

Roberto Andreotti

Come sono anticlassiche le origini di Roma

Di fronte a un nuovo film sulla nascita di Roma scatta subito in noi il riflesso “scolastico” delle fonti storiche e letterarie: a chi si è attenuto Matteo Rovere nello stendere la sceneggiatura de *Il primo re*? Plutarco? Dionigi di Alicarnasso? Tito Livio? Con quale grado di “fedeltà”? E che razza di “latinorum” è quello – laconico, arcaizzante ma per forza di cose anacronistico – proferito o spesso biasciato dagli attori? (per fortuna di tutti, non solo dei meno avvezzi alla lingua di Cicerone, ci sono i sottotitoli).

Non affronterò se non in maniera indiretta e molto parziale questo genere di interrogativi professorali. Preferisco ritagliare un diverso punto di osservazione, sicuramente meno filologico ma altrettanto sdruciolevole e infido – non saprei se chiamarlo pre- (o post-) storiografico. Tenterò cioè di rispondere alla seguente domanda: quali effetti è in grado di provocare, nell’immagine più largamente diffusa di Romolo e Remo, questa versione-Rovere, il cui linguaggio visivo appare drasticamente virato su una rappresentazione che non siamo soliti aspettarci dai “Romani al cinema” – come si intitolava una fortunata “mitologia” di Roland Barthes?

Non c’è dubbio infatti che il “salto di qualità” del film – lo dico senza voler sottendere alcun giudizio di valore – sta anzitutto nell’aver allontanato in modo radicale i più ovvi cliché di rappresentazione del soggetto, una sorta di *Verfremdung* di brechtiana memoria, però nell’era del digitale spinto. Straniamento da che cosa? Anzitutto, direi, dalle posture (e imposture) della recente cinematografia di produzione anglosassone, che continua a nutrire e a colonizzare un certo diffuso modo di pensare gli Antichi: penso a film come *Alexander* di Stone (2004), *Troy* di Petersen (2004), *300* di Snyder (2007) – tutti figli, in un certo senso, del *Gladiatore* di Ridley Scott (2000), che mandò definitivamente in pensione i “colossal” di cartapesta e l’epopea delle bighe ricorrendo alle infinite possibilità del cinema in digitale. Non intendo avventurarmi qui in analisi da “specifico filmico”, come si diceva una volta, e immagino non mancheranno nel film di Rovere le ricostruzioni virtuali in grado di trasformare una piscina in un uragano d’acqua. Ma confesso un certo disinteresse per le nuovissime frontiere della “post-produzione” digitale: ai miei occhi *Dumbo*, nonostante una certa ammirazione per Tim Burton, resta quello di Walt Disney (1941); e quando si parla di montaggio, mi emoziona soltanto pensare alle forbici e a Hitchcock.

Trovo più stimolante perciò – per tornare a *Il primo re* – provare a sondare gli effetti prodotti sull’immaginario da una così feroce ricostruzione delle origini della “città eterna” (oggi giustamente portata a modello di “inclusione culturale”): fosca, violenta, primitiva. Vediamo almeno un paio di esempi.

Vorrei partire da un passo decisivo del racconto trådito, forse quello più denso di ideologia augustea, insieme all’episodio del volo degli uccelli – che non ricordo di aver ritrovato nel film. Mi riferisco alla scena plutarchea dell’atto fondativo vero e proprio, atto sia materiale sia simbolico: Romolo delimita il perimetro di Roma tracciando un solco col vomere. È appunto il “*sulcus primigenius*”, che diverrà modello di tutte le fondazioni di nuove città effettuate nei secoli a venire dai Romani. Non c’è bisogno di consultare i “sacri testi” per accorgersi che Rovere e i suoi sceneggiatori hanno operato qui una sorta di slittamento o, detto con un termine semiotico, “trasvalutazione”. Al posto della scena letterale (il solco con l’aratro) ci viene mostrato infatti un equivalente per così dire di secondo grado, coerente con la sceneggiatura notturna, e gravido d’interpretazione anche rispetto alla simbolica istituita dal film. Ma è chiaro che la nuova esperienza visiva “contiene” idealmente tutto quel che già sappiamo dalla tradizione.

Nella mia memoria pre-adolescenziale, per esempio, il ricordo più antico dell’episodio non è verbale: è un’illustrazione del sussidiario di scuola elementare, con in primo piano la faccia livida, carica d’invidia di Remo, còlto un attimo prima di trasgredire, con fatidico salto, il comando del fratello (il quale in secondo piano sta facendo con l’aratro il suo lavoro di predestinato).

Quella semplicistica illustrazione tornò ad affacciarsi alla mia memoria, ormai di adulto, molti anni dopo, in occasione della (controversa) mostra di Andrea Carandini alle Terme di Diocleziano, *Roma. Romolo, Remo e la fondazione della città*. Alcuni pannelli didattici infatti erano dedicati alla minuziosa traduzione visiva del Lupercale – che Carandini sosteneva (e sostiene) di aver “rinvenuto” durante la campagna di scavi sul Palatino – e, appunto, dell’atto vero e proprio di fondazione romulea alle pendici del colle. Sappiamo dalle fonti che l’aratro, con vomere di bronzo, era aggogato a una vacca e a un toro bianchi, poi sacrificati insieme ad altri animali al termine dell’aratura.

Nulla di ciò si vede nel film di Rovere, il quale opta per un allusivo spostamento metaforico: il che consente tra l’altro al regista – come si diceva – di inscrivere anche questa scena-madre nel lungo, drammatico notturno “fotografato” da Daniele Cipri in luce naturale (illuminato solo dalle fiamme: torce, incendi...). Il “solco primigenio” è diventato adesso una sorta di cerchio che delimita il fuoco che mai dovrà spegnersi, quel fuoco rianimato in extremis dal rinato Romolo, assistito dalla divinità – dopo che l’incauto e

scettico (*empio?*) fratello Remo lo aveva praticamente estinto in fuga da Alba. «E adesso nessuno, nemmeno tu, osi oltrepassare questo perimetro!».

Il fuoco, si sa, è uno dei segni-chiave della leggenda delle origini di Roma, e il film ne ha fatto la cifra dominante del racconto, in gran parte girato al buio – al punto che spesso è difficile per lo spettatore distinguere le fisionomie barbuti e lucrezianamente irsute dei fratelli infine contendenti (Romolo è Alessio Lapice, Remo è Alessandro Borghi). Tutto ciò appare perciò ampiamente giustificato rispetto alla “memoria” dello spettatore, benché la versione di Rovere sia “tagliata”: non nel senso di accorciata, ma in quello di “affrontata di taglio”, lateralmente o comunque da punti di vista meno frontali e scontati (il resto è già noto).

Potremmo dire in sintesi che il differente atteggiamento culturale dei gemelli nei confronti del fuoco come segno del divino riassume, e ri-orienta, quel che era preconizzato da altre “vignette” del mito di fondazione (il citato volo degli uccelli): la divinità infine sceglierà Romolo, colui che nella prima metà del film pareva destinato a soccombere nelle acque di un insolito, impetuoso Tevere, “biblicamente” impegnato a travolgere animali e uomini. Fango, freddo pungente, pioggia: appare chiara la volontà del regista di stilizzare in senso naturalistico – ma di una natura assai poco mediterranea – questa parte del racconto, richiamando chissà certe *performance* acquatiche e pirotecniche di Bill Viola: dal post-moderno al primitivo?

Ho scritto *primitivo* e mi accorgo che la sequenza dell’esonazione del Tevere, e certe vedute di un Lazio così anticlassicista e “nordico”, quasi *barbaro* (se l’aggettivo non suonasse ironico per un film sulle origini di Roma!) hanno suscitato in me un’agnizione, diciamo, *generazionale*. Ricordo abbastanza nitidamente – allora frequentavo le scuole medie – lo choc conoscitivo procuratomi, la domenica sera, dalle puntate dell’*Eneide* televisiva di Franco Rossi – soprattutto la seconda metà del poema, quella ambientata appunto nella terra dei Latini: un inaspettato Lazio pre-romano (circa 400 anni separano la distruzione di Troia dalla fondazione di Romolo, ultimo discendente dei re di Alba), che già allora percepivo estraneo alla vulgata scolastica e domestica (sono figlio di un’ex insegnante di Lettere). In particolare mi colpì il prologo, che anticipava un brano tratto dal VII libro di Virgilio, così virato in senso etnografico (ma allora non conoscevo questo aggettivo), grazie anche alla fotografia di Storaro: il “dio” Tevere, il re Latino e il prodigio delle api, la fonte Albunea, il responso di Fauno – il «profetico padre» –, inselvaticchito dai truccatori come un Arcimboldo. Di recente ho rivisto a colori il prologo dell’*Eneide* televisiva e in qualche modo *Il primo re*, beninteso nella sua marcata diversità stilistica, mi ha ricordato l’“incredulità” provata allora di fronte alla scelta “anticlassicista” di Rossi

(c'era già stata, non va dimenticato, la straniata rivisitazione della Grecia da parte di Pasolini).

In questa personale ricostruzione di alcuni effetti sull'immaginario antichistico innescati da *Il primo re* ho volutamente trascurato le fonti antiche. Tuttavia, visto che ho evocato l'*Eneide*, non posso fare a meno di segnalare quella che mi è suonata – salvo errori – come una specie di allusione virgiliana.

Premetto che non sono riuscito a capire dai titoli di coda se Rovere si sia avvalso della consulenza di storici e latinisti: immagino proprio di sì, come fece Fellini con Canali per il *Satyricon*. I dialoghi, come detto, sono perlopiù enigmatici, ma si intuisce talvolta un doppio fondo letterario, che fa da contrappunto alla esibita “violenza” delle azioni. Attenzione però, il “primitivismo” è più un (riuscito) effetto linguistico che una scelta naïf, e cela una qualche stratificazione: come nella scena dentro al villaggio conquistato e incendiato, quando Remo è il (provvisorio) *rex nemorensis* di “frazeriana” memoria. Ma veniamo all'allusione a Virgilio. I prigionieri di Alba, tra cui i gemelli, vengono costretti a combattere tra loro, e a un certo punto arriva il turno di Romolo. Subito però si fa avanti generosamente il fratello, che intende sacrificarsi come volontario in sua vece, con queste parole: «prendi me! prendete me!...», che ricordano da vicino quelle gridate da Niso nel IX libro dell'*Eneide* («*Me me! adsum qui feci, in me convertite ferrum, / o Rutuli!...*») nel disperato tentativo di offrirsi come vittima al posto dell'amico Eurialo, catturato dopo la sortita notturna «nei luoghi poi detti Albani dal nome di Alba».

Spero mi si perdonerà, se chiudo questa breve nota con una glossa maliziosa, alla cui origine sta una malattia in via di estinzione dalla quale però non riesco a guarire: leggere le recensioni dei libri e dei film sui quotidiani (di carta). Si tratta di un caso che potremmo catalogare sotto l'etichetta “*false friend*” latino-italiano. Dunque mi imbatto in un articolo su *Il primo re*, apparso su *Repubblica* a firma Emiliano Morreale (31 gennaio 2019), e a un certo punto leggo (corsivo mio): «[...] Forse come ha detto qualcuno, è la storia di come una città fondata da guerrieri fascisti elegge il primo sindaco democristiano. Ma sicuramente il film ha una visione *corrusca* del potere, che in fondo rispecchia la nostra storia». E cita Saba: «[...] “Gli italiani sono l'unico popolo che abbiano, alla base della loro storia, o della loro leggenda, un fratricidio”».

Non è certo la prima volta che capita di leggere sui giornali ‘corrusco’ come equivalente di ‘a tinte fosche’! In realtà *coruscus*, nell'ultima notte di Troia, è lo spavaldo Pirro che «risplende d'armi nel bagliore del bronzo» (*Aen.* 2, 469 s., trad. Mario Ramous); e potrebbe definirsi *corrusco*, cioè scintillante, l'elmo baldanzosamente indossato dall'incauto Eurialo al termine della spedizione nel campo nemico: è proprio quell'elmo,

balenante sotto i raggi della luna, a tradire i due sfortunati amici, ebbri della loro giovanile incursione, quando già credevano di essere in salvo. Ora, in relazione a un film quasi tutto girato di notte, nel quale brillano ben pochi metalli (e non ci sono elmi), la tragica “bevuta” del recensore riesce involontariamente umoristica.