

ANTON GIULIO MANCINO

L'OMBRA DI CICERONE, DA *OPERATION CICERO* A *SPARTACUS*

Il suo vero nome era Elyesa Bazna. “Cicero” era quello in codice del cameriere personale di un diplomatico, Hughe Katchbull-Hugessen, fino al 1944 l'ambasciatore britannico ad Ankara. La scelta di ribattezzarlo “Cicero”, per le sue azioni di spionaggio rese ai servizi segreti del Terzo Reich durante la Seconda guerra mondiale, la racconta nel libro di memorie Ludvig Carl Moyzisch, a sua volta diplomatico della Germania nazista sempre ad Ankara. Moyzisch coordina la celebre *Operazione Cicero*, che diventa non a caso anche il titolo del libro pubblicato nel 1950 da cui Joseph Leo Mankiewicz nel 1952 trae il film *Five Fingers* con James Mason nel ruolo principale dell'insospettabile spia, tradotto in Italia direttamente *Operazione Cicero*. I due anni che intercorrono tra l'uscita in libreria di *Operation Cicero* e il film *non* omonimo sono determinanti per comprendere il ruolo giocato dalla figura di Marco Tullio Cicerone sul grande schermo.

Ma prima di afferrarne per sommi capi la pista indiziaria che lo trasferisce dalla sua epoca alla drammaturgia shakespeariana, quindi al cinema inserito nello scacchiere contiguo e insidioso della Seconda guerra mondiale e della Guerra fredda, nelle modalità del film bellico o del *peplum*, occorre soffermarsi sull'elemento onomastico di partenza.

Perché ad Elyesa Bazna viene assegnato d'ufficio quel soprannome? Fa testo la versione romanzata della vicenda che la persona appunto più competente e informata dei fatti ha voluto dare alle stampe, quel Ludvig Carl Moyzisch che a suo dire è stato l'ideatore della singolare scelta del “nome convenzionale”. Motivo per cui ne trascrive con orgoglio la circostanza, forse già pensando di vendere i diritti della sua opera veritiera e letteraria a un tempo a Hollywood:

- Quel ragazzo deve avere un nome - disse l'Ambasciatore pensieroso - per i bisogni della nostra corrispondenza dobbiamo dargli un nome convenzionale. Come lo chiameremo? Ci avete pensato?

- Non ancora, signore; che ne direste se lo chiamassimo Pierre? È il nome con il quale si è presentato al telefono, ed io sono certo che non è il suo vero.

- Non va bene, ragazzo mio, manca d'immaginazione; dobbiamo dargli un nome segreto che lui stesso ignorerà. Poiché i suoi documenti sono particolarmente eloquenti, lo chiameremo Cicero.

Fu così che il cameriere privato dell'Ambasciatore d'Inghilterra, dell'età di circa cinquant'anni, fu nuovamente battezzato in mia presenza. Egli ricevette il nome del grande Romano e, da ciò che so, ebbe il suo stesso destino¹.

Moyzisch scrive *Operation Cicero*, che preferiamo qui lasciare con il titolo originale onde non creare confusione con il film *Five Fingers* che solo nella versione italiana si chiama nello stesso modo, con un occhio all'industria cinematografica statunitense. Industria che, sulla falsariga delle trame che condussero Cicerone, quello vero, tra i proscritti, quindi alla morte, nel frattempo sta affrontando al suo interno una resa dei conti senza esclusione di colpi tra amici e colleghi di vecchia data nel contesto culturale, ideologico, psicologico avvelenato e creato *ad hoc* dalle inchieste contro i presunti simpatizzanti o militanti comunisti. La "caccia alle streghe" scatenata dal senatore repubblicano del Wisconsin, lo sprejudicato, abile e tracotante Joseph McCarthy, non soltanto non risparmia Hollywood, ma la prende di mira come cassa di risonanza per una maggiore e sfrontata visibilità a scopi propagandistici. Persino Joseph Leo Mankiewicz – è storia nota – viene messo in mezzo, come ha raccontato egli stesso a Peter Bogdanovich:

Ero presidente dell'Associazione dei registi [DGA, Directors Guild of America, ndr], negli anni '50 [...] durante l'epoca di McCarthy, e una parte dell'Associazione, guidata da [Cecil Blount] De Mille, voleva rendere obbligatorio, per ogni membro, un giuramento di fedeltà. Io ero in Europa quando la cosa cominciò, ma, non appena mi comunicarono cosa stava succedendo, avvertii che, come presidente, ero del tutto contrario a una iniziativa del genere. Beh, quasi subito cominciarono ad apparire dei brevi accenni a me, nelle rubriche delle cronache mondane. «Non è un peccato per Joe Mankiewicz? Non sapevamo che fosse un rosso». Sai, in quei giorni, un'insinuazione del genere equivaleva in pratica a un fatto reale e provato. Beh, la faccenda si fece seria – cominciai a rendermi conto che la mia carriera era davvero in pericolo. Infine fu indetta una riunione dell'intera Associazione, e io tornai al volo per prendervi parte. Tutti i membri vi parteciparono. Fu tremendo – e il gruppo di De Mille fece diversi interventi – andarono avanti per quattro ore.

¹ Moyzisch 1950, 79.

E durante tutto questo tempo io mi chiedevo, e sapevo che anche altri se lo stavano chiedendo, cosa ne pensasse John Ford. Lui era un po' come il "Grande Vecchio" dell'Associazione, e la gente poteva essere influenzata dalle sue parole. Ma lui si sedette lì, vicino al corridoio, portava un berretto da baseball e delle scarpe da ginnastica, e non disse nulla. Poi, dopo che De Mille ebbe tenuto il suo roboante discorso, ci fu un attimo di silenzio, e Ford alzò la mano. C'era uno stenografo, là, che trascriveva tutto, e ognuno doveva identificarsi, per il verbale. Allora Ford si alzò in piedi. «Mi chiamo John Ford», disse. «Faccio western». Elogiò i film di De Mille e De Mille come regista. «Penso che non ci sia nessuno in questa stanza», disse, «che sappia meglio di Cecil B. De Mille ciò che il pubblico americano vuole – e certamente lui sa come darglielo». Poi fissò De Mille, che era all'altro capo della sala, proprio di fronte a lui. «Ma tu non mi piaci, C.B.», disse. «E non mi piace quello che hai detto qui questa sera. Adesso suggerisco di dare a Joe un voto di fiducia, e poi ce ne andiamo tutti a casa a dormire». E questo è ciò che fecero².

L'episodio storico della lunga e travagliata riunione della DGA del 22 ottobre 1950 incide di sicuro sull'atteggiamento dell'autore, già assai esperto in intrighi nei quali la menzogna verbale e il raggirio regnano sovrani, nei confronti dell'opinione pubblica e sulla facilità con cui questa può essere manipolata. Non per niente «qualcosa di quel clima inquisitorio si può ritrovare nel film che gira subito dopo»³. Come non cogliere infatti un riflesso neppure tanto celato in *People Will Talk* (*La gente mormora*, 1951)? Soprattutto non sorprende a questo punto l'entrata in scena, ripetutamente, del personaggio di "Cicero" nei successivi *Five Fingers* e *Julius Caesar* (*Giulio Cesare*, 1953), dove addirittura è l'omonima tragedia di William Shakespeare a fornire a Mankiewicz l'occasione di sferrare un attacco diretto, frontale, inequivocabile, seppure insospettabile, contro il maccartismo. "Cicero", dislocato ora nel recente gioco spionistico della guerra, ora ricollocato nella sua epoca storica di riferimento, riveduta e corretta da Shakespeare, diventa una sorta di *passepapertout* intercambiabile mediante il quale Mankiewicz denuncia ora gli abusi di un potere che raggira clamorosamente il popolo, come fa Antonio commemorando con progressivo intento vendicativo il defunto Cesare e preparando il terreno per la "lista nera" o *black list*, alla lettera, già nell'originale shakespeariano, in cui finisce anche il nome del senatore Cicerone. Donde la sua condanna a morte. All'autore cinematografico di

² J.L. Mankiewicz, citato in Bogdanovich 1967, 28-29.

³ Morsiani 1990, 65.

Five Fingers e *Julius Caesar* non occorre un soggetto originale sugli anni bui dell’America sotto McCarthy. L’America in guerra, una guerra divisiva, la Guerra fredda, sul fronte interno. Il romanzo storico-avventuroso di Moyzisch e la tragedia altrettanto storica di Shakespeare gliene forniscono addirittura due. Già pronti. Ineccepibili. Quando realizza *Five Fingers*, da *Operation Cicero*, Mankiewicz ha di sicuro già in mente Cicerone, quindi l’ingrata e immotivata morte di un intellettuale che finisce sulla “lista nera” all’improvviso. E immagina, sulla falsariga shakespeariana, se stesso come un novello “Cicero”. Da un lato c’è l’omonima vera spia, ambigua, abile, ironica, verso cui Mankiewicz nutre a questo punto una cinica, provocatoria simpatia, esattamente come per Bruto (non per niente il medesimo attore, James Mason, recita la parte di “Cicero” in *Five Fingers* e di Bruto in *Julius Caesar*). Dall’altro c’è proprio Cicero(ne) che sconta il suo destino di personaggio pubblico, maestro di eloquenza, che paga la pesante, artefatta, implacabile accusa di essere un “traditore”. I due “Cicero” contigui insomma Mankiewicz li concepisce a propria inconfessabile immagine e somiglianza.

Ma per comprendere a fondo il funzionamento sottile di “differenza e ripetizione” messo a punto sul grande schermo in *Julius Caesar*, occorre riprendere tra le mani il prototipo, intoccabile, teatrale. I riferimenti a Marco Tullio Cicerone nel *Julius Caesar* di Shakespeare sono tanti quanti ne recepisce fedelmente Mankiewicz nel “suo” *Julius Caesar*: quattro in tutto. Sulla carta, o piuttosto sul palcoscenico, Cicerone compare dapprincipio nella seconda scena del primo atto. Quando Casca (nel film Edmond O’Brien) e Bruto commentano l’ipocrisia di Cesare che rifiuta ripetutamente la corona che Antonio gli porge per ben tre volte, ecco che chiamano in causa Cicerone:

Cassio: E Cicerone non ha detto niente?

Casca: Sì, ma ha parlato greco.

Cassio: E per dir che cosa?

Casca: Ah, questo poi, se vi dovessi dire quel che ha detto, non sarei buono più a guardarvi in faccia; ma quelli che potevano capirlo, s’ammiccavano tra loro sorridendo e scuotevano il capo; per mio conto, posso dir solo che parlava in greco.

Molto curioso risulta a questo punto l’espressione usata, “parlava in greco”, che non vuol dire affatto che Cicerone abbia usato la colta lingua greca. In inglese “parlare greco” è l’equivalente del nostro “parlare ara-

bo” o “parlare turco”, nel senso di parlare in modo incomprensibile o per non farsi comprendere. Circostanza tale da accomunare questo “Cicero” di *Julius Caesar* a quello di *Five Fingers*, che parla molte lingue e le parla anche per non farsi capire. Senza contare che l'uomo ribattezzato dall'intelligence tedesca “Cicero” è “turco”. E non per modo di dire.

Procediamo. La seconda volta in cui torna Cicerone in Shakespeare, quindi in Mankiewicz, è anche l'unica in cui il personaggio affidato all'attore Alan Napier pronuncia alcune battute e non resta sullo sfondo o viene soltanto evocato. Siamo alla terza scena sempre del primo atto. Il luogo è ancora Roma, di notte. Lungo una via:

Tuoni e lampi. Entrano, da parti opposte, Casca, con la spada sguainata, e Cicerone.

Cicerone: Salve, Casca. Scottasti a casa Cesare? Ma perché s'è affannato? E perché quello sguardo stralunato?

Casca: E tu non provi nessun turbamento, quando l'intero equilibrio del mondo vacilla come una cosa malferma? Cicerone, ne ho viste di tempeste, coi venti scatenati, furibondi, da sradicar le più nodose querce; e l'oceano gonfiarsi incollo, e schiumare di rabbia verso il cielo fino a lambir le minacciose nubi; ma mai, fino a stanotte, fino ad ora, mi son trovato in mezzo a una bufera grondante fuoco e fiamme come questa. O gli dèi sono in lotta tra di loro, oppure il mondo, troppo presuntuoso verso gli dèi, li esaspera a tal punto da scatenar quaggiù la distruzione.

Cicerone: Perché, vedesti ancora altri prodigi?

Casca: Ho visto appunto un uomo, un certo schiavo (che tu devi conoscere di vista) levare in alto la mano sinistra, e questa a un tratto divampare ed ardere, che parevano venti torce insieme; e quella mano, insensibile al fuoco, restar del tutto illesa dalla fiamma. [Inoltre, di passaggio in Campidoglio, – e non ho più rimesso nel suo fodero da quel momento questo mio pugnale – ho incontrato un leone; che m'ha fissato, torvo, e se n'è andato, senza darmi molestia]. E lì presso, stravolte dal terrore, un centinaio di povere donne che giuravano d'aver visto correre uomini in fiamme per le vie di Roma. Ieri, poi, la civetta s'è posata, col suo sinistro, stridulo singulto, in mezzo al Foro, in pieno mezzogiorno. Quando accadono simili prodigi, e tutti in una volta, come adesso, facciamo presto a dire: «È la natura, tutto si spiega con così e così...». Son fenomeni, questi, io son convinto, premonitori di serie sciagure per i paesi dove si producono.

Cicerone: Certo, viviamo in tempi assai bizzarri; ma ciascuno di noi può interpretare le cose a modo suo, e in senso opposto talvolta al vero lor significato. Dimmi piuttosto, Casca: «Viene domani in Campidoglio Cesare?».

Casca: Certamente. E lo so perché l'ho udito che diceva ad Antonio di avvertirti ch'egli domani ci sarà.

Cicerone: Va bene. Allora buona notte, caro Casca. Questo orribile cielo non è adatto a starsene di fuori a passeggiare.

Casca: Va bene. Arrivederci, Cicerone. (Esce Cicerone)

Il film di Mankiewicz riprende alla lettera le battute sceniche, collocandole in un'atmosfera *noir* molto consona a quegli anni bui, quindi all'età d'oro del *noir* cinematografico classico hollywoodiano. Qualche lieve sforbiciata (manca ad esempio «Scortasti a casa Cesare?») non solo non modifica la sostanza del discorso, ma ne accelera il decorso secondo pure esigenze di natura filmica. Detto altrimenti, il regista, che firma anche la sceneggiatura, ci tiene particolarmente a non discostarsi dal prototipo, allo scopo di rendere se possibile più pungente l'impianto allusivo adattato senza troppe variazioni al tempo e alla temperie del maccartismo.

La terza occorrenza ciceroniana giunge nella prima scena del secondo atto, con i congiurati riuniti:

Cassio: Con Cicerone come ci mettiamo? È il caso di sentirlo? Ho l'impressione che s'unirà con noi, decisamente.

Casca: Non s'ha da lasciar fuori.

Cinna: No, di certo.

Metello: Oh, facciamo d'averlo insieme a noi! L'argento della sua capigliatura ci acquisterà buona reputazione e voci in lode della nostra azione: si dirà che a guidar le nostre mani fu il suo senno; le nostre giovinezze e la nostra selvaggia inesperienza saran coperte dalla sua saggezza.

Bruto: Non parliamo di lui! Non ci apriamo con lui; perché è uomo che non s'accoderà mai a qualcosa che sia stata intrapresa da altri uomini.

Tralasciamo in questa sede, poiché l'argomento è prettamente cinematografico, la questione riguardante il ruolo che Cicerone ebbe o più verosimilmente non ebbe nella congiura, e passiamo direttamente alla prima scena del quarto atto. Quella cruciale per afferrare il nesso con le contingenze maccartiste, la "caccia alle streghe" e la "lista nera" in cui lo stesso Mankiewicz, senza il provvidenziale appoggio e intervento risolutivo di Ford, sarebbe persino potuto trovarsi, all'improvviso, per ritorsione. Questa volta, a differenza dei brani precedentemente citati, adoperiamo la trascrizione del doppiaggio italiano del film di Mankiewicz, anziché la traduzione del testo di Shakespeare:

Antonio: Allora, tutti questi devono morire. I loro nomi sono schedati. Anche tuo fratello deve morire, acconsenti, Lepido?

Lepido: Acconsento.

Ottaviano: Mettilo sulla lista, Antonio.

Lepido: A condizione che Publio, il figlio di tua sorella, non viva, Marco Antonio.

Antonio: Non vivrà. Guarda, con un segno, io la condanno. Ma Lepido, vai a prendere il testamento di Cesare e vedremo di togliere alcuni oneri dai suoi legati.

Lepido: Ci incontriamo qui?

Antonio: O qui, o in Campidoglio.

Mentre Lepido si allontana, rivolto a Ottaviano, Antonio continua:

Antonio: È proprio un infimo uomo da niente, adatto a fare le commissioni. È giusto che, con il mondo diviso in tre parti, lui debba essere uno dei tre che se lo spartiscono?

Ottaviano: E hai ascoltato il suo parere su chi condannare a morte sulla "lista nera" [*black list*, in originale] e dei proscritti?

Antonio: Ottaviano, io ho visto più giorni di te. E sebbene concediamo a quest'uomo tali onori per alleggerire noi stessi da vari scomodi pesi, egli se ne farà carico come un asino che trasporta oro gemendo e sudando sotto tale peso, guidato o spinto mentre noi indichiamo la strada. E dopo aver portato il nostro tesoro dove desideriamo allora noi lo liberiamo del peso, e lo lasciamo andare come un asino scarico, a scrollarsi le orecchie e a pascolare.

Ottaviano: Fa' come desideri, ma egli è un soldato provetto e valoroso.

Antonio: Lo è anche il mio cavallo, Ottaviano, e per questo lo rimpinzo di foraggio. Ed ora, Ottaviano, ascolta grandi cose: Bruto e Cassio stanno assoldando rinforzi, dobbiamo opporre resistenza. Quindi, che la nostra alleanza venga sancita, e andiamo subito al consiglio per capire come scoprire al meglio i loro segreti e fronteggiare gli aperti pericoli.

Ottaviano: Facciamo così, poiché siamo in pericolo, e circondati da molti nemici. Ed io temo che alcuni di quelli che sorridono abbiano in serbo delle malefatte.

Nel film, Antonio, interpretato da Marlon Brando, andato via Ottaviano, si stiracchia, guarda dal balcone, ruota il busto di Cesare verso di sé, va verso il tavolo, prende tra le mani la "lista nera" soddisfatto e va a sedersi con flemma e gambe accavallate sulla sedia che reca sullo schienale l'aquila romana, simbolo del potere, che un istante prima ha fissato. Per completezza di informazione, in Shakespeare, la corrispondente bat-

tuta di Ottaviano che ci interessa, è: «Tu stesso l’hai così considerato; ed hai chiesto perfino il suo parere su chi segnare nella lista nera dei condannati a morte e dei proscritti?».

Il destino di Cicerone si consuma fuori scena, la terza del quarto atto shakespeariano.

Messala: Che tra liste di proscrizioni e bandi, Ottavio, Antonio e Lepido han messo a morte cento senatori. Bruto: Su questo punto i nostri informatori non concordano; i miei fanno sapere che son settanta i senatori uccisi perché proscritti, e uno è Cicerone.

Cassio: Cicerone?

Messala: Sì, Cicerone è morto per lo stesso ordine di proscrizione. (A Bruto) E da tua moglie hai ricevuto lettere?

Il dialogo, pressoché equivalente in Mankiewicz, è altresì il seguente:

Bruto: Messala, ho ricevuto dei messaggi che dicono che il giovane Ottaviano e Marco Antonio sono diretti verso di noi con un potente esercito e dirigono la spedizione verso Filippi.

Messala: Anch’io ho ricevuto messaggi simili.

Bruto: Che cosa aggiungono?

Messala: Che con liste di proscrizioni e bandi Ottaviano, Antonio e Lepido hanno messo a morte cento senatori.

Bruto: Qui i nostri messaggi non sono concordi. I miei parlano di settanta senatori uccisi dalle proscrizioni, e Cicerone è tra questi.

Cassio: Cicerone?

Messala: Cicerone è morto. E per ordine di proscrizione.

Non c’è che dire. Con *People Will Talk*, quindi con il dittico “ciceroniano” composto da *Five Fingers* e *Julius Caesar*, l’ineffabile, acuto Joseph Leo Mankiewicz si prende la sua personale, segreta rivincita sull’altro Joseph, Joseph McCathy. Ma il maccartismo a Hollywood ha in serbo un’altra sorpresa. Un’altra vittima eccellente, Dalton Trumbo. E ancora una volta la pista “ciceroniana” diventa preziosa, strategica, per rendersi pienamente conto di come lo spazio “antico” e “storico” della Roma classica sia congeniale nel *peplum* in voga nell’industria cinematografica statunitense. Il film che in una maniera apparente capovolge, ma in pratica riprende nella sostanza la tattica di *Julius Caesar*, è *Spartacus* (1960) di Stanley Kubrick. Si sa che nella filmografia kubrickiana *Spartacus* non è un titolo completamente allineato allo stile, alle intenzioni e alla proget-

tualità del suo autore⁴. Per molti versi è un film del suo sceneggiatore, Dalton Trumbo, appunto, il quale sulla “lista nera” viene iscritto con gravi conseguenze che non stiamo qui a rievocare, rimandando al diretto interessato e al suo libro, *Lettere dalla Guerra fredda*, tradotto da Bompiani nel 1977. Va inoltre ricordato che originariamente il regista di *Spartacus* sarebbe dovuto essere Anthony Mann, il quale gira qualche scena, poi lascia il set per via delle incomprensioni con l'attore protagonista e produttore Kirk Douglas⁵. Non sfugga a questo riguardo che Douglas probabilmente intravede nel progetto un'occasione per un'allusione storico-politica non velata. Di sicuro in linea con l'altro film che esce nello stesso anno, sceneggiato sempre da Trumbo per la regia di Otto Preminger, *Exodus* (1960), e soprattutto con il successivo e consequenziale *Cast a Giant Shadow* (*Combattenti nella notte*, 1966) di Melville Shavelson, film dichiaratamente sionista interpretato da Douglas con John Wayne anche in veste di produttore⁶.

Sull'elemento ebraico autoreferenziale in *Spartacus* fa testo l'autobiografia di Douglas:

Ero sempre stato colpito dalla potenza e dall'estensione dell'Impero Romano. Cesarea, in Israele, era piena di rovine romane. In Tunisia trovai un anfiteatro; rovine romane in Inghilterra. Come erano riusciti a conquistare così tante regioni? Gli acquedotti romani si trovano dappertutto. È difficile viaggiare oggi, persino in aereo, ma a cavallo o a piedi? Mi stupiva sempre la grandezza delle loro realizzazioni e il modo in cui le avevano ottenute.

Guardando le loro rovine, la Sfinge e le Piramidi egiziane o i palazzi indiani provo sempre un brivido nelle ossa. Vedo migliaia e migliaia di schiavi che portano pietre, bastonati, affamati, calpestati e infine uccisi. Io mi identificavo in loro. Come è scritto nella Torah: «Schiavi eravamo noi, in terra d'Egitto». Io provengo da una razza di schiavi. Quella sarebbe stata la mia famiglia, quello sarei stato io⁷.

Comunque sia, a questo punto a Mann subentra Kubrick per amicizia verso Douglas, già interprete principale del suo *Paths of Glory* (*Orizzonti di gloria*, 1957). Ma quel che più importa, per non perdere di vista il bandolo della matassa, che per molti versi è Cicerone, è l'autore

⁴ Cf. in generale sul film e sulla sua collocazione nel *corpus* kubrickiano Castle 2008 e Ciment 1981.

⁵ McBride 1885, 103-107.

⁶ Mancino 1998, 141-143.

⁷ Douglas 1989, 276-276.

dell'omonimo romanzo di partenza, Howard Melvin Fast, scrittore ugualmente invisibile all'apparato maccartista. L'anno in cui viene pubblicato *Spartacus* è il 1951, coincidenza vuole uno dopo *Operation Cicero*. Ma non va dimenticato che il libro viene concepito da Fast in prigione, dove è stato detenuto per i suoi reati di opinione nel 1950, l'anno appunto di *Operation Cicero*, ma anche della tesa riunione della DGA di cui sopra. Lasciamo quindi che siano le dirette parole di Fast a ripercorrerne la genesi:

Nel gennaio del 1950 cominciai a raccogliere idee e materiale per un libro su Spartaco e sulla insurrezione di schiavi che egli diresse. Ero sempre rimasto affascinato dalla storia di questo schiavo che scosse la grande Roma dalle fondamenta e che divenne un simbolo immortale della resistenza all'oppressione e della lotta di classe. Non solo ci fu nel nostro tempo la coraggiosa battaglia di Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht e della loro lega di Spartaco; ma nel corso dei secoli il nome di Spartaco fu sempre sulle labbra dei più oppressi, dei più disgraziati e tuttavia degli elementi migliori della società⁸.

Fermiamoci qui, sebbene il memoriale di Fast prosegua ed entri in ulteriori, preziosi e illuminanti dettagli che ne rimarcano la contemporaneità. I richiami alla lotta di classe, a Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht e alla loro *Legga di Spartaco* sono più che sufficienti. Lo sfondo, come già si evince dal breve stralcio riportato, è perciò doppiamente storico-politico: l'azione è daccapo retrodatata, va da sé, ma gli obiettivi di fondo no. La posta in gioco è daccapo il maccartismo, senza infingimenti.

Si è poc'anzi accennato al capovolgimento del metodo di "usare" Cicerone in *Spartacus* rispetto a *Julius Caesar*. Ecco, spieghiamoci meglio. Colpisce in particolare, nel passaggio dal libro di Fast al film di Trumbo/Douglas/Mann/Kubrick, una circostanza: scompare il personaggio di Marco Cicerone. Sulla pagina è ben presente, e molto⁹. Sullo schermo non c'è più. Ma, anche perché i fatti del film sono antecedenti a quelli riportati nel libro, c'è la sostanza di quel dibattito. Una sostanza che tocca e quindi mantiene intatta la questione della lotta di classe che contrappone/contrappone gli schiavi sempre più numerosi e "potenti", ancorché sconfitti e fatti crocifiggere da Marco Licinio Crasso, e il "potere" di Roma. A Trumbo, che riscrive per il cinema il romanzo di un suo

⁸ H. Fast, citato in S. Borelli, *Prefazione a Fast 1953*, XIII-XIV.

⁹ Fast 1953, 32; 45-50; 52-53; 136-179; 227-231; 312-374.

equivalente, un perseguitato politico del maccartismo, come Fast, interessa l'evidenza dell'azione, quindi Spartaco in persona che combatte contro Roma, fatalmente destinata a soccombere prima o poi sotto l'onda d'urto della lotta di classe. Quell'azione necessaria e primaria che getta le basi della ineluttabile caduta di Roma, simbolo di un "potere" senza "potenza", di certo non sfugge a Kubrick, il quale certamente non sposa la causa marxista, bensì la restituisce nella chiave che gli è propria, geometrica e profondamente critica verso ogni utopia illuminista. Né d'altronde Kubrick, nel rispetto del progetto originario nel quale è lealmente subentrato, dimentica l'aspetto centrale che nel libro caratterizza la vittoria di là da venire degli schiavi, sedata dalla pregressa, momentanea e feroce sconfitta. Nella tragica condizione "cinematografica" di Crasso, che cerca di impossessarsi del "potere" intrinseco di Spartaco, della sua donna, del figlio appena nato, è iscritto un destino di impotenza esemplificato sul versante sessuale. A fronte dei tentativi patetici di Crasso, interpretato da Laurence Olivier, di liberarsi del fantasma di Spartaco, ovvero Kirk Douglas, la vittoria di quest'ultimo, di lunga durata, spetta alla sua ombra. In questo gioco complesso e fitto di ombre della "potenza gioiosa" e del "potere triste" si percepisce come suggestione, senza perciò attribuirle alle intenzioni dichiarate degli autori del film, la lezione che Gilles Deleuze ricava da Baruch Spinoza. In estrema sintesi, una vittoria sostenibile e proiettata verso l'avvenire, quale quella di Spartaco, comporta un'intrinseca vittoria della "gioia" come espressione viva della "potenza" contro la "tristezza", premessa tragica del "potere", incarnato da Crasso in *Spartacus*, il film, ma trasparente in ogni epoca e contesto. Partendo dal presupposto che il "potere" e la "potenza", anziché coincidere, si oppongono, senza vie di mezzo, Deleuze sintetizza e reinterpreta Spinoza. Gli assegna cioè

I testi più carichi di affetti. E credo voglia dire, semplificando molto, che la gioia è tutto ciò che realizza una potenza. Proviamo gioia quando [...] in noi si realizza una potenza. [...] Al contrario, cos'è la tristezza? Quando sono separato da una potenza che a torto o a ragione, o di cui a torto o a ragione mi credevo capace. [...] Potremmo dire che ogni tristezza è il risultato di un potere esercitato su di me. [...] Non ci sono "cattive" potenze. Cattivo è il grado più basso della potenza e il grado più basso della potenza è il potere. Insomma cos'è la cattiveria? È impedire a qualcuno di fare ciò che può. La cattiveria è impedire a qualcuno di fare, di realizzare la propria potenza. Non c'è cattiva potenza. Ci sono dei poteri cattivi, e forse ogni potere è cattivo per natura o forse no, sa-

rebbe troppo facile dirlo. Ma è proprio [...] la confusione tra potere e potenza che è disastrosa. Il potere separa sempre le persone che sottomette da ciò che possono. È da lì che parte Spinoza, [...] la tristezza è legata ai preti, ai tiranni, ai giudici, sono persone che separano sempre i propri “soggetti” da ciò che possono, che impediscono la realizzazione di potenze¹⁰.

Per comprendere a dovere la relazione tra lo *Spartacus* cartaceo e quello cinematografico non resta dunque che un esercizio laborioso ma semplice da fare: trascrivere ogni singolo brano e capitolo in cui compare o è chiamato in causa Marco Tullio Cicerone e rintracciare non esteriormente, ma essenzialmente il corrispettivo rivisto, corretto, trasformato, sublimato sequenza dopo sequenza in un film, per l'appunto, “potente” sul “potere”. All'ombra di *Spartacus*, la figura di Cicerone, mancando, a maggior ragione trova senso, spessore, complice l'intertestualità, la rimediazione e la transmedialità che ci ha condotti da Shakespeare a Mankiewicz, da Fast a Kubrick, passando per McCarthy.

In altre parole, questo “Cicero”, nell'accezione cinematografica che si è voluta qui ricercare e proporre, è la “cifra nel tappeto”: l'elemento di una *detection* chiave che ritorna, si moltiplica, affiora e si inabissa a seconda del caso e delle necessità.

Bibliografia

- Bogdanovich 1967: P. Bogdanovich, *Il cinema secondo John Ford*, tr. it., Parma 1990.
- Castle 2008: A. Castle (ed.), *The Stanley Kubrick Archives*, Köln-London-Los Angeles-Paris-Tokyo 2008.
- Ciment 1981: M. Ciment, *Kubrick*, Milano 1981¹ 2007².
- Deleuze 2005: G. Deleuze, voce *gioia*, in *L'abecedario di Gilles Deleuze*, video-intervista a cura di C. Parnet, regia di P.A. Boutang, Roma 2005.
- Douglas 1989: K. Douglas, *Il figlio del venditore di stracci*, tr. it., Milano 1989.
- Fast 1953: H. Fast, *Spartaco*, tr. it., Milano 1953.
- Mancino 1988: A.G. Mancino, *John Wayne*, Roma 1988.
- McBride 1985: J. McBride, *Kirk Douglas*, tr. it., Milano 1985.
- Morsiani 1990: A. Morsiani, *Joseph L. Mankiewicz*, Firenze 1990.
- Moyzisch 1950: L. C. Moyzisch, *Operazione Cicero*, tr. it., Torino 1965.

¹⁰ Deleuze 2005, disco 2, «g/m».