubblica*, Bollati Bordighieri, Torino 1995, p. 190. Per un approfondimento dell'argomento si rimanda a Guido Quazza, *Resistenza e storia d'Italia. Problemi e ipotesi di ricerca*, Feltrinelli, Milano 1976.
11. Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Einaudi, Torino 2006, p. 120.
12. Cfr. G. Santomassimo, *Consenso*, cit.
13. Per un'approfondita indagine storica di questi anni si rimanda a P. Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, cit., e Guido Crainz, *Storia del miracolo italiano*, Donzelli, Roma 2005.
14. Maria Wyke, analizzando la figura di Spartaco nel film *Spartacus* (1960) di Kubrick, pone in luce le questioni politiche alla base del testo letterario e della sceneggiatura da cui è tratto il film. Infatti il film è basato sul romanzo *Spartacus* (1951) dello scrittore americano Howard Fast, imprigionato per la sua affiliazione al Communist Party, mentre la sceneggiatura fu affidata a Dalton Trumbo, un autore che non appariva sullo schermo dal 1947 perché inserito nella black list del senatore McCarthy e della sua crociata anticomunista. Quindi, secondo la Wyke, Spartaco nasce, almeno in America, come eroe rivoluzionario di sinistra, ma dopo l'incredibile successo in sala il significato si modifica e diventa il simbolo del liberismo e della democrazia statunitense contro l'Impero sovietico. Maria Wyke, *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History*,

- Routledge, New York-London 1997, pp. 60-63.
15. V. Spinazzola, *Cinema e pubblico*, cit., p. 61.
16. In particolare, Maggie Gunsberg, *Italian Cinema: Genre and Gender*, Palgrave, New York 2005, pp. 97-132.
17. Alberto Savinio, *Alceste di Samuele*, Adelphi, Milano 1991, p. 92.
18. Ivi, pp. 96-97.
19. Ivi, p. 92.
20. Ivi, p. 97.
21. David W. Ellwood, *L'impatto del Piano Marshall sull'Italia, l'impatto dell'Italia sul Piano Marshall*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano*, Agnelli, Torino 1996, p. 87.
22. In un sondaggio d'opinione organizzato dall'Eca (European Cooperation Administration, ente creato per amministrare in Europa il Piano Marshall) alla metà degli anni '50 le fasce che più dubitano delle motivazione dell'azione americana sono operai e contadini. Con la guerra di Corea e il cambiamento d'obiettivo del Piano Marshall – che non è più solo esportare il sistema economico americano ma anche convincere l'Europa della necessità del riarmo generalizzato –, l'accettazione del Piano subisce nuove forti critiche. Cfr. D.W. Ellwood, *L'impatto del Piano Marshall sull'Italia*, cit., p. 105. Anche riguardo alla questione della politica di potenza italiana nel dopoguerra (1952-1956), i rapporti Usa-Italia sono caratterizzati da un'alternanza e una complessità di relazioni che non è possibile analizzare in questa sede. A tal proposito si rimanda a Ennio Di Nolfo, *La "politica di potenza" e le formule della politica di potenza. Il caso italiano (1952 - 1956)*, in Aa.Vv., *L'Italia e la politica di potenza in Europa (1950-60)*, Marzorati, Milano 1992, pp. 709-723.
23. D.W. Ellwood, *L'impatto del Piano Marshall sull'Italia*, cit., p. 100.
24. La periodizzazione proposta da Walter Guadagnini situa la nascita, il trionfo e il declino della Pop Art, sia in America che in Europa, dal 1956 al 1968. Walter Guadagnini, *Pop Art: Cinquant'anni dopo*, in Id. (a cura di), *Pop Art 1956-1968*, catalogo della mostra, Silvana, Milano 2007, p. 17.
25. Vittorio Marinucci, «Giornale dello Spettacolo», 1, 7 gennaio 1961, p. 2.
26. D.W. Ellwood, *L'impatto del Piano Marshall sull'Italia*, cit., p. 113. Ellwood riporta anche una frase di P.G. Hoffmann, amministratore delegato dell'Erp, che afferma, riferendosi agli italiani: «Hanno imparato che questa è la terra dei magazzini pieni e dei negozi straripanti, e ciò è dovuto all'alta produttività e ai buoni stipendi, e che la sua prosperità può essere emulata ovunque, da chiunque abbia voglia di lavorare nello stesso modo». P.G. Hoffmann, *Peace Can Be Won*, Garden City, New York 1951, p. 53.
27. Stefano Della Casa, *Storia e storie del cinema popolare italiano*, La Stampa, Torino 2001, p. 44.
28. Stefano Della Casa, *Una postilla sul cinema mitologico*, in Enrico Magrelli (a cura di), *Sull'industria cinematografica italiana*, Marsilio, Venezia 1986, p. 163.

Maria Elena D'Amelio Vive a New York, dove sta portando a termine un Ph.D in Film and Cultural Studies. Ha un dottorato in cinema e nel 2012 ha pubblicato il libro *Ercole il Divo* (con un'introduzione di Gian Piero Brunetta). Ha al suo attivo varie pubblicazioni: *La commedia del precariato* (Jura Gentium Cinema, 2011); *Belle e dannate. Donne di potere nel cinema storico-mitologico italiano* (in *Non solo Dive. Pioniere del cinema italiano*, a cura di Monica Dall'Asta); *Romantico Rinascimento: Rossellini, Stendhal, e il melodramma in Vanina Vanini* (in *Cinema e Risorgimento: Visioni e Revisioni*, a cura di Fulvio Orsitto). In Italia, è professore abilitato di Lettere per i licei e le scuole medie. Negli Stati Uniti, è Course Instructor in Film Studies presso la Stony Brook University, e in Media Studies alla Fordham University di New York.