

1. Introducció	1
2. El cinema com a document històric	1
3. El cinema històric	5
3.1. Els historiadors i el cinema	7
3.2. Tipologia dels films històrics	8
3.2.1. El cinema no- ficcional	8
3.2.2. La ficció històrica	10
3.3. La construcció històrica en el film	12
4. El cinema de romans	15
4.1. Les característiques generals	15
4.1.1. La literatura i les arts plàstiques com a suport	16
4.1.2. Nuclis del cinema de romans	20
4.2. Recorregut per la historia del cinema de romans	23
4.2.1. El cinema de romans italià	23
4.2.1.1. El cinema èpic italià mut	23
4.2.1.2. El cinema italià de la postguerra	25
4.2.1.3. El cinema sonor italià	26
4.2.1.3.1. El cinema italià durant el feixisme	26
4.2.1.3.2. El cinema italià de la postguerra	27
4.2.2. El cinema de romans de Hollywood	27
4.2.2.1. El triomf de Hollywood	28
4.2.2.2. L'Antiguitat en CinemaScope	30
4.2.2.3. L'edat d'or del cinema èpic	30
4.2.3. El cinema de romans avui en dia	32
4.2.4. El pèplum	34
5. Anàlisi de pel·lícules	36
5.1. <i>La caída del Imperio Romano</i>	36
5.1.1. El productor i el director	37
5.1.2. Les causes de la decadència segons la pel·lícula	38
5.1.3. Alguns errors històrics	38
5.2. <i>Gladiator</i>	39
5.2.1. Director	40
5.2.2. Característiques	40
5.2.3. Alguns errors històrics	41
6. Conclusions	42
7. Bibliografia	44

## 1. INTRODUCCIÓ

El meu treball intenta mostrar la relació del cinema i la història, un tema que sempre m’havia interessat. I com, aquest tema és molt ampli i el meu espai és limitat, m’he centrat en el cinema “de romans”, on he fet un breu recorregut històric i una relació amb la història. I com exemple, dos pel·lícules que estan tractades en un mateix moment històric però de diferents èpoques i, per tant, tractada de manera diferent cinematogràficament.

Quan vaig començar aquest treball, el meu tutor em va dir que anés a la xerrada dins del cicle de La Setmana de la Història i el Cinema, organitzat pel Drac Màgic, on es tractava la ficció històrica i narratives del cinema. Com a participants hi van assistir, Isona Passola (productora, guionista i directora de cinema), Elisa Garrido (professora titular d’ Història Antiga de la Universidad de Madrid) i Manuel Hueriga (director de cinema i televisió). En relació amb el meu treball, va ser el punt de partida, ja que vaig entrar en contacte amb el tema i amb la clau d’aquest cinema (l’històric), que és la de la fidelitat del cinema respecte a la història. Me’n recordo que Isona Passola, va explicar que s’ intenta una certa fidelitat però que a part de la dificultat, a vegades, s’ ha de sotmetre la història a l’espectacle o al llenguatge cinematogràfic: “la passió per la història no pot matar la pel·lícula”. Per l’altra banda, Elia Garrido defensava la part històrica davant de la pel·lícula i de l’espectacle que aquesta portés. I va explicar el seu cas en el rodatge d’ *Ágora* (2009) i com li enviaven preguntes per tractar- les de corregir però que durant el rodatge no es van posar en contacte amb ella i s’ha trobat amb errors durant el visionat, tot i això està satisfeta amb la pel·lícula encara que tingui alguns anacronismes. Amb aquestes dues vessants és amb la que he intentat analitzar el meu treball.

El treball de tres grans parts, la primera parlo del cinema com a document històric ell en si, i després del cinema històric i la seva relació amb els historiadors, i les tipologies dels films històrics. Per després endirar- me en el cinema de romans i en el sub gènere del pèplum, aquesta seria la segona part i la tercera, l’anàlisi de les pel·lícules. I al final, la part de les meves conclusions, on intento explicar el que m’ha donat aquest treball i el que he après durant la realització.

## 2. EL CINEMA COM A DOCUMENT HISTÒRIC

Avui en dia ja s’entén l’art cinematogràfic com un testimoni de la societat del seu temps. Es més, s’entén el film com una font instrumental de la ciència històrica, ja que reflexa les mentalitats d’ una determinada època. A més, les pel·lícules es poden utilitzar per ensenyar Història, el cinema es converteix en un lloc de representació de la Història i en l’ actualitat, el film històric es confon amb el cinema de ficció, ja que tota pel·lícula es d’alguna manera històrica, i, com diria Marc Ferro, “un contra- anàlisi de la Història oficial”; ja que interessa el que els cineastes del moment pensen del passat i com ho reflecteixen passant pel filtre de la societat del moment.

El cinema va aparèixer, en un primer moment, com un instrument del progrés científic: els treballs pre- cinematogràfics de Muybridge i de Marey van ser presentats a l’ Acadèmia de Ciències. I també es va utilitzar per la institució militar. Però quan el cinema es converteix en art, intervenen els pioners en la història amb films, documentals o de ficció, que ja des d’ un

inici adoctrinen i glorifiquen. A Anglaterra, mostren la reina i l' imperi; a França, filmen les creacions de la burgesia emergent.

Quan els dirigents d' una societat s' adonen del poder que té el cinema i de quina podia ser la funció que exerciria, el volen subordinar i fer “seu”. Aquest, en canvi, pretén obtenir una certa autonomia, actuar com a contrapoder (tal i com va passar amb la premsa als Estats Units). De totes maneres, aquests cineastes es troben, com tothom, al servei d' una causa, d' una ideologia. Encara que sempre trobem autors que resisteixen a la ideologia dominant. Com Jean Vigo i *Zéro de conduite* o René Clair i *¡Viva la libertad!*, on mostren una independència amb respecte a les corrents ideològiques dominants, creant i proposant una visió del món inèdita i suscitant a una nova consciència.

La utilització i la pràctica de formes d' escriptura específiques estan supeditades a la societat que produeix el film i a la societat que el rep. Aquesta es delata amb l' entrada de la censura, amb totes les formes de censura, incloent l' autocensura. El que importa es el triomf de la moral. Com per exemple, l' epíleg de *El último* de Murnau que és un afegit; no es volia mostrar un final trist, ja que d' aquesta manera s'hagués desacreditat la societat i el règim de la República de Weimar<sup>1</sup> (aquest final alternatiu correspon a la versió explotada d' alguns països sobretot en el cas d' Estats Units).

A partir dels anys 70, una sèrie d' historiadors s'han encarregat del estudi del fenomen fílmic des d'una perspectiva més sociològica que estrictament cinematogràfica. A part de Siegfried Kracauer, que en 1947 va sorprendre als teòrics amb un assaig sobre la el cinema de la República de Weimar<sup>2</sup>, el primer especialista sobre aquesta nova manera d' enfocar el cinema històric és Marc Ferro. Ell és el gran pioner de la utilització de l' art cinematogràfic com a font de la ciència històrica i com a mitjà didàctic. Les seves primeres obres van ser durant els anys setanta amb la col·laboració de Annie Kriegel i Alain Besançon, en torn al tema en el que és especialista (cfr. *“Histoire et cinéma: L' experience de La Grande Guerre”*, en *Annales*). Després, va continuant escrivint articles per aquesta revista especialitzada i en altres. I en el seu llibre *Analyse de film, analyse de sociétés. Un source nouvelle pour l' Histoire*<sup>3</sup>. On també afirma: “ De totes maneres, cada film té un valor com a document, no importa del tipus que sigui... El cinema, sobretot el de ficció, obre una via real cap a zones soci psicològiques i històriques mai abordades per l' anàlisi dels documents”. Finalment, l' obra bàsica de Marc Ferro és *Cine i Història*<sup>4</sup>.

Altres teòrics coetanis francesos són Annie Goldman, Joseph Daniel i René Predal, junt amb l' Institut Jean Vigo, de Perpignan, que estava al capdavant Marcel Oms (amb la revista *Les Cahiers de la Cinémathèque* i les seves *Confrontations* especialitzades); també destaca Pierre Sorlin, professor de Sociològica del Cine en la Université de la Sorbonne Nouvelle i antic president de la *International Association for Media and History* (IAMHIST) i de qui és aquest raonament: “La pel·lícula està íntimament penetrada per les preocupacions, les tendències i

<sup>1</sup> FERRO, Marc. *Cine e Historia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A. 1980, pag. 11-13.

<sup>2</sup> *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press, 1947 [*De Caligari a Hitler. Historia psicològica del cine alemán*, Barcelona: Paidós, 1985.]

<sup>3</sup> Editorial Classiques Hachette, París, 1975.

<sup>4</sup> FERRO, Marc. *Cine e Historia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A. 1980.

les aspiracions de l' època. Sent la ideologia el ciment des del qual es poden plantejar els problemes, el conjunt de medis gràcies als quals s' arriba a exposar-los i desenvolupar-los, cada film participa d' aquesta ideologia, és una de les expressions ideològiques del moment”<sup>5</sup>.

A part de la IAMHIST, s' ha de destacar la tradició de diverses escoles historiogràfiques. La més important està a Oxford, sota l' impuls de David J. Wenden i dels historiadors anglesos Paul Smith (que amb el seu *The Historian and Film*<sup>6</sup> va posar les bases), Nicholas Pronay, Richard Taylor, Jeffrey Richards i Anthony Aldgate, junt amb el fundador de la revista d' investigació *Historical Journal of Film, Radio and Television* Kenneth R. M. Short. Altres escoles centreuropees es desenvolupen al voltant dels especialistes Kastern Fledelius, Piet Van Wijk, Frans Nieuwenhof, Wilhem Van Kampen o Stephan Dolezel, entre altres que també van treballar a Itàlia, com el britànic David W. Ellwood.

Als Estats Units, el *Historians Film Committee* és la entitat que està al capdavant de les investigacions sobre el tema. Cofundada per Martin A. Jackson que va manifestar en 1974: “Es important comprendre la societat contemporània sense referir-se als films que s'han vingut realitzen des de fa 70 anys. El cine, i no hem de cansar-nos de repetir-lo és una part integrant del món modern. Aquell que es negui a reconèixer-li el seu lloc i el seu sentit en la vida de la Humanitat privarà a la Historia de una de les seves dimensions, i s'arriscarà a mal interpretar per complet els sentiments i els actes dels homes i les dones del nostre temps”<sup>7</sup>. juntament, amb Jackson, s' ha de destacar a John O' Connor, editor de la revista especialitzada *Film and History*, així com als professors David Culbert, Richards Raack, John Wiseman o Peter C. Rollins i molt més especialistes Carl J. Mora i John Mraz, el canadenc Ian C. Jarvie i els historiadors nord americans Charles Musser, Natalie Zemon Davies i Robert A. Rosenstone<sup>8</sup>.

A Espanya, també han sorgit especialistes, com el pioner Angel Luis Hueso amb el seu llibre fonamental *El cine i la Historia del segle XX*<sup>9</sup>, també, J.C. Flores Auñon o el fundador del Centre d' Investigacions FILM-HISTORY. A Barcelona, la cooperativa Drac Màgic fundada al 1970, es dedica fonamentalment a l'estudi i la divulgació del cinema i dels audiovisuals i la seva utilització en diverses activitats educatives, socials i culturals. Des de 1975 Drac Màgic organitza un seguit de campanyes de divulgació de la cultura cinematogràfica adreçades especialment a l'àmbit educatiu però també a d'altres sectors de població. També trobem les revistes *Historia y vida* i *Nueva Historia*, unes revistes de divulgació sobre historia i art que ofereixen reportatges i articles elaborats amb rigor científic; unes publicacions pioneres que revoluciona el seu gènere des de 1968. I el grup “Cine-Historia” proposat per Tomàs Valero i amb la col·laboració del Dr. José M<sup>a</sup> Caparrós.

Dit això, resulta evident que l' art de les imatges filmiques és un testimoni implacable de la Historia, un testimoni, a tenir en compte, tant com a mitjà auxiliar per la investigació, com

<sup>5</sup> SORLIN, P. *The Films in History. Restaging the Past*. Oxford: Blakwell, 1980.

<sup>6</sup> Cambridge University Press, 1976.

<sup>7</sup> PAZ, M<sup>a</sup> Antonia i MONTERO, Julio (cord.). *Historia y cine. Realidad, Ficción y propaganda*. Madrid: Editorial Complutense, S.A., 1995, pàg. 40.

<sup>8</sup> PAZ, M<sup>a</sup> Antonia i MONTERO, Julio (cord.). op.cit., pàg. 37- 42.

<sup>9</sup> HUESO, A.L. *El cine y la historia del siglo XX. Volumen 84 de Monografías de la Universidad de Santiago de Compostela*. Universidad de Santiago de Compostela, 1983.

material complementari per l'ensenyament de l'assignatura o interdisciplinària amb altres. Pocs mitjans de comunicació aconseguen captar l'actualitat del món en el que vivim millor que el cinema. I a més, els mateixos films històrics constitueixen discursos (audiovisuals) històrics, amb les seves pròpies tesis i un desenvolupament explicatiu del passat històric.

Hi ha films que posseeixen un contingut social i, amb el temps, poden convertir-se en testimonis importants de la Història, o per conèixer les mentalitats de certa societat en una determinada època. Un dels exemples més clars, els trobem en les pel·lícules del moviment neorealista<sup>10</sup>, i inclús el cinema de Erich Rohmer, qui des de les seves denominades *Sis contes morals* (1962-1972), *Comèdies i proverbis* (1980-1987) fins als *Contes de les quatre estacions*, ha intentat estudiar el comportament burgès d'una joventut intel·lectual francesa amb vocació d'etnòleg; o el còmic Woody Allen, que retrata la societat nord americana contemporània, en especial l'intel·lecte jueu de Manhattan. En el cinema espanyol dels anys del franquisme, especialment, els films de Bardem i Berlanga, que pot ser un catalitzador del període.

Hi ha films que evoquen un passatge de la Història, o si basen en uns personatges històrics, amb el fi de narrar esdeveniments del passat, encara que el seu enfocament històric no sigui rigorós, s'apropa més a la llegenda o al caràcter novel·lat del relat. És el cas del cinema de Hollywood i films com, *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the wind*; V. Fleming, G. Cukor i S. Wood, 1939). Són pel·lícules que ofereixen, al mateix temps, una idealització del passat, de com ho veuen en la època la indústria hollywoodense. Les pel·lícules denominades film-espectacle utilitzen el passat històric únicament com un marc referencial, sense realitzar cap anàlisi. Però, per la seva ambientació, escenari i vestuari, etc., pot tenir un interès didàctic.

Els films d'intencionalitat històrica, amb una voluntat directa de fer Història, evoquen un període o fet històric, reconstruint-li amb més o menys rigor, dins de la visió subjectiva de cada realitzador. Es tracta d'un treball artístic-creatiu que està més pròxim a la operació historiogràfica moderna que al llibre de divulgació i aquests films de *reconstrucció històrica*, en la terminologia encunyada per Marc Ferro, són obres fonamentals com fonts d'investigació històrica i com mitjà didàctic. Però necessiten d'un caràcter rigorós per a veure en que poden ajudar. Les pel·lícules de reconstitució històrica ens diuen, a vegades, de com pensaven o pensen els homes d'una generació i la societat d'una determinada època sobre un fet històric més que del mateix fet històric, i així veiem com es transforma el director en historiador. I l'historiador que realitza films històrics, es converteix, utilitzen ara la terminologia encunyada pel professor John Grenville, en un *film-maker II*. Un exemple seria *La gran il·lusió* de Jean Renoir, realitzada sota el flux ideològic del Front Popular francès; *El acorazado Potemkin* d'Eisenstein i la visió revolucionària soviètica; el cine del realisme socialista del stalinisme o les pel·lícules dedicades a les guerres de Corea i Vietnam i l'*apartheid* Sud-àfrica com *Grita libertad*, 1987. Es un cinema que es relaciona més directament amb la Història. I que aquests films resulten vertaderament interessants com a font d'investigació i com a reflex de les mentalitats contemporànies<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> *Roma, città aperta, Paisà, El Limpiabotas o El lladre de bicicletes.*

<sup>11</sup> PAZ, M<sup>a</sup> Antonia i MONTERO, Julio (cord.), op.cit. pàg. 42-45.

### 3. EL CINEMA HISTÒRIC

Avui en dia, el públic troba més versions de la Història en les imatges de les pantalles (cinema, televisió o vídeo) que en les pàgines impreses. Però els historiadors professionals- pel general- refuten aquestes representacions, les titllen de simples, distorsionades i inexactes. El que esperen és que una pel·lícula transmeti el mateix que trobarien en un llibre i la materialitat significant del film el situa en l'àmbit del discurs, aquest pot tenir com objecte o tema la Història, de manera que plantejem una “lectura cinematogràfica de la Història”, el que anomenem “cinema històric”. L' identificació del film consisteix en que es presentin alguns detalls que situïn l' acció en un passat identificable. Però detectar la facilitat d' aquesta identificació no equival a definir-lo.

Situar l' acció en algun temps passat més o menys remot sembla ser condició necessària per inscriure un film en l' àmbit del cinema històric, pel que els seus primers indicis semblen tenir com a objectiu l' ubicació cronològica. I realment, l' importància de sembrar el film d'indicis històrics/ cronològics és indiscutible, però potser no l'element de caracterització essencial o suficient. Entre altres coses perquè si la reconstrucció fos l' objecte de major esforç en el film històric, quan no es planteja de manera minuciosa i exacte, el film perdria el seu valor històric. Comparat amb el discurs històric escrit, l'equivalent seria donar prioritat als aspectes descriptius sobre els explicatius. Per tant, no es tracta només de visualitzar el passat, sempre complex, sinó de restituir-lo en la seva totalitat a través dels mecanismes discursius del cinema, via per qualsevol producció de sentit més enllà de les aparences formals. Qualsevol transposició sota la forma de “fets històrics” passa necessàriament per la via de la representació. El cinema col·loca els seus dispositius constitutius al servei de la representació de la Història, es a dir, d' una realitat per la seva part també distant, remesa al passat: l' objecte de la representació cinematogràfica és una realitat històrica, per tant llunyana.

El cinema històric es una doble representació. Representació d'una representació o una posada en escena d' una anterior escenificació. El cinema es fonamenta en la falsedat, en l' aparença, en el cas del cinema històric aquesta es multiplica, ja que l' habitual absència que les imatges de la pantalla oculten queda ara evidenciada, ja que sabem que l'històric- evocat al film- pertany invariablement al passat, al que ha succeït i la representació estarà recolzada en el funcionament representacional i narratiu del cinema, prendrà les seves formes de les tradicions representatives que el precedeixen: novel·lístiques, teatrals, assagístiques, etc. Així mateix, aquest cinema històric serà tributari de les formes de representació històrica que prengui com a referència: des d'una història descriptiva, narrativa, feta d' una successió de fets ordenats cronològicament, fins una història més assagística o explicativa, feta d' hipòtesis que demostrar, d'un esforç per trobar els nusos de la relació entre les diverses facetes de l'històric.

Tot film històric remet al present, al moment de la seva realització en la mesura en que si bé l'objecte immediat del seu discurs s'emplaça en el passat, la seva anunciació en contemporània. Els exemples són molts, per dir alguns d'ells: *La Marsellesa* (J. Renoir, 1937) parteix d' una interpretació de la Revolució Francesa marcada no només historiogràficament sinó en funció d'una conjuntura política com va ser el govern del Front Popular francès; de la mateixa manera que *Napoleón* (1927) d' Abel Gance s'havia alineats sense embuts amb els sectors més dretans de la societat francesa. Moltes vegades la relació entre el cinema històric i

les opcions historiogràfiques característiques d' un moment donat tenen una component menys tècnica i subtil, sent pel contrari molt més influent sobre les posicions historiogràfiques dels ciutadans. Així, un film o una sèrie d'ells son capaços d'influir decisivament en la consciència col·lectiva d'uns esdeveniments mes o menys llunyans<sup>12</sup>.

El film històric conscient dels seus poders serveix per a que l' espectador obliidi l' aparentment insalvable separació entre passat i present, per posar-lo en una situació conflictiva davant de la seguretat d' un passat ja tancat i superat i permanent en les pàgines dels llibres d' Història. Reforçant així el caràcter actual de qualssevol reflexió històrica, el cinema pot contribuir no només a millorar el coneixement del passat i les seves interpretacions, sinó dotar a la Història d' un sentit viu i palpitant. I al mateix temps, el cinema traça una via de comprensió de la funció i ús ideològic- propagandístic de la representació històrica en un moment concret, el cinema històric actua en el context d' un cert coneixement social de la Historia.

Haurem de tenir atenció a l'ús del cinema històric en la fonamentació/legitimació del present; moltes vegades el cinema històric justifica i legalitza un present discutible, falsejant els precedents, establint enganyoses causes de l' ocorregut. Des del cinema espanyol de la autarquia als cinemes de països totalitaris, passant per determinats aspectes del cinema de les democràcies (el cas del cinema colonialista anglès dels anys trenta). Moltes vegades aquestes operacions d' ocultació/falsificació de la historia real tenen un objectiu clar: desviar l' atenció del present, recordar gestes passades per substituir les dificultats contemporànies.

La capacitat actualitzadora del passat del cinema històric també permet la crítica del present. Quan per limitacions forçades no es pot parlar del present, el passat constitueix una excusa. Títols diversos com *Iván el terrible* (S.M. Eisenstein, 1938), *Senso* (L. Visconti, 1954) o *La ciutat cremada* (A. Ribas, 1976), que des de diverses perspectives i propostes fílmiques molt diverses plantegen una crítica al present a partir de successos del passat més o menys manipulats.

També tenim les pel·lícules que no sent històriques en quan al seu referent temàtic es contemporani a la realització del film, l'evident projecció històrica d'aquest referent les fa difícilment alienes a una lectura com a discurs històric explícit. Com, per exemple, els films realitzats sobre esdeveniment de la II Guerra Mundial en qualssevol dels bàndols; en ocasions poden tractar-se de films “històrics”, ja que narren en un passat, però aquest ser tan immediat que per qualssevol film històric no ens ho semblaria que fos. Com es el cas de dos films de Rossellini, *Roma, ciudad abierta* (Roma, città aperta, 1945) o *Paisà* (1946), que es van realitzar acabada la guerra i per nosaltres han quedat com a films sobre l' actualitat del moment i a la vegada com reflexió històrica sobre fets recents<sup>13</sup>.

La contribució del cinema a la Historia la tenim en sis convencions bàsiques, segons Robert A. Rosentone. Aquestes pel·lícules expliquen la Historia de la següent manera: primer, com una història moral; segon, mitjançant una història de persones; tercer, presenten una història tancada i completa; quart, el relat és dramàtic i emocional; cinquè, mostren la Historia com un procés; i, per últim, es centren en lo superficial, en l'aspecte del món. Aquestes convencions

<sup>12</sup> Es indubtable que els canvis experimentats per la imatge dels indis en el western han anat de la mà de les variacions en la interpretació popular de la historia de la colonització americana.

<sup>13</sup> MONTERDE, J.E, SELVA, Marta i SOLÀ, Anna. *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid: Ediciones Akal,S.A., 2001, pàg. 65- 76.

no difereixen molt de les de la literatura. Les dues maneres de comunicar Història, comparteixen que el passat pot ser, d'alguna manera, encapsulat i explicat mitjançant una narració.

El cinema, a l'assumir les tasques de la Història: relatar, explicar e interpretar el passat, ens diu coses molt diferents de les que figuren als llibres. El drama inventa dades, crea personatges, esdeveniments i situacions. Però aquesta manera de fer no significa que sigui una transgressió a la veritat històrica. Aquestes invencions solen ser ordenades i introduïdes mitjançant processos de condensació, compressió, alteració, simbolització i metàfora i l'aproximació de l'historiador al cinema exigeix distingir no entre fets i ficció, sinó entre invenció adequada i invenció inadequada. Tant en la Història visual com en l'escripta, aquestes veritats no són una qüestió de fets, sinó d'argument global<sup>14</sup>.

### 3.1. ELS HISTORIADORS I EL CINEMA

El cinema ha incomodat i inquietat als historiadors professionals des de fa temps. Louis Gottschalk, professor de la Universitat de Chicago, es dirigia així, en 1935, al president de la Metro- Goldwyn- Mayer: “En la mesura en que el cinema agafa amb tanta freqüència temes de la Història, s'ha de sentir obligat -davant els professionals de la matèria i davant la pròpia disciplina- a ser més precís. Cap pel·lícula de naturalesa històrica deu oferir-se al públic fins que un reputat historiador l'hagi criticat i corregit”<sup>15</sup>. La majoria dels historiadors d'avui en dia pensen igual. Desconfien del cinema històric perquè les pel·lícules són inexactes, distorsionen el passat, converteixen en ficció, trivialitzen i donen un caire romàntic a personatges, fets i moviments. El cinema crea una Història amb la que els llibres no poden competir, al menys en difusió popular.

L'historiador pot abordar el cinema històric des de tres possibles perspectives (com objecte d'investigació més o menys integrat en un treball més general, com possibilitat d'enunciació dels seus propis discursos històrics i com instrument per la didàctica de la Història en els seus diferents nivells), i no es deu oblidar que ell mateix és públic abans que historiador i que el públic serà objecte o subjecte del seu ús dels mitjans audiovisuals<sup>16</sup>.

La por o el rebuig al mitjà audiovisual no ha evitat que els historiadors estiguin cada cop més en contacte amb ell. Els films han envaït les aules, encara que no es pot saber si es per la “comoditat” del professorat, per la presència dels alumnes de la nova era post literària o a la conclusió de que el cinema té virtuts que no posseeixen els textos. Tanmateix, molts historiadors han participat, encara que amb responsabilitats molt limitades, en la realització de films: alguns com assessors de pel·lícules, d'argument i documentals, i altres apareixent en documentals com experts sobre el tema; a més, les sessions sobre Història i cinema són contínues en conferències i, per últim, els estudis sobre pel·lícules històriques són tema d'articles d'investigació.

Però tota aquesta activitat encara no ha contribuït a un consens sobre com avaluar la contribució dels films al “coneixement històric”. És el que Hayden White va anomenar com

<sup>14</sup> PAZ, M<sup>a</sup> Antonia i MONTERO, Julio (cord.). op.cit. pàg. 15- 16.

<sup>15</sup> ROSENSTONE, Robert A. *El pasado en imágenes*. Barcelona: Editorial Ariel, S.A., 1997, pàg. 43.

<sup>16</sup> MONTERDE, J.E. *Cine, historia y enseñanza*. Barcelona: Editorial Laia, S.A., 1986, pàg. 148-150.

“historiofoto”: “ la representació de la historia i la nostra concepció d’ aquesta en imatges, en un discurs filmic”. Falta un pla sistemàtic per abordar aquesta qüestió en assaigs, llibres i estudis. Com diu Robert A. Rosenstone en el seu llibre *El pasado en imágenes*, es pot parlar de dos aproximacions importants. La primera és explícita i considera que les pel·lícules reflecteixen les preocupacions socials i polítiques de l’ època en que es fan. Com per exemple, *Rocky* (i els problemes dels treballadors de coll blau), *La invasión de los ladrones de cuerpas* (conspiració i submissió del cos social en els cinquanta), *¡Viva Zapata!* (la Guerra Freda) i *Corazones indomables* (la persistència dels ideals nord-americans). Això insisteix en que les pel·lícules es poden situar històricament. La segona aproximació és implícita i entén la pel·lícula de cinema, essencialment, com un llibre traduït a imatges, i per tant subjectes a les mateixes normes de verificabilitat, documentació, estructura i lògica que regeixen en l’ obra escrita. I aquest punt de vista comporta dues idees: la primera, que la Història escrita és la única manera de comprendre la connexió del passat amb el present. Després, que la Història escrita reflexa la realitat com un mirall. Segons Rosenstone, la primera opció es discutible, però la segona no. És veritat que la Història no és un mirall, sinó una interpretació: conjunt de dades organitzades segons un projecte que està enfocat des d’una perspectiva particular.

### 3.2. TIPOLOGÍA DELS FILMS HISTÒRICS

No hi ha només un cinema històric. Aquest terme engloba una enorme varietat de representacions del passat en la pantalla. Hi ha diversos models historiogràfics: narratiu, analític, quantitatiu, etc., però tots són parts de la Història en sentit ampli. Existeixen moltes maneres de plasmar la història en la pantalla- la història com a drama, la història com anti-drama, història sense herois, la història com espectacle, la història com assaig, història personal, història oral o postmoderna-. Amb bastants prevencions partim de dos tipus filmics bàsics: el cinema no- ficcional i el ficcional (o argumental); dins d’ells s’han obert diverses variants però no complementaries.

#### 3.2.1. EL CINEMA NO- FICCIONAL:

Una de les possibilitats que té el cinema es registrar mitjançant la càmera qualsevol succés que esdevingui davant d’ ella, encara que aquest succés no estigui organitzat, es a dir, que hagués passat de totes maneres estigues o no la càmera. Considerant com una espècie d’arxiu testimonial, el cinema no-ficcional actua com una memòria selectiva, només ha arxivat una part del que ha passat.

Les variants que trobem dins dels cinema no- ficcional són: actualitats i notícies filmades, noticiaris i revistes cinematogràfiques, els documentals, el cinema familiar i el muntatge documental.

- Una actualitat filmada és una seqüència corresponent a un esdeveniment de breu duració i mancat de major valor en sí mateix. Es tracta d’escenes intrascendents, que no tenen interès pel seu testimoni, pel que demostren, sinó per la seva existència com a registre de la realitat. I una notícia filmada es el film- pel general de breu duració- que ens presenta un únic esdeveniment complet i significatiu a partir d’algun criteri predeterminat.

- Els noticiaris son, segons Hugues, una successió de notícies filmades muntades segons un format convencional i distribuïdes en series de periodicitat fixa en base a una duració estàndard. El seu caràcter de font històrica depèn de dos factors: com a memòria selectiva en base a les notícies que l’ integren i com espectacularització del present social, en base al tipus de notícies integrades i als criteris de la seva combinació. Encara que amb carències i limitacions informatives, el noticiari va ser durant molt de temps (abans de la TV), no només la única visualització de les “notícies”, sinó l’ única font d’informació per a amplies masses de públic, alienes a la lectura<sup>17</sup>. Les “revistes cinematogràfiques” consisteixen en el desenvolupament d’un numero menor de temes- arribant inclús al monogràfic- en una duració semblant a la dels noticiaris, però amb una freqüència de sortida menor, pel general quinzenal o mensual. En aquestes es desenvolupen els temes amb major deteniment i també amb la major recerca d’efectes dramàtics que en els noticiaris. D’ entre les diverses revistes produïdes, sobretot en els anys trenta i quaranta, les dècades glorioses de l’especialitat, s’ha de destacar *World in Action* en Canada, *This Modern Age* en Gran Bretanya, *This is America* i sobre tot *The March of time* en els EE.UU.
- Els documentals per la seva articitat, la component d’ expressió personal i, moltes vegades, la llibertat del tractament de qualssevol tema, junt amb unes formes de producció semblant, aproximen al cinema documental al cinema ficcional. Però, el seu lloc subsidiari en l’ exhibició cinematogràfica, el predomini del seu caràcter informatiu o didàctic malgrat a les virtuts estètiques del que es pugui gaudir, la primacia de l’ interès pel contingut sobre les originalitats de la presentació, l’atenció cap a temes fora dels habituals del cinema de ficció, el situen al costat del cinema no- ficcional. El documental exigeix un anàlisi molt més depurat des del punt de vista estètic, ja que es suposa que el cineasta no es el responsable dels successos que filma. Així mateix podem distingir les diferents temàtiques que poden presentar: actualitat, geografia, etnografia, enquesta social, artística, biogràfica, científica, pedagògica, tècnica, propagandística, publicitària, històrica, etc. Hem de tenir en compte que el documental històric difícilment pot distingir-se del “muntatge documental” de tema històric; es a dir, pot haver un divers grau d’ interès des de la Historia, en general o en les seves especialitzacions, pels documentals, però la forma privilegiada del documental històric serà per la via del muntatge documental.
- Considerem com a “cinema familiar” aquell realitzat- generalment en formats sub-estàndard- per cineastes no professionals, coincident amb l’anomenat “cinema amateur”. Dins del cinema familiar s’ integra bàsicament els “films- records” que registren i conserven la memòria de determinats moments de la vida familiar. Per tant, son uns films abocats a la pervivència de la memòria, al record de temps passats i moments feliços, i els converteixen en testimonis històrics de la “petita Historia”, la quotidiana, la que no queda inscrita en altre tipus de document<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> En el països totalitaris una de les formes de control informatiu va ser la monopolització del noticiari per part de l’Estat. Com en el cas del noticiari U.F.A. en l’ Alemanya nazi, del LUCE en la Itàlia feixista o del NODO en l’Espanya franquista.

<sup>18</sup> No hem d’oblidar els casos en que el cineasta familiar s’ha convertit en insòlit testimoni de la Historia, per l’únic fet d’ estar “allà” i va captar unes imatges úniques: com el cas de la pel·lícula de 8mm. que recull l’assassinat del president Kennedy en Dallas.

- De tots els tipus de cinema no- ficcional, sens dubte el cinema de muntatge ofereix al historiador com l’espai predilecte tant per l’anàlisi com per l’anunciació del seu propi discurs històric. Completament distanciat de la realitat ja que treballa amb materials de segona mà, la voluntat assagística que acostuma a posseir inclús ostentosa fa del muntatge documental un tipus de cinema on la interpretació històrica és la autèntica protagonista de la funció. Podríem definir el “muntatge documental” com una compilació de diversos materials, amb preeminència del procedents d’ arxiu, de films o de fragments d’ aquests rodats per altres realitzadors més o menys temps abans de la compilació. Una de les característiques és la de poder modificar aquests fragments seleccionats. Així que no existeixen garanties de que s’hagi respectat l’actualitat o la notícia filmada que es suposa que està en la base documental del treball creatiu. Un problema que hi ha es quan es pretén treballar sobre períodes anteriors al naixement del cinema, en ocasions barrejats amb altres del segle XX. Son films on la reproducció de vestigis de l’època (quadres, gravats, objectes i altres documentals visuals) filmats contemporàniament ocupen un lloc central.

### 3.2.2. LA FICCIÓ HISTÒRICA

El que anomenem ficció històrica es el que es coneix popularment com “cinema històric” i que es caracteritza per l’ existència d’un referent concret extret d’un saber extra- cinematogràfic anomenat Historia. On presenta un problema es en l’ intent de delimitar una classificació de la ficció històrica tan precisa com el del cinema no-ficcional. Les variants són: el gran espectacle històric, el film d’època, l’adaptació literària, la biografia històrica, la ficció històrica documentalitzada, el cinema militant, el cinema polític, l’assaig històric, la Historia imaginària i altres formes de la ficció històrica.

- La gènesis del cinema històric com espectacle esta associat al desplegament del cultista *film d’art* i l’ exuberància del “colossalisme” italià, que després s’expandirà en el cinema de Hollywood. Amb paraules de Ángel Luis Hueso el que és el “colossalisme”: “unes corrent estètica que intenta trencar els vincles teatrals que posseïa el cinema en la primera dècada del nostre segle recorrent per això a elements de difícil us en el mon de l’escena: decorats gegantescos, siguin naturals o no, milers de figurants, us preferent pel pla general, caràcter èpic i duració desmesurada de la pel·lícula”<sup>19</sup>. Absolutament vinculat a la noció de superproducció, el gran espectacle històric correspon per bona part del públic amb l’ essència del cinema històric, de tal manera que els Caserini, Pastrone, Griffith o De Mille es consideren com assidus a aquest cinema.
- L’ anomenat pels francesos *film de costumes*, molts cops mal traduït per “films de costums”, és l’exemple clar de quan la Historia passa de ser el centre a ser l’escenari de la intriga. L’acció del film “d’època” acostuma a ser perfectament transportable a altres èpoques, excepte pels detalls ambientals, que es on es funda la seva historicitat argumental.
- L’adaptació literària serveix de pretext pel film colossal o d’ època i de suport per l’assaig històric i la biografia. D’entrada ofereixen dos gran opcions: la tradició de la

<sup>19</sup> HUESO, Ángel Luis. *Los géneros cinematográficos*. Bilbao: Ed. Mensajero, 1983.,pàg. 225.

novel·la històrica (des de la novel·la romàntica fins *El nombre del a rosa*) i la versió fílmica d'obres del passat (on predomina l'opció del “film d'època”, de la posada en escena d'unes trames que ja venen donades i moltes vegades són ben conegudes ja que s'acostuma a adaptar a autors considerats “clàssics”). També trobem el teatre, ja que moltes vegades les versions novel·lístiques provenen d'adaptacions teatrals. L'adaptació teatral passa per dos grans alternatives: la ruptura amb els límits espacials i temporals de l'escena per la via de l'espectacularitat o la reproducció de l'intensitat i clausura de l'escena.

- L'autonomia de la biografia dins del cinema històric implica que alguns autors hagin considerat el *biopic* (*biographic picture*) com un gènere propi. Això es degut a que el *biopic* desborda el marc del cinema històric, en la mesura de que es tracti d'aproximacions a persones vives, sinó en que moltes biografies no estan dedicades a personatges de les pàgines de la Història. Però hem de reconèixer que es tracta d'una de les àrees més freqüentades pel cinema històric, sense oblidar els seus encreuaments amb altres apartats d'aquesta mateixa classificació de la ficció històrica. La biografia fílmica planteja un tema fonamental: la representació del personatge històric. A diferència dels decorats i objectes, les persones no es poden reconstruir, tot el demés és simular a partir d'una sèrie de trets que siguin capaços de definir al personatge i facilitar l'identificació.
- La ficció històrica pretén “documentalitzar-se”, per apropiarse de les seves connotacions de verisme i rigor; es tracta d'aprofitar la coartada documentalista, d'obtenir una textura documentada pel film ficcional. En ocasions es tracta d'algun rastre ocasional que afecta només a uns moments del film (per exemple, la càmera en mà d'*Aguirre, la cólera de Déus*); a vegades s'aconsegueix intercalant fragments documentals en mig de la ficció (*¿Arde París?*/R. Clément, *El hombre de mármol*/A. Wadja, etc.); també conferint la impremta d'un reportatge televisiu, sigui explícit o implícit; i podríem incloure l'aprofitament dels recursos informàtics pel tractament d'imatges, de forma que es puguin barrejar en un mateix pla materials pre filmats i nous, sense que es pugui apreciar cap diferència textual (com per exemple, *Forrest Gump*/R. Zemeckis).
- Oscil·lant en quan a les seves formes de posada en escena entre la ficció i el documental, el cinema militant resulta un tipus de cinema històric, pel que tenia d'immediatesa respecte a la situació política precisa i de generalització sobre aspectes teòrics que subjacents a aquesta situacions. El cinema militant va tenir la seva màxima floració en les dècades dels seixanta i setanta. Oferint un testimoni des d'una perspectiva no només no institucional sinó inclús en oposició al Poder (i en part a la Història oficial que aquest controla), l'historiador haurà de tenir en compte no tant les seves variants formals, sinó les condicions de la seva producció, tant les objectives com les subjectives.
- El cinema polític també va sorgir als seixanta i principis del setanta, cristal·litzat en la seva vessant més comercial sota atributs pròxims al gènere policíac i sota el caràcter d'assaig polític en les seves tendències més rigoroses. En el “cine polític” la política és el referent directe, d'una forma explícita (com condensadora de la trama argumental) o implícita (com condensadora de la posada en escena). En moltes ocasions el “cinema polític” adopta una mirada retrospectiva, pel general respecte a esdeveniments no

massa llunyans (*Salvatore Giuliano* i el *Caso Mattei* de F. Rossi) o una pretensió cívica que de seguida esdevé històrica per la seva pregnant actualitat (*Le mani sulla città* de F. Rossi o *Confesiones de un comisario* de D. Damiani).

- La vessant assagística de la ficció històrica és aquella que pretén constituir-se en un discurs històric ple, amb absoluta consciència de la seva capacitat per produir sentit històric, si be no tant vàlid com el de la Història escrita, en base a un real aprofitament de les seves possibilitats inherents al caràcter de mitja audiovisual, que tendeixen a provocar un nou coneixement històric en l’ espectador. Aquesta consideració assagística no prejutja unes condicions de producció o una negació d’ espectacularitat (com per exemple, *Faraón*/J. Kawalerowicz o *Novocento*/B. Bertolucci són al mateix temps superproduccions i assajos històrics), ni uns orígens literaris (*Winstanley*/ K. Brownlow, *La marquesa de O/E*. Rohmer), ni una forma específica de posada en escena (*El viaje de los comediantes*/T. Angelopoulos).
- També hi ha unes quantes ficcions que aprofitant-se d’ aquesta condició intenten respondre a dos preguntes clàssiques de l’especulació històrica: el que va poder ocórrer i el que va succeir. Alguns films històrics formen part d’ aquesta “història imaginària” sense saber-ho, o també altres films que juguen a l’equivoc, sobretot humorístic, a partir de portar a l’absurd situacions històriques (*La vida de Brian*/T. Gillian). També hi ha l’existència de films que es fan preguntes amb serietat; com el cas de *It Happened Here* de Kevin Brownlow on desenvolupa la hipòtesis d’ una Gran Bretanya ocupada pel nazis durant la II Guerra Mundial.
- En aquest apartat el record d’altres formes que poden adquirir la ficció històrica com el “cinema pornogràfic”, en totes les seves variants, des del *soft* al *hard*: en la seva evolució cronològica al l’atenuació de la censura, en la seva condició no- institucional, tant per la seva marginació social com pel seu lloc subsidiari en la indústria cinematogràfica; o inclús sota la possibilitat de construir tota una història de l’ humanitat en base a film porno que emmarquen les seves senzilles accions en els diferents moments de la Història. També tenim el camp del cinema publicitari com possible especialitat històrica al recórrer a personatges, situacions i contextos històrics pel desenvolupament d’aquestes petites i sofisticades ficcions<sup>20</sup>.

### 3.3. LA CONSTRUCCIÓ HISTÒRICA EN EL FILM

Les pel·lícules pretenen semblar-nos reals. En canvi, el que veiem en la pantalla és una creació visual, unes imatges seleccionades i preses de la realitat. Encara que ho sabem, procurem oblidar-ho per participar en l’ experiència que ens ofereix el cinema. Aquestes imatges es succeeixen seguint uns codis de representació, certes normes que s’han desenvolupat per crear el que anomenem “realisme cinematogràfic”; un realisme fet amb plànols muntats de forma continua en seqüències que venen reforçades per una banda sonora, per crear un món en la pantalla que ens sigui versemblant.

Aquests codis cinematogràfics ajuden a subratllar la ficció fonamental que amaguen els films històrics tradicionals: la idea de que podem veure un món “real”, ja sigui present o passat, a

<sup>20</sup> MONTERDE, J.E, SELVA, Marta i SOLÀ, Anna, op. cit., pàg. 123-146.

través de la pantalla. Els treballs històrics escrits també intenten transportar-nos al passat, però el món creat per les imatges sempre sembla més verídic.

El cinema històric i el documental referit al passat consideren que la pantalla és una finestra oberta a un món real. Si que es veritat que el documental, amb la seva barreja de materials de les diferents èpoques i especialistes del present, ofereix una finestra a dos mons. Però si que comparteixen la mateixa estructura i idèntica concepció en el que es refereix a la documentació, cronologia, causes i conseqüències i entenem que la historicitat del film no ve donada per la voluntat sinó per l'essència del mitja, per tant, el “cinema produeix Història d'una manera casi ontològica: pel fet de ser filmat, qualssevol esdeveniment es converteix en històric, es percebut per l' espectador com pertanyent al passat, encara que reviscut en present per ell”<sup>21</sup>.

Segons Robert A. Rosenstone, a l'analitzar aquests films es possible arribar a sis conclusions que s' apliquen per igual a pel·lícules de ficció i a documentals (s'ha de tenir en compte que aquesta classificació es un punt de vista i no és exclusiva ni universal i es centra en la concepció de Hollywood):

- 1- El cinema ens explica la historia com una narració: amb presentació, desenvolupament i final. Porta un missatge moral i, normalment, optimista. No importa quin sigui el tema que es tracti, la conclusió es casi sempre la mateixa: la humanitat millora o ha millorat. A vegades, el missatge és directe. Una pel·lícula sobre els horrors de l' Holocaust o el fracàs de determinats moviments idealistes o radicals poden presentar-se de manera obvia. Però, sens dubte, aquests treballs s' estructuren per deixar-nos amb la sensació de que estem millor ara.
- 2- El cinema explica la historia mitjançant persones, homes o dones famosos, o que es presenten com importants, apareixen en la pantalla davant de nosaltres, en grans dimensions. Tant els llarg metratges dramàtics com els documentals col·loquen a persones individuals en el primer pla del procés històric. Això significa que la solució dels seus problemes personals es sol substituir per la dels problemes històrics.
- 3- El cinema ens mostra la historia com el relat d' un passat tancat, complet i simple. No dóna alternatives al que es projecta en la pantalla. Tampoc admet dubtes i totes les afirmacions es presenten amb total seguretat.
- 4- El cinema converteix en emocions, personalitza i dramatitza la Historia. A través dels actors i dels testimonis històrics, ens ofereix la Historia com un triomf, angoixa, alegria, desesperació, aventura, sofriment o heroisme. Els treballs dramatitzats i els documentals utilitzen les possibilitats del mitja (els primers plans, la juxtaposició d' imatges, el poder de la música i els efectes sonors) per intensificar els sentiments. La historia escrita no té perquè no tenir emoció, però només la senyala, i no et convida a experimentar-la.
- 5- El cinema ens ofereix tan directament l' aspecte extern, l'ambient del passat (edificis, paisatge i objectes) que crea una gran influència sobre les nostres concepcions històriques. Aquesta capacitat del cine fa possible la falsificació de la Historia, al

---

<sup>21</sup>MONTERDE, J.E, “Cine documental e Historia: la experiencia de la escuela británica”, en J. Romaguera/E. Riambau (eds.). *La historia y el Cine*. Barcelona: Ed. Fontamara, 1983, pàg. 212.

identificar-la amb l' aspecte d' una època. Amb aquest principi, Hollywood va fixar el principi de que tot valia, personatges i episodis inventats, per tal de que fos versemblant i interessant.

- 6- Les pel·lícules mostren la Historia com un procés. El món de la pantalla uneix elements que, per motius analítics o estructurals, la historia escrita separa. Economia, política, rasa, classe i qüestions sexuals apareixen de forma simultània en les vides i ens els fets d' individus, grups o nacions.

També trobem uns films de característiques més experimentals, tracten la historia de manera diferent a les pràctiques habituals, als codis del realisme i la narració de Hollywood. La majoria dels films experimentals inclouen alguna de les sis característiques del cinema més comercial, però transgredeixen més d' una de les convencions senyalades. Entre aquestes pel·lícules, hi ha treballs analítics, mancat d' emoció, surrealistes, postmoderns; històries que no només mostren el passat, sinó que parlen de com i què signifiquen pel director avui en dia. El cinema històric experimental té les característiques següents:

- 1- Davant de la visió de la Historia no es presenta com un continu progrés. Per exemple, Claude Lanzmann suggereix en *Shoah*<sup>22</sup> que l' Holocaust no el va produir la bogeria, sinó la modernització, la racionalitat, la eficiència. Llavors, el dolent seria el propi progrés.
- 2- Contra la Historia concebuda com biografies personal, es creen histories col·lectives. En aquestes la massa és la protagonista central i els individus emergeixen breument i com representants momentanis de tendències més amplies.
- 3- Davant de la Historia com un procés tancat i incontestable, es prescindeix del relat d' una història a favor del succés històric, la reflexió i l' assaig.
- 4- Contra la Historia emocional, personal i dramàtica es busquen actors aficionats ocupen papers més que interpretar-los. I també s' intenta desdramatitzar i sense emocions.
- 5- Davant de l' ambientació acurada de l'època, es busca la manera de representar-ho de manera alternativa com l'exemple de *Hitler- A Film from Germany* de Hans- Jurgen Syberg, on es recrea el món del Tercer Reich en un escenari en el que les marionetes es mouen entre trossos de decorats, suports, actors i objectes històrics disposats a l' atzar.
- 6- I en oposició a la presentació de la Historia com un procés lineal, es presenta el passat com esdeveniments desconnectats i sincrònics com en *Sans Soleil* de Chris Marker.

Aquest tipus de cinema més experimental el que pretén es aconseguir en l' espectador alguna cosa diferent del realisme convencional. No pretén assenyalar un passat fidelment reconstruït, sinó a replantejar la seva comprensió. Aquestes pel·lícules no solen ser comercials, i resulten difícils de llegir pels que esperen la correspondència amb uns patrons prefixats per la pròpia pràctica espectral. De totes maneres les seves innovacions s' incorporen a la narrativa cinematogràfica comercial.

---

<sup>22</sup> Aquesta suposició no neix de Lanzmann, ja havia sorgit amb anterioritat però ell la plasma en el seu film.

#### 4. EL CINEMA DE ROMANS

Per començar, s'ha d'establir la diferència de termes. No és el mateix una pel·lícula com *La caída del imperio romano* que té certs elements històrics que *Hércules a la conquista de la Atlántida* on tot és fantàstic<sup>23</sup>. Anomenem pèplum a les produccions italianes d'acció vagament històrica, i cinema “històric” a certes pel·lícules que destaquen per una preocupació per l'històric. Al parlar dels *epic films* no es fa distinció entre temes de Grècia i Roma. Així, trobem Anibal o Romulo y Remo que conviuen amb Hèrcules.

La definició segons *Historia del cine. Teoría y género cinematográficos, fotografía y televisión*<sup>24</sup>: “el pèplum o cinema de romans és un gènere híbrid de drama i aventures que s'identifica amb facilitat per estar ambientat en l'antiguitat clàssica grega o romana. També s'inclouen històriques bíbliques i relats amb herois i animals mitològics en aquest mateix espai, que són clarament fantàstiques. És un gènere que es nodreix dels mites i successos exemplars de la història i de la literatura per explotar el seu potencial dramàtic i espectacular mitjançant els recursos típics de l'aventura, els grans decorats i les accions de masses”.

El pèplum, com qualsevol film d'època obliga a una reconstrucció arqueològica del seu espai, dels seus rituals (familiars, cívics, militars, religiosos...), de la seva aparença estètica, i serà en funció d'aquesta reconstrucció que la noció d'espectacularitat apareixerà esclatant, ostentosa, brillant, exòtica, com es correspon al caràcter de monument que el passat adquireix als ulls del present i més quan es tracta d'un passat que ha deixat restes arqueològiques i literàries, a part les purament històriques. Els arguments que el pèplum proposa en les seves obres solen pertànyer als tipus biografia de grans personatges o moments àlgids en la història de la humanitat i que una certa grandiositat monumental és obligatòria.

##### 4.1. CARACTERISTIQUES GENERALS

Quan el cinema arriba, la Roma antiga ha confirmat ja des de molt de temps abans el seu caràcter de referent literari i estètic amb un abast que supera llargament la repercussió que el tema podria tenir quan el 1748 foren descobertes les ruïnes de Pompeia. Així, el 1907 Georges Méliès filma *Shakespeare écrivait La mort de Jules César* i si es pot pensar que el referent és no tant Roma com l'autor, el mateix any es registra una adaptació de *Ben-Hur* (S.Olcott, F.Oakes Rose, H. Temple, H.T. Morey i F. Rose). Però va ser la pel·lícula de Giovanni Pastrone *Cabiria* (1914) la que va constituir l'èxit que impulsà l'acceptació massiva del tema romà, passant a ser el model a seguir en posteriors incursions.

En els anys següents, el cinema de romans varen seguir essent motiu per l'experimentació tècnica, com l'ús de CinemaScope<sup>25</sup>. Cecil B. DeMille, qui ja havia utilitzat el primitiu sistema de cromatisme bicolor el 1923, en la primera versió de *Los diez mandamientos*, va ser també un dels primers en utilitzar el sistema Vistavision en la segona versió, filmada al 1955. No sorprèn

<sup>23</sup> No per això deslligat de la cultura i tradició antiga, encara que aquesta és doni de l'ordre del mitològic o llegendari.

<sup>24</sup> SANCHEZ, José Luis. *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2002, pàg. 176.

<sup>25</sup> Consistent en filmar un espai potenciant l'horizontalitat, tot comprimint-lo sobre la pel·lícula per a retornar-li la seva forma originària, amb una lent d'efecte contrari, en el moment de projectar-lo sobre una pantalla molt més ampla que la normal fins aleshores. Es tractava de l'invent del físic francès Henri Chrétien, registrat el 1937.

que el cinema de romans, hagi servit per a experimentar i posar en circulació aquests nous mitjans tècnics afavoridors per la creació de grans espectacles.

En un període molt curt, sobre tot de 1953 a 1965, es concentren més de 150 títols del que anomenem pèplum (un subgènere que s’inscriu entre el cinema d’aventures, més o menys històriques, mitològiques o llegendàries. Aquest caràcter d’indústria en cadena és el que ens fa comprendre, entre altres coses, la freqüent repetició d’actors, i que sempre les cuirasses fossin iguals, independentment de la cronologia dels fets, i les batalles molt similars. Els interessos comercials juguen també amb els estereotips que el públic demana i resulta molt difícil sortir d’ells. Seran, doncs, obres de fàcil consum, destinades a un públic de cines de barri. I el que públic busca és una sèrie de característiques que es donen en aquestes pel·lícules de manera general, vàlides per pel·lícules de tema romà, grec o neo mitològic: *Amor*: és imprescindible que aparegui una història d’amor que la majoria de les vegades és tòpica i presenta un esperable final feliç. I si no apareix en les fonts històriques, s’inventa. *Herois, dolents i dones*: aquests tres grups son separats amb facilitat pel públic. Hi ha un heroi popular que és noble i bo, valerós i fort que escomet milers de perills dels que surt victoriós. El dolent es reconeixen fàcilment. Són astuts, sibil·lins i eviten l’enfrontament directe amb l’heroi, encara que sempre hi ha un dol final. Les dones es divideixen en el general en dolentes seductores i en bones i castes belleses. *Gestes sorprenents o accions guerreres espectaculars*: totes les proves que l’heroi superarà. *Destruccions o catàstrofes*: son destruccions i catàstrofes que imposen dramatisme i una excel·lent oportunitat per exhibicions colossals. “*Tebeització de la història i influència d’altres gèneres*”: el cinema de romans no utilitza les fonts clàssiques de manera directa, sinó mitjançant resums, adaptacions o novel·les històriques. El cinema de romans també es nodreix d’altres gèneres cinematogràfics. Està clara la influència del *western* i els seus tòpics així com del melodrama. *Consagració a moments històrics determinats*: hi ha una sèrie de personatges o moments històrics recurrents.<sup>26</sup>

Els precedents del cinema de romans es troben disseminats per tot l’àmbit de la cultura. Les fonts són múltiples i heterogènies: la pròpia Història/ Mitologia, la llegenda/ tradició oral, el Nou Testament, les històries dels sants i dels màrtirs, l’Art, la literatura, el teatre, les ruïnes arqueològiques i el seu descobriment i la pròpia mirada romàntica envers del passat remot.

#### 4.1.1. LA LITERATURA I LES ARTS PLASTIQUES COM A SOPORT

Però, concretament, la literatura popular del segle XIX va donar quatre novel·les fonamentals per la popularització/divulgació del tema que ja he esmentat abans, “Los últimos días de Pompeya”, “Fabiola”, “Ben-hur” i “Quo Vadis?” i, d’altre banda, el teatre, òbviament amb Shakespeare al davant, però també amb altres autors com Racine o Bernard Shaw com *César y Cleopatra* (Caesar and Cleopatra, 1945), oferí una galeria de personatges i situacions romanes.

Les fonts de moltes pel·lícules “de romans”, en la seva majoria, són novel·les històriques que es basen, amb millor o pitjor fiabilitat, en fonts grec-llatines. Les novel·les històriques d’estil romàntic escrites a finals del segle XIX han inspirat algunes de les pel·lícules més famoses del cinema de romans. Durant el segle XIX el cristianisme va ser menyspreat per alguns autors i

---

<sup>26</sup> LILLO REDONET, Fernando. *El cine de romanos y su aplicación didáctica*. Madrid: Ediciones clásicas S.A., 1994, pàg. 13- 16.

filòsofs que amaven el món clàssic pagà. Per aquests autors el cristianisme era menyspreable pel seu caràcter oriental, no europeu, i per ser un moviment repressiu. Segons Nietzsche el cristianisme era tímid i dèbil en front a la fortalesa del paganisme. Les novel·les pro-cristianes que serien portades al cinema repetides vegades i en conseqüència formen l'explicació i opinió popular sobre romans i cristians. Hi ha excepcions que reprenen la literatura Antiga, com el cas de *Satyricon* (1969) de Fellini, junt amb algunes adaptacions de Virgili o d'Apuleyo.

Així *Los últimos días de Pompeya* (1834) d'E. Bulwer-Lytton presenta la destrucció simbòlica d'una ciutat pagana (el valor simbòlic de la destrucció d'una ciutat pecaminosa des de la perspectiva cristiana). Aquesta novel·la es molt descriptiva, però en aquella època es sentien molts orgullosos de tota la seva erudició arqueològica i filològica. Aquest puntillisme es característic de la majoria de novel·les del XIX<sup>27</sup>.

*Fabiola* (1854) del cardenal Wiseman compleix la funció d'exaltació de la puresa dels màrtirs i respon a la novel·la d'Anatole France, *Hipatia*<sup>28</sup>.

*Ben-Hur* (1880) de l'escriptor nord americà Lewis Wallace és molt més rica en matisos i en l'anàlisi de la confrontació dels tres móns: romà, cristià i jueu que les pel·lícules a les que va donar lloc. Però per l'espectador *Ben-Hur* sempre serà Charlton Heston<sup>29</sup>, i *Quo Vadis?*, 1896 del polonès Henryk Sienkiewicz, ja té totes les característiques de tota novel·la o cine de romans: fastuositat, crueltat, catacumbes, incendis i circ<sup>30</sup>.

Robert Graves aconsegueix amb els seus llibres *Yo, Claudio* (I, Claudius, 1934) i *Claudio el dios y su esposa Mesalina* (1934) donar autonomia al personatge de Claudi que en les fonts clàssiques quedava a mercè de les seves esposes i lliberts. Amb la ficció de la autobiografia del mateix Claudi assistim a un detallat anàlisi dels començaments de l'imperi. La seva adaptació cinematogràfica va ser encarregada a J. Von Sternberg amb Charles Laughton en el paper de Claudi i Merle Oberon com Messalina, però no va aconseguir acabar-se per problemes interns. En 1976 es va rodar la sèrie britànica *Yo, Claudio* (I, Claudius) de 13 capítols a càrrec de H. Wise que va obtenir un gran èxit.

*El reino de los réprobos* és una excel·lent novel·la d'Anthony Burgess que recrea els temps de la dinastia Juli/Claudia amb gran profusió en l'ús de les fonts clàssiques. Va ser la base del guió creat per el mateix autor amb col·laboració de Vincenzo Labella per la sèrie televisiva *Anno Domini* (1985).

En les novel·les del segle XIX hi ha un obligat “happy-end”, mentre que les més properes a nosaltres presenten un cert pessimisme. *Yo, Claudio* no té final feliç; en *El reino de los réprobos* els protagonistes moren en l'erupció del Vesuvi o en la fortalesa de Masada. En *Laureles de*

<sup>27</sup> Els films que han adaptat aquesta novel·la: *Gli Ultimi giorni di Pompeii*; M. Caserini i E. Rodolfi, 1913. *The Last days of Pompeii*; E. Schoedsack, 1935. *Gli Ultimi giorni di Pompeii*; S. Leone i M. Bonnard, 1959. *The Last days of Pompeii* (TV); P.R. Hunt, 1984.

<sup>28</sup> *Fabiola*; A. Blassetti, 1949 i *Ágora*, A. Amenábar, 2009, respectivament.

<sup>29</sup> *Ben-Hur*; S. Olcott, F. Oakes Rose, H. Temple, H.T. Morey i F. Rose, 1907. *Ben-Hur: A tale of the Christ*; F. Niblo, 1925. *Ben-Hur*; W. Wyler, 1959. *Ben-Hur, la pel·lícula animada* (TV); B. Kowalchuck, 2003 i *Ben-Hur* (TV); S. Shill, 2010.

<sup>30</sup> *Quo Vadis?*; E. Guazzoni, 1912. *Quo vadis*; M. LeRoy, 1951. *Quo Vadis*; J. Kawelerowicz, 2001.

*ceniza* (1990) el protagonista mor a mans del cruel Espartaco. El cinema, i són les seves regles, prefereix un final feliç o al menys esperançador.

La última tendència de les novel·les històriques ambientades en el món antic es la d' incloure una trama policíaca (influenciada potser per *El nombre de la rosa*). Així tenim *La esclava azul* de Joaquín Borrel i *La plata de Britania* i *La estatua de bronze* aquestes últimes de Lindsay Davies amb el detectiu privat Marco Didio Falco com a protagonista. En el cinema tenim una pel·lícula menor en aquesta línia: *Hace 2000 años* amb Keith Carradine interpretant a un romà que investiga per ordre de Tiberi la mort de Jesús Nazaret.

A part de les novel·les històriques, el cinema de romans es nodreix de fonts teatrals. Així el teatre romà de Plaute proporciona al cinema de romans la matèria prima per l'elaboració de *Golfus de Roma* (*A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*; R. Lester, 1966). El teatre de Shakespeare és la inspiració de la majoria de les histories sobre la mort de Juli Cèsar i els amors de Marc Antoni i Cleopatra. Per últim el dramaturg anglès Bernard Shaw (1856-1950) va inspirar *Androcles y el león* (*Androcles and the Lion*; C. Erskine, 1952) les pel·lícules sobre Cleopatra, *César y Cleopatra* (1945) de G. Pascal, protagonitzada per Vivian Leigh, i la *Cleopatra* de Mankiewicz<sup>31</sup>.

També tenim el món de la historieta (el còmic) com a suport. És el cas d' Astérix, que va aparèixer en 1961 a l' àlbum *Astérix le Gaulois* creat per René Goscinny i dibuixat per Albert Uderzo. Tot i que el seu humor es de arrelament francès, les historietes d' Astérix han tingut molt èxit a nivell internacional. Encara que s'han fet diverses pel·lícules d' animació, la primera *Astérix, el gladiador* (*Astérix le Gaulois*, 1967), la realització d' un llarg metratge *live action* va ser una tasca pendent durant bastants anys. Finalment, al 1999 es va estrenar *Asterix y Obelix contra César* (*Astérix et Obélix contre César*; C. Zidi) i *Astérix y Obelix: Misión Cleopatra* (*Astérix et Obélix: Mission Cléopâtre*; A. Chabat). La pel·lícula *Lisistrata* (F. Ballmunt, 2002), no està presa de la peça original d' Aristofanes sinó d'un còmic de propaganda gay i dibuixat pel popular especialista alemany Ralf Köning. La pel·lícula *300* (Z. Snyder, 2006) tampoc es basa en la història que va explicar Herodot, sinó que es basa en la novel·la gràfica de Frank Miller del 1998<sup>32</sup>.

Tota aproximació al cinema històric té vinculacions amb les arts plàstiques, utilitzades com a referent icònic; és el cas de la pintura (es capaç de subministrat coneixements visuals en torn a una època), el gravat, el dibuix, l'escultura<sup>33</sup>, els relleus, etc. Però no hem d' oblidar que la memòria visual de la Història des d' una perspectiva popular no es va construir per la contemplació directe de les pintures, sinó per les seves reproduccions que han contribuït a la construcció de tot un imaginari històric que tenia el seu punt de recolzament en la pintura d'història de tan intens èxit historicista segle XIX. Però el quadre d' història està influït per una peculiar visió dels fets representants que poc tenen que veure amb que realment va passar. Hi

<sup>31</sup> LILLO REDONET, Fernando. Op.cit., pàg. 18-21.

<sup>32</sup> DE ESPAÑA, Rafael. *La pantalla épica. Los héroes de la antigüedad vistos por el cine*. Madrid: T&B Editores, 2009, pàg. 343-348.

<sup>33</sup> En la caracterització d' Alec Guinness com Marc Aureli a *La Caída del Imperio Romano*, es va tenir en compte l'estàtua equestre d' aquest emperador en el Capitoli.

ha una submissió al gust i la cultura històrica imperant que les institucions acadèmiques s'encarregaven de mantenir mitjançant les exposicions i les concessions dels premis.

L'exigència de fidelitat històrica obliga a un important treball de recerca de qualssevol font d'informació. Pràcticament des de *Cabiria* (G. Pastrone, 1914), la pre producció d'una pel·lícula d'ambientació històrica inclou una fase de documentació exhaustiva i sistemàtica en la que destaca la recerca de la major quantitat possible de fonts visuals.

El pes de la iconografia no només es aclaparadora per la representació cinematogràfica de la Bíblia, sinó per qualssevol representació de la història. Veiem com la pintura es el referent visual per antonomàsia, però la nostra percepció visual del passat està mediatitzada per la pintura d'història decimonònica, després de veure-la massivament en llibres de text, enciclopèdies, documentals, revistes divulgatives i, per suposat, a través del cinema. Les pel·lícules històriques veuen en l'art contemporani del moment que es pretén posar en escena, però també en els innumerables quadres d'història que es van realitzar durant el segle XIX. Sobretot, quan es tracta de pel·lícules ambientades en l'Antiguitat clàssica, en les civilitzacions antigues i en l'Edat Mitjana.

El cinema històric va requerir del concurs de la pintura per dotar de veracitat la visualització dels fets narrats, aconseguint que l'efecte de realitat de la imatge cinematogràfica inclogués també la representació històrica, que l'espectador pensés que estava davant dels propis fets tal i com van succeir; però, això té una validesa parcial quan les fonts visuals de l'època mostren un art anti naturalista i estàtic, que no pretén imitar a la naturalesa.

Sorgeix una reelaboració *glamourosa* i fantasiosa de Hollywood i dels pèplums italians, com *La rebelión de los gladiadores* (La rivolta dei gladiatori; V. Cottafavi, 1958), *La batalla de Siracusa* (La battaglia di Siracusa; P. Francisci, 1959) o qualssevol de les pel·lícules de romans de finals dels 50 i la dècada dels 60, mantenen un clar vincle amb la pintura d'història sobre l'Imperi Romà, que representa, per exemple, Alma Tadema o Jean- Leon Gérôme<sup>34</sup>. *Las Cruzadas* (The crusades; C.B. DeMille, 1934), *Los caballeros del rey Arturo* (The Knights of the Round Table; T. Thorpe, 1954), *El Cid* (A. Mann, 1961) o *La invasión de los bárbaros* (Der Kampf um Rom; R. Siodmak, 1968), són alguns dels exemples de com el filtre de la pintura d'història i la literatura de consum decimonòniques ha modelat una determinada imatge del passat<sup>35</sup>.

L'aparició dels mitjans mecànics de reproducció de la realitat va introduir un nou referent, icònic primer, audiovisual després, que com a registre o testimoni de la realitat del seu temps serveixen de base documental pel treball del cineasta- director. En el cas de la fotografia, en principi les seves funcions són sobretot informatives però amb un grau de fiabilitat i confiança molt millor. Però rares vegades s'ha treballat en la via d'integrar la representació

---

<sup>34</sup> Sir Lawrence Alma-Tadema (Dronrijp, 8 de gener de 1836 — Wiesbaden, 25 de juny de 1912) va ser un pintor neerlandès neoclassicista de l'època victoriana, conegut pels seus sumptuosos quadres inspirats en el món antic. Jean- León Gérôme (11 de maig de 1824 - 10 de gener de 1904); pintor i escultor francès academicista les obres són, per general, de tema històric, mitològic, orientalisme, retrats i altres temes, amb el que porta a l'Academicisme tradicional a un clímax artístic.

<sup>35</sup> ORTIZ, Á i PIQUERAS, M.J. *La pintura en el cine. cuestiones de representación visual*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1995, pág. 49-63.

cinematogràficament en el cinema històric de ficció més enllà de les seves potencialitats informatives.

Si la pràctica d' incloure imatges fotogràfiques en el muntatge documental, normalment per salvar la carència d' imatges filmades, era un recurs empleat des d' antic, lògic és que en algun moment algú treballés en el sentit de reconstruir fílmicament una realitat històrica a partir del testimoni fotogràfic. Alguns exemples, *John Reed, Mèximo insurgente* (P.Leduc, 1972) o *Nothern Lights* (J.Hanson-R. Nilsson, 1979).

Un segon aspecte rellevant de les relacions entre fotografia i cinema històric està referit a una tendència iniciada a principis dels anys setanta i que pren com a objecte de la seva atenció la anomenada *belle époque*. La necessitat del color ha portat a una curiosa barreja entre la funció nostàlgic- evocadora de les fotografies d' aquesta època com si estiguessin en ple procés de esvaïment paral·lel a la pèrdua del record dels retratats, i els colors difusos. Aquest referent visual té un recurs tècnic i estilístic privilegiat: el *flo*. Existeix una llarga sèrie de films que situen les seves accions entre finals del XIX i els anys trenta del nostre segle on els *flo*s semblen constituir- se en el signe preferent de la historicitat. Films com *Muerte en Venecia* (L. Visconti, 1971) o *El Gran Gatsby* (J. Clayton, 1973) es van constituir a l' origen d' aquesta tendència que ha acabat per constituir una fortíssima convenció, fins el punt de que molts deuen creure que a principis de segle no existien els colors violents i intens i que la vida es contemplava a través d' un tu<sup>36</sup>.

#### 4.1.2. NUCLIS DEL CINEMA DE ROMANS

En la majoria de les ocasions l' espectacularitat és el punt principal d' una pel·lícula de romans quedant l' argument com a mer sostén de la mateixa. Veiem ara sobre quins temes recurrents s' ha anat estructurant aquesta espectacularitat, sense cap ordre prioritari.

- Combats entre gladiadors: crueltat i violència són els estilemes pels quals l' espectacle s' hi produeix. Fins l' arribada d' *Espartaco* de Kubrick, és possible que les més espectaculars seqüències sobre el tema fossin les de *Fabiola* (A. Blasetti, 1949) i les de *Demetrio y los gladiadores* (Demetrius and the Gladiators; D. Daves, 1954) tot i que les del primer *Espartaco* de Ricardo Freda del 1952 i les de *La rivolta degli gladiatori* de Vittorio Cottafavi (1958) foren resoltes amb vigor i un clar sentit de l' aprofitament de la violència com a font d' espectacle. Després ja trobem els combats en *Gladiator* (R. Scott, 2000) o la sèrie de televisió, *Spartacus* (S. De Knight, 2010).
- Curses i persecucions (quadrigues, cavalls solament): una de les millors seqüències de la història del cinema és la cursa de quadrigues de *Ben- Hur* (1959) i gairebé igualada per la de la persecució de *La caida del imperio romano*.
- Enfrontaments entre homes i animals: l' herculi Ursus, lliurant la virginal Ligia de l' investida del toro a *Quo Vadis?*, i el jove co protagonista de *Satyricon* (Satyricon Fellini; F. Fellini, 1969) enfrontant-se al monstre al final del film mostren escenes en que valerosos cristians o centurions enamorats s' enfronten als lleons i altres feres en l' arena del circ.

<sup>36</sup> MONTERDE, J.E, SELVA, Marta i SOLÀ, Anna, op. cit., pàg. 95-103.

- Triomfs (desfilades, entrades a Roma, retorns victoriosos): hi ha dues seqüències de triomfs que han esdevinguts paradigmàtiques: la primera, cronològicament, la gran desfilada per Roma de les legions victorioses comandades per Marcus Vinicius a *Quo Vadis* (M. LeRoy, 1951). La segona, l'entrada de Cleopatra a Roma en el film de Josep L. Mankiewicz (Cleopatra, J. Mankiewicz, 1963).
- Batalles (terrestres i marítimes): entre les navals, les dels dos “Ben- Hur” (Fred Niblo, 1925 i William Wyler, 1959) ocupen un lloc més prominent. També *Cleopatra* conté una bona representació de batalla naval. D'entre les batalles terrestres, la que realment aportà un nou concepte al cinema és la d' *Espartaco*. I en la de *Cleopatra* s'ha de destacar la seqüència en què les tropes surten de la guarnició en formació de “tortuga”, és a dir, protegint-se de l' enemic amb les cuirasses rodejant-los i cobrint-los- hi el cap.
- Incursió dels bàrbars (saqueigs, setges, etc.): les de *La caïda del imperio romano* d' Anthony Mann (1964), són les més extenses i aconseguides, disposades narrativament, com sol ser comú en altres gèneres quan es vol fer patent l' efecte de reiteració i progressió alhora, en forma de collage<sup>37</sup>.
- Conquestes i colonitzacions (invasió, ocupació, colonització): la més coneguda cinematogràfica és l'ocupació d' Egipte (en relació amb Cleopatra). D'altres gestes, com la colonització d' Hispania, de Britània, de la Gàl·lia, d' Àsia, d' Àfrica, etc., han donat peu a films menors i hem d' anar a obres relacionades directament o indirectament amb la figura de Crist (els dos “Ben- Hur”, els dos “Rey de Reyes”).
- Catàstrofes (naturals i provocades): de les primeres, la més recurrent és la que narra l' erupció del Vesubi i la destrucció conseqüent de Pompeia en les diverses versions de la novel·la de Bulwer Litton. A les catàstrofes provocades per l' home, l' incendi de Roma per Neró, tant a *El signo de la cruz* com a *Quo Vadis?*.
- Cristians (clandestinitat, catacumbes, circ, martiri): la mostració dels cristians en el cinema de romans sol estar recolzada per una disposició o escenografia enfatitzadora de la seva espiritualitat. Considerant les quatre situacions “tipus” en què els cristians ens són mostrats el grau d' espectacularitat anirà en augment. La clandestinitat pot ser mostrada amb un únic personatge i el fet de dibuixar el peix/símbol. Les catacumbes ja requereixen un decorat i un cert nombre d' individus d' un acte litúrgic. En arribar el circ el grau d' espectacularitat es dispara pel mateix caràcter colossalista del decorat i per la mostració conjunta de grans masses de públic, del nombre suficientment impressionants d' animals ferotges i de les mateixes víctimes. En els martiris el propi espectacle que provoca la mostració violenta i cruel que se'n fa, cap film com *Fabiola* ha sabut valoritzar i reconduir cap a uns interessos determinants.
- Miracles i altres fets sobrenaturals: el primer es relacionen, directament, com és lògic, amb el tema cristià, i el miracle del bastó de Sant Pere que floreix a *Quo Vadis?*, acompanyat de l' aparició d' una misteriosa llum i de la paraula divina formulant la pregunta del títol és la més famosa plegat amb els que es relacionen amb la passió i la mort de Crist a Ben-Hur. També les consultes a l'oracle per part de la gran sacerdotessa a *Cleopatra* (1963).

<sup>37</sup> En un seguit de breus escenes que tenen un certa autonomia dins el discurs general del film. Es tracta d' aïllar- se del conjunt com a manera de privilegiar- ne la transcendència.

- Decadentisme de la cort (histrionisme i bogeria de l'emperador, perversitat de l'emperadriu): des de l'òptica del cinema, la única cort romana interessant és la decadent. *El signo de la cruz* de Cecil B. DeMille (*The sign of the Cross*, 1932) i *Quo Vadis?*, amb Neró i Popea, *La túnica sagrada* (*The Robe*; H. Koster, 1953) amb Claudi i Tiberi, *Demetrio y los gladiadores*, *Mesalina* i *Calígula* (*Caligula et Mesalline*; B. Mattei, A. Passalia, J.J. Renon, 1981) amb aquest darrer i *Messalina*, *Attila, il flagelo di Dio* (F. Castellano, 1982) amb Valentinià i Honoria, *La caída del imperio romano* (*The Fall of the Roman Empire*; A. Mann, 1964) amb Còmode, són només els més destacats. En aquests casos l'emperador (excepte amb Clàudi) és mostrat com un dement o viciós, mentre que les emperadrius són sempre perverses. Pel que fa al comportament dels cortesans, és decididament depravat, amb molt poques excepcions quan els toca fer el paper de testimonis/ veu de la raó o la consciència.
- Termes, tavernes i altres llocs de relació social: quan es volen relacionar amb els seus conciutadans (en aquestes pel·lícules relacionar-se equival a conspiració). Les termes solen ser bastant visitades i aquí esmentem a *Espartaco*: la seqüència en què Crassus i Gracus (Laurence Olivier i Charles Laughton) volen fer-se seu, cadascú pel seu cantó, el jove Juli Cèsar. Pel que fa a la taverna la de *Le legioni di Cleopatra* de Vittorio Cottafavi al 1959, esdevé el centre de l'acció, podent-se parlar pròpiament del seu caràcter d'alteritat, d'univers ocult, nocturn on la veritable personalitat de la reina es manifestarà en tota la seva feminitat.
- Altres escenaris a destacar seria la cúria, la seu on deliberava el Senat, i on veiem reflectit en diverses pel·lícules com *Gladiator* (2000). La “domus”, per una banda els grans palaus dels emperadors i per l'altra les més humils. Un dels casos més clars és el de *Quo Vadis* (1951), on es veu la casa que acull a l'esclava Ligia i en oposició, el palau imperial de Neró, on tot es luxe.
- Una altre característica dels romans cinematogràfics en la seva tendència a la voluptuositat i als plaers. Patricis i banquets d'innombrables plats acompanyats per danses, inspirades en l'oriental dansa del ventre. Els balls, que acompanyen als àpats, a bord de la galera o del palau d'Alexandria, són punts obligats en pel·lícules com *Cleopatra* de Mankiewicz o *La serpiente del Nilo* (*Serpent of the Nile*; W. Castle, 1953).

També trobarem, evidentment, altres temes que apareixeran en el pèplum de romans, com ara el suïcidi (*Quo Vadis?*, *Cleopatra*) però el seu caràcter de ritual privat, la intimitat que es desprèn de la seva mostració el fan poc apte per a ésser inclòs en aquesta relació. Hi ha, sobretot, com a motor narratiu, el tema de l'amor entre cristiana (de família rica) i pagà (centurió, generalment) que es repeteix als diferents *Quo Vadis?*, *El signo de la cruz*, *Fabiola*, *Androcles y el león...*<sup>38</sup>.

Al parlar de cinema de romans ja hem vist que algunes mostres d'erotisme son sempre ben rebudes, encara que al tractar-se d'un públic ampli no es podia ser molt explícit en aquest àmbit. Al finalitzar la dècada del 1960 el cinema es fa més adult i el sexe s'aborda amb major franquesa, un dels primers títols és *Le calde notti di Poppea* (G. Malatesta, 1969). La comèdia eròtica ambientada en temps passats va experimentar un impuls amb l'estrena de *Decameron*

<sup>38</sup> CANO, P.L. i LORENTE, J. *Espectacle, amor i martiris al cinema de romans*. Barcelona: Editorial P.P.U., 1983, pàg. 29-35.

(1970) de Pasolini<sup>39</sup>. El súmmum de la decadència i el vici (cinematogràfic) està representat de forma arquetípica en *Calígula* (Calígula; T. Brass, 1979). Estètica derivada de *Satyricon* (1969), actuacions histriòniques a càrrec de professionals i un guio que no es més que una successió d'atrocitats sàdic- sexuals, sense el menor intent d'anàlisi històric<sup>40</sup>. En la dècada següent, seguint l'estel·la de Calígula i animats per la major permissivitat censura, els especialistes italians del cinema *trash* insistiran en aquesta visió sexualitzada de la Roma antiga amb una sèrie de títols caracteritzats per una trames repetitives alienes a qualssevol intent seriós d'interpretació de la Història com *Calígula 3 (Calígula, la storia mai raccontata; A. Massaccesi, 1982)*<sup>41</sup>.

#### 4.2. RECORREGUT PER LA HISTORIA DEL CINEMA DE ROMANS

Podem dir que el film italià *Cabiria* obrí el camí per a la consolidació del gènere ja en el període anterior a la Primera Guerra Mundial, després s'ha d'anar al cinema americà per a trobar-ne els grans exemples, aquells en què l'espectacularitat assoleix el grau màxim, sobretot, després que Hollywood descobrís les possibilitats que la Roma antiga i el seu univers oferien.

##### 4.2.1. EL CINEMA DE ROMANS ITALIÀ

Fins la segona dècada del segle XX el cinema no introduirà en la seva narrativa el concepte d'espai tridimensional, amb personatges que evolucionen en mitjà de decorats que assumeixen una condició dramàtica. Els anys anteriors a la Gran Guerra, la cinematografia italiana vivia un dels seus millors moments amb grandiosos espectacles que reconstruïen el Món Antic amb una imaginació mai vista fins aleshores, i que van influir en els mestres del cinema americà. Per citar dos noms importants, Enrico Guazzoni i Giovanni Pastrone, autors respectivament de dos grans films èpics *Quo Vadis?* (1913) i *Cabiria* (1914).

##### 4.2.1.1. EL CINEMA EPIC ITALIÀ MUT

A començaments de segle i als anys següents que precedeixen i engloben la Primera Guerra Mundial el cinema italià mut, per raons d'exaltació nacional, va dirigir una producció cinematogràfica en dos variants: una tendència a enaltir el *Risorgimento* i l'altre que tractava l'esplendor i la decadència de l'Antiga Roma. Però sempre es va recrear l'Antiguitat per gaudiment i sorpresa dels espectadors. És un moment en el que el cinema busca la seva pròpia identitat, separant-se de l'òpera i del teatre, sabent que en les seves possibilitats hi ha una major representació de la realitat. Es produeix entre les productores italianes una carrera per veure qui fa la pel·lícula més llarga, amb més extrems o amb millors decorats, que es converteixen en autèntiques arquitectures tridimensionals.

Les principals fonts d'inspiració del naixent cinema històric italià eren el teatre (no el de prosa sinó el líric) i el record d'una Roma antiga, que d'alguna manera era l'inspiració del patriotisme contemporani. Aquestes tendències van confluïr a finals de 1908 quan s'estrena l'adaptació de *Los últimos días de Pompeya*. Produïda a Turin per Arturo Ambrosio i dirigida per

<sup>39</sup> I es van estrenar títols com *Poppea una prostituta al servizio dell'impero* (A. Brescia, 1972) i *Elena sì, ma... di Troia* (A. Brescia, 1973).

<sup>40</sup> Mentre que Calígula estava en el "l'limbs" van sorgir subproductes com *Las calientes noches de Calígula* (Le calde notti di Calígula, 1977) i *Mesalina, Mesalina* (Messalina, Messalina, 1977).

<sup>41</sup> DE ESPAÑA, op.cit., pàg. 336-343.

Luigi Maggi, té un èxit apoteòsic i es ven a l' estranger i així obre el cinema italià al mercat internacional.

L'èxit d' aquest film sobre Pompeia desencadena una llarguíssima sèrie d' evocacions del món grecoromà. Donada la seva importància en la definició del que després es coneixerà com “cinema històric”. La mateixa casa Ambrosio llença a l'any següent Nerón dirigida també per Maggi, en 1910 s'estrena un altre de l' equip torinès, *La esclava de Cartago*. Però el film més aconseguit dels que es van rodar a Turin es d'una altre empresa, la Itala Films: *La caïda de Troya* de 1911, amb mitja hora de projecció. El mateix any, però produïda per la Milano Films apareix la primera versió de l'altre gran poema homèric, *Odisea de Homero*.

A Roma, el primer film d' Enrico Guazzoni és *Los Macabeos* de 1911, després presenta *Bruto*. Després d' aquestes mostres de cine “bíblic” i “romà- shakespeareinà”, Guazzoni demostrarà el seu domini de l'espectacle històric amb histories basades en altres temps i llocs: *La esposa del Nilo* (1911) i *La rosa de Tebas* de 1912. A mitjans de 1912 Guazzoni comença el rodatge del que serà la seva obra mestra, *Quo Vadis?*, primera adaptació del *bestseller* de Henryk Sienkiewicz que es distribuirà a partir de març de 1913 amb èxit internacional. La planificació encara es senzilla, amb us casi exclusiu de plans generals, però diversos detalls que mostren l' inquietud de Guazzoni, com per exemple el moviments dels actors entre decorats tridimensionals o els intents de donar mobilitat a la càmera amb unes discretes panoràmiques que seran perfeccionades pel *carrello* de Chomón y Pastrone. La fotografia resulta una mica plana, amb excessiva evidència de la il·luminació *plein air*.

L' estrena de *Cabiria* a l' any 1914 el converteix en un any important per la nostra història del cinema sobre l' Antiguitat. Ambientada en les Guerres Púniques narra les aventures dels enamorats Axilla i Cabiria, acompanyats per Maciste. S'ajusta a la història però també és imaginativa. No és cap adaptació de novel·la sinó que es va escriure directament pel cinema. Pastrone li va demanar a Gabriele D' Annunzio que col·laborés amb el guió. Però el principal mèrit de *Cabiria*, és el seu treball visual. Es van construir grans decorats que reconstrueixen amb veracitat l' arquitectura romana i amb ostentacions el món cartaginès<sup>42</sup>. D'altra banda, sorprèn l' utilització de recursos tècnics, a vegades una mica tosca però sempre pionera, que seran perfeccionats en anys posteriors com l' utilització sistemàtica del *tràveling*. Segundo de Chomón es cuidarà no només de la direcció fotogràfica del film sinó també dels efectes especials (l'erupció de l'Etna o l' incendi de la flota romana). *Cabiria* va ser un triomf absolut entre públic i crítica: en Estats Units va ser reposada en 1921, 1929 i, en 1931 en Itàlia es va reeditar de manera sonora.

El primer *biopic* sobre Juli Cèsar és la producció d' Enrico Guazzoni que té per nom *Cajus Julius Caesar* (a Espanya, Juli Cèsar, 1914). Amb un dels actors més populars del moment, Amleto Novelli i tracta de manera meticulosa i enumeració dels fets més destacats de la vida de Cèsar<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> Molts dels motius escenogràfics del film de Pastrone van ser copiats literalment per Griffith en l' episodi babilònic d' *Intolerancia*.

<sup>43</sup> DE ESPAÑA, Rafael. Op. Cit., pàg. 44-57.

#### 4.2.1.2. EL CINEMA ITALIÀ DE LA POSTGUERRA

L'any que termina la Gran Guerra és el mateix que l'estrena de dos produccions espectaculars d' Enrico Guazzoni: *Fabiola o los mártires cristianos*, rodada al 1917, i la nova versió de *Jerusalén libertada*. La *Fabiola* d'aquest any aconsegueix un guió casi sense alterar la novel·la, cosa que no passa amb l'adaptació de Blasetti i, a més, amb un esquema narratiu en paral·lel bastant avançat per l'època en el que les diverses intrigues conflueixen harmònicament cap el final. També s'ha de destacar la part escènica, on aconsegueix una recreació realista de la Roma de Diocleciana.

L'interacció del passat amb el present queda molt be reflectida amb el film *Atila*, realitzat i protagonitzat en 1917 per Febo Mari. Aquest film no destaca per la seva espectacularitat sinó pel seu to discursiu i propagandístic, assimilant als bàrbars del segle V als prussians del nou-cents. El rigor històric queda en un segon pla per a que quedi ben clar l'heroisme dels romans.

Després de la Gran Guerra, el cinema americà colonitza Europa i imposa els seus criteris: històries d'ambientació moderna carregades d'acció, espectacle i *glamour*. Aquest cinema el desenvoluparà en un apartat més endavant. Els italians aliens a aquesta nova orientació continuen en les seves dos especialitats, els melodrames amb dives i els espectacles històrics.

En aquest període de desconcert apareixen algunes pel·lícules d'evocació històrica encara que amb un to general i passen desapercebudes, és el cas de *Giuliano l'Apostata* (U. Falena, 1919). *La nave* (G. Annunzio, M. Roncoroni) i *Teodora* (L. Carlucci), ambdues del 1921, són dues pel·lícules d'ambient antic que no només tenen certs tocs manieristes de pre guerra sinó que a més, estan inspirades en obres de teatre.

En 1923 s'estrena l'última obra mestra del cinema èpic italià, la *Messalina* d' Enrico Guazzoni, que va ser un dels pocs èxits internacionals de la indústria italiana en aquesta dècada. La trama té una part històrica i l'altra fictícia. Des del punt de vista històric l'error més evident és posar a Claudi ja cassat amb Messalina en el moment de la mort de Cal·lígula. Guazzoni aconsegueix una recreació escenogràfica de primer ordre, amb decorats corporis com el for.

Si *Quo Vadis?* i *Los últimos días de Pompeya* en 1913 i *Cabiria* en 1914 van senyalar el màxim esplendor de la cinematografia italiana, no es d'estranyar que déu anys més tard, quan l'indústria es troba en plena decadència per esgotament propi i la pujança d'americans, francesos i alemanys, es recorri als vells èxits en un intent desesperat. El *Quo Vadis?* del 1924 va ser l'obra cabdal de l'UCI (Unione Cinematografica Italiana), formada per l'associació d'una sèrie de productores per salvar la indústria nacional. Però el resultat no es el que s'esperava. El guió estava ben construït i el dibuix dels personatges es una mica més elaborat però no deixa de ser una pel·lícula del 1924 amb mentalitat de déu anys anteriors. També, al 1924, es va fer *Los últimos días de Pompeya* amb Amleto Palermi com a productor-director, però per falta de fons es va suspendre el rodatge. Gràcies a Viena, on aconsegueix finançament, la pel·lícula s'estrena al març d'aquest any però no aconsegueix recuperar el capital invertit<sup>44</sup>.

<sup>44</sup> DE ESPAÑA, Rafael. op.cit., pàg. 67-75.

#### 4.2.1.3. CINEMA SONOR ITALIÀ

L'arribada del cinema sonor enterra les epopeies sobre el Mon Antic inclús en països que havien fet grans aportacions com Itàlia i França.

##### 4.2.1.3.1. EL CINEMA ITALIÀ DURANT EL FEIXISME

Els anys que van des de 1929 fins 1934 constitueixen el període de major acceptació del règim. De tots els antifeixistes convençuts, els que no estan a la presó o continuen la lluita clandestina, estan assetjats per la policia, o tenen que circumscriure la seva activitat a la esfera cultural. S'inicia de forma massiva la producció de propaganda directa. Donant la volta a la afirmació de Lenin segons la qual el cinema “es per nosaltres l'art més important”, Mussolini encunya l'eslògan: “El cinema és l'arma més poderosa”.

Després del fracàs de les últimes adaptacions de *Quo Vadis?* i *Los últimos días de Pompeya* en els anys 20 i fins *Fabiola* de 1948, la cinematografia italiana només s'apropa a la Roma Antiga en una ocasió, a la Segona Guerra Púnica i per motius, òbviament, polítics. *Escipión el Africano* (Scipione l'Africano)<sup>45</sup>, el primer film rodat en els nous estudis de Cinecittà, dirigida per Carmine Gallone i estrenada al 1937. Va constituir un gran esforç econòmic de producció a càrrec de l'Estat amb el que es pretenia, per una banda, justificar l'invasió d'Abissínia presentant-la com la continuació de les fites imperials del segle III aC., i des del punt de vista fílmic reviure la fastuositat de *Cabiria*. Encara que la carrega propagandística suposa un considerable llast per la dramaturgia del film, si que té un alè èpic (com l'escena de la batalla de Zama)<sup>46</sup>.

Cada cop són més nombroses les produccions de propaganda directa que, després d'impulsar els mites “de la renovació” i de “l'acceleració de la Història”, del retorn a la Edat Mitjana i, sobre tot, a la Roma dels Cèsars, apel·len amb especial èmfasi a la consigna mussoliniana de “creure, obeir, combatre” davant de l'oscil·lant i precari moment històric, mentrestant celebren victòries en guerres i batalles, o desenvolupen una polèmica contra l'enemic.

Es dubta de si el cinema dels anys 20 i 30 es en el seu conjunt “cine feixista” o bé cinema de l'època feixista”, es a dir, s'opera dintre del clima mussolinià, i no exactament dins de l'esperit mussolinià”. No es cert que els films de propaganda directe siguin pocs en comparació amb el conjunt de la producció. Tenim pel·lícules “èpiques”, que no ho són del tot, com *Sin novedad en el Alcázar* (L'assedio dell'Alcazar; A. Genina, 1940) i *Bengassi* (A. Genina 1942), on el tema de la guerra deixa poc espai a la comèdia i al drama sentimental, fins pel·lícules “històriques” o una comèdia sentimental; pel general, una producció que d'una manera o una altre, directament o no, és funcional respecte al missatge ideològic de la pàtria feixista o la sublim religió del valor de la raça (la italianitat)<sup>47</sup>.

<sup>45</sup> Es presentada amb gran pompa a Venècia on guanya la Copa Mussolini al millor film italià.

<sup>46</sup> DE ESPAÑA, Rafael. Op.cit., pàg. 100-103.

<sup>47</sup> ARISTARCO, Guido. *Historia general del cine, vol. VII. Europa y Asia (1929-45)*. Madrid: ed. Cátedra S.A., 1997, pàg. 107-155.

#### 4.2.1.3.2. EL CINEMA ITALIÀ DE LA POSTGUERRA

Un cop alliberada Roma, els cineastes que havien destacat en els últims anys de la era feixista es preparen ràpidament a llençar uns films que podem anomenar “films de reconciliació”, que barreja el discurs partisà dels realitzadors novells amb el més contemporitzador del catolicisme com ideologia de perdó i tolerància<sup>48</sup>. Abans de que arribessin els americans a Roma, uns pocs films italians ja havien tornat a posar en contacte als espectadors amb la realitat del pèplum. Just acabada la guerra, hi ha *Il ratto delle Sabine* (1945), una sàtira amb Totó, de Mario Bonnard. Tot seguit, en plena crisi econòmica i de valors de postguerra, el Vaticà detecta una ràpida involució respecte a la propagació i a la pràctica de la religió<sup>49</sup>.

La millor pel·lícula que reflexa aquesta voluntat de disculpar la postura italiana en la Segona Guerra Mundial utilitzant la coartada del cristianisme primitiu és la *Fabiola* realitzada per Alessandro Blasetti en 1949 pel productor Salvo D'Angelo. La novel·la del cardenal Wiseman ja s'havia portat a la pantalla al 1917 per Enrico Guazzoni; la versió de Blasetti no es millor adaptació però es una bona pel·lícula sobre l' antiga Roma, i a més és un testimoni sociològic de la postguerra. Per part D'Angelo la seva intenció de produir *Fabiola* partia de l' inspiració de tornar les antigues orientacions del cinema italià (aquells films històrics de grans masses que tant havien impressionat a les audiències dels anys immediatament anteriors a la Gran Guerra), per part del director havia motius més complexes. El *leitmotiv* de la novel·la de Wiseman és la persecució dels primers cristians de Roma; doncs la pel·lícula obre amb una dedicatòria “a tots aquells que han patit repressió i violència”, ja indica que es vol generalitzar el missatge i les penalitats dels cristians requereixen evocar les desgracies de la recent guerra. Salvo D'Angelo roda en les mateixos decorats una nova versió de *Los últimos días de Pompeya*, parlada en francès i dirigida per Marcel L'Herbier.

Sota la influència dels films de D'Angelo i l'aldarull creat en Cinecittà amb el *Quo Vadis* de la MGM, al 1949 es comença a rodar *Nerone e Messalina*. La Messalina del títol és Statilia Messalina, la quarta esposa de Neró, i no la Valeria Messalina, dona de Claudi. La Messalina “de veritat” apareix de nou com a protagonista en 1951 en un film de Carmine Gallone dirigit al mercat francès, on es volia promocionar a la diva mexicana María Félix. La pel·lícula està una mica carregada de diàlegs i es fa una mica teatral, però visualment té molta riquesa escenogràfica, que inclou una espectacular reconstrucció del Circ Màxim<sup>50</sup>.

#### 4.2.2. EL CINEMA DE ROMANS DE HOLLYWOOD

El cinema de l' Antiguitat ha estat sempre passant d' Itàlia a Estats Units i a l' inrevés. L'èxit dels primers films italians influeix en els cineastes americans, i molt especialment en un: David Wark Griffith<sup>51</sup>. *Judith de Betulia* (Judith of Betulia, 1913), va ser el primer llarg metratge de

<sup>48</sup> La figura més representativa d'aquesta corrent es Roberto Rossellini, que després d' haver exaltat l' esforç militar de Mussolini en la seva trilogia *La nave bianca- Un pilota ritorna- L'uomo dalla croce* passa a reivindicador de la Itàlia anti feixista en la seva *Roma città aperta*.

<sup>49</sup> CANO, P.L. i LORENTE, J. op.cit., pàg. 43-44.

<sup>50</sup> DE ESPAÑA, Rafael. Op.cit., pàg. 107-115.

<sup>51</sup> Un gran descobriment va ser el que anomenem planificació, en els inicis del cinema el desenvolupament narratiu era una escena, un pla. Griffith obre l' escena amb un pla general, segueix amb mig pla (es coneixerà com americà) de transició i acaba amb un primer pla per veure la reacció del personatge, aconseguint d' aquesta manera estimular l'atenció del públic.

Griffith i la seva última col·laboració amb la productora Biograph. La trama no té gran complexitat però s'ha de destacar la posada en escena, en la que hi ha moments que són esborrador de posteriors encerts griffithians com les batalles.

Després vindrà *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916), on mostra quatre històries ambientades en diferents èpoques: la caiguda de Babilònia després de l'assetjament de Ciro de Persia (any 538 aC), la matança del hugonots en la nit de San Bartolomé (1572), la Passió de Jesucrist i l'època actual en la que un humil treballador és acusat d'assassinat. Però molt per sobre del rigor històric, el que denota l'astúcia és la concepció escenogràfica de Griffith i el seu sentit de l'espectacle cinematogràfic, que superava les aportacions dels italians (l'influència de *Cabiria* era més que evident) i es convertirà en l'exemple de les produccions d'ambient antic. Com l'episodi babilònic i el modern eren els autèntics èxits d'*Intolerancia*, Griffith va afegir alguna escena al material rodat i va treure dos llarg metratges independents, que es van estrenar al 1919: *The Fall of Babylon* i *The Mother and the Law*. La idea de barrejar accions contemporànies amb passades per enunciar una moralitat va calar en alguns cineastes però el més influït va ser Cecil B. DeMille, que en el seu *Juana de Arco*, 1917 va fer una adaptació de l'esquema griffithinià. Però l'exemple més aconseguit d'aquestes interaccions passat-present la trobem en l'obra *Los diez mandamientos* de 1923.

La petjada d'*Intolerancia* es va notar també a Europa, encara que més tard ja que es va estrenar després de la guerra, la majoria són produccions alemanyes dirigides pels “primers espases” com Joe May (*Veritas vincit*, 1918), F.W. Murnau (*Satanas*, 1919) i Fritz Lang (*Der müde Tod*, 1921), però també hi ha una rodada a Dinamarca per Carl Theodor Dreyer (*Blade af Satans Bog*, 1920)<sup>52</sup>. I *La Iliada* o *El sitio de Helena* (Helena; M. Noa, 1924).

#### 4.2.2.1. EL TRIOMF DE HOLLYWOOD

Entre 1915 i 1925, Hollywood produeix alguns films de cert interès pels estudiosos del Món Antic, pràcticament tots concebuts com a vehicle de lluïment per actrius de prestigi, però la dificultat es troba en que no es poden revisar avui en dia. És el cas de Theda Bara, la primera *sex symbol* del cinema, i molt famosa en el seu moment però les seves *Cleopatra* (1917) i *Salomé* (1918) només ens queden petits fragments dels films.

La pauta per les adaptacions al cinema de *Ben-Hur* no l'hem de trobar en la novel·la sinó en la reducció dramàtica de William Young que van muntar amb gran èxit en Broadway els empresaris Marc Klaw i Abraham Erlanger en 1899. El primer *Ben-Hur* cinematogràfic va ser produït en 1907 per la Kalem Film Company pensat en una continuació de l'èxit teatral<sup>53</sup>. Quaranta anys més tard de la seva publicació, *Ben-Hur* va seguir sent un èxit de vendes i encara estava fresc el record de l'adaptació teatral, pel que la Goldwyn Company es va plantejar en 1922 la possibilitat de portar-la al cinema. Aquest film no es pot considerar una obra mestra, però es un film comercial molt ben fet que mostra la idea del grau de perfecció tècnica a que havia arribat la indústria de Hollywood en la seva conquesta dels mercats nacionals i estrangers.

<sup>52</sup> DE ESPAÑA, Rafael. Op.cit., pàg. 60-67.

<sup>53</sup> Però va haver una denuncia de Klaw i Erlanger. El film va ser oficialment destruït en 1912 per ordre judicial.

En la seva extensa filmografia Cecil B. DeMille va recórrer tres cops a Roma per a desplegar les seves màquines pseudohistòriques i espectaculars:

*El Rey de Reyes* (The King of Kings, 1927) té una estructura autènticament cinematogràfica. La presentació de Jesús és realment una troballa de la posada en escena. Va ser recollida en el seu moment com un obra mestra i amb un gran èxit de públic. Encara que va afectar a un petit sector: els jueus. També trobem una barreja de sexe i aigua beneïda, dos elements que donen resultat en taquilla.

A *La señal de la cruz* (The Sign of the Cross, 1932), l'argument està inspirat directament en *Quo Vadis?* tant que podríem parlar de plagi en més d' un dels passatges i personatges. Però va tornar a funcionar l' estil que ja en l'època anomenaven “típic DeMille” i és l'eterna combinació de sexe i religió, d'espiritualitat i crueltat.

Quan es va estrenar *Cleopatra* (1934) va tenir crítiques però el públic es va tornar a rendir a les virtuts espectaculars del realitzador i a un tema que mostrava, per primer cop, tot l'esplendor: com el moment de la immensa barca de Cleopatra i Antoni i tot l'attrezzo existent en els estudis de la Paramount. DeMille havia connectat amb el gran públic gràcies al seu estil grandiloqüent però directe i a haver integrat una imaginaria al dia (decorats de clara influència déco, vestuari femení audaç, només evocadorament a l'antiga, pentinats i maquillatges d'estètica contemporània), en uns temes que requerien un tractament més arqueològic<sup>54</sup>.

El 1949 Cecil B. DeMille presenta al públic *Sansón y Dalila* (Samson and Delilah), cinta destinada a marcar la pauta en la representació fílmica de l' Antiguitat i que obrirà el camí a una sèrie de superproduccions en la que el seu objectiu serà, cada cop més, allunyar a l' espectador de la petita pantalla televisiva que començava a amenaçar als magnats de Hollywood. Va ser un èxit de taquilla en Estats Units i en tot el món. *David and Bathsheba* dirigida per Henry King al 1951, és la contraproposta bíblica de la Fox a l' èxit del film de DeMille, i té com principal mèrit a l'atrevir-se amb un dels episodis més escabrosos del regnat de David: el de la seva passió per Betsabé.

Al 1951 *Quo Vadis* va ser la primera superproducció americana rodada en Cinecittà, amb un cost de set milions de dòlars que la convertia en la pel·lícula més cara realitzada fins la data. En aquest *Quo Vadis* el desplegament de mitjans arriba a l' ostentació, tant en la magnitud de la seva escenografia, les ben organitzades escenes de masses, el ric colorit, la música de Miklós Rózsa i unes interpretacions carismàtiques (com Peter Ustinov, Leo Genn i Marina Berti).

Fora de la Metro i la Fox, les altres productores de Hollywood oferiren també les respectives corresponents versions de l' antiga Roma: la Warner Bros amb *El cáliz de plata* (The Silver Chalice, 1954). La Columbia produí *Salomé* (Salome, 1953) amb Rita Hayworth, però com la Columbia era un estudi modest, l'escenografia i el vestuari de *Salomé* devien amortitzar-se d' alguna manera, pel que va posar en marxa dues mini- èpics a través de l'equip de “sèrie B” que coordinava Sam Katzman: *Serpent of the Nile* i *Slaves of Babylon*. La Universal intervingué en l'esforç general del moment amb *Atila, el rey de los hunos* (The Sign of the Pagans, 1954) de Douglas Sirk.

<sup>54</sup> CANO, P.L i LORENTE, J. Op. Cit., pàg. 37-45.

#### 4.2.2.2. L'ANTIGUITAT EN CINEMASCOPE

Entre les pel·lícules d'ambient romà preses de fonts literàries té especial interès *La túnica sagrada* de 1953, la primera del gènere rodada en CinemaScope, sistema anamòrfic de projecció en pantalla ampla que no havia tingut la seva aplicació pràctica. La pel·lícula va suposar un important èxit de taquilla per la 20th Century- Fox. Intenta que la unció religiosa predomini sobre el merament sensacional, el ritme es molt més pausat, no només per reforçar el missatge espiritual sinó també per la poca familiaritat amb el nou format de pantalla. Conscients de que tenien un triomf en la mà, els directius de la Fox van preparar ràpidament una seqüela, *Demetrius y los gladiadores*; anuncia alguns motius que seran explotats en els anys daurats del pèplum: gladiadors, emperadrius vicioses, cristianes en perill, conflictes polítics esquematitzats, etc.

Pel seu següent èpic cinemascòpic, *Sinuhé el egipcio* (*The Egyptian*, 1954) la Fox abandona la Roma dels cèsars per retrocedir en el temps adaptant una popular novel·la de Mika Walteri, estrangera als gustos americans del moment, donant a la intriga una definida orientació protocristiana que no desentonà amb els criteris pautats per Lloyd C. Douglas.

Davant l'èxit de la Fox amb el seu CinemaScope, la resta de les *majors* de Hollywood s'apunten a la febre de la pantalla ampla amb productes vistosos adscrits a diverses gèneres. La Warner ofereix tres aportacions: *El cáliz de plata* (*The Silver Chalice*; V. Saville, 1954); *Tierra de faraones* (*Land of the Pharaohs*; H. Hawks, 1955) i *Helena de Troya* (*Helen of Troy*; R. Wise, 1956). Pel que respecta a la Metro-Goldwyn Mayer, la seva aportació a l'espectacle antic no es considera un gran títol, *El hijo pródigo* (*The Prodigal*; R. Thorpe, 1955). La vida d'Alexandre de Macedònia va ser objecte d'una producció independent titulada *Alejandro el Magno* (*Alexander the Great*; R. Rossen, 1956). Va ser el primer rodatge d'un “colossal” important a Espanya.

La Paramount no es va sumar al CinemaScope i va preferir invertir en un procés propi no anamòrfic, anomenat Vista Vision. I la pel·lícula que ens interessa és *Los Diez Mandamientos* (*The Ten Commandments*, 1956) de Cecil B. DeMille. Aquesta va ser la culminació de la seva carrera, no només perquè el *showman* va morir tres anys més tard, sinó també per l'entusiasta acollida que va tenir en tot el món i que ha sigut revalidada en totes les reposicions, passades per televisió i dvd. *Los Diez Mandamientos* és una síntesi dels quaranta anys d'experiència de l'autor, de la seva idea del que és cinema i del seu coneixement del públic. Espectacle que entra pels ulls i per les orelles<sup>55</sup>.

#### 4.2.2.3. L'EDAT D'OR DEL CINEMA ÈPIC

Al llarg de la dècada de 1950, la lluita contra la televisió porta als productors americans a invertir massivament en espectacles que només tinguessin raó de ser en la gran pantalla, i en el sentit més literal del terme, ja que el CinemaScope seguirà una sèrie de millores tècniques destinades a perfeccionar la imatge, després el Cinerama que és el més famós però quedarà més com atracció de fèria; el fotograma 70 mm donarà una superlativa nitidesa a les

---

<sup>55</sup> DE ESPAÑA, op.cit., pàg. 123-137.

superproduccions del període del 1959-1964, que és pot considerar com l'apogeu del cinema èpic.

El record de la triomfal *Ben-Hur* de 1925 va ser el motiu principal pel remake estrenat en novembre del 1959. També va funcionar molt bé en taquilla, va obtenir déu premis de l'Acadèmia i va consagrar a Charlton Heston com estrella indiscutible del cinema èpic. L'esforç de producció fou en tots sentits colossal: tres mil decorats diferents construïts, 50.000 extres, filmació simultània amb sis càmeres de 65 mm.

A l'octubre de 1960 s'estrena *Espartaco* (Spartacus), produïda i protagonitzada per Kirk Douglas i dirigida per Stanley Kubrick després de l'acomiadament d'Anthony Mann, i es considera la millor pel·lícula dedicada a la famosa rebel·lió dels gladiadors en la Roma de l'any 73 aC. El guió està basat en una novel·la fil comunista de Howard Fast en la que Espartaco és el cabdill de la insurrecció popular contra un poder cruel i corromput, i per altre banda Douglas encarrega l'adaptació a Dalton Trumbo, que encara figurava en la llista negra del Comitè d'Activitats Antiamericanes. *Espartaco* es configura com la història d'una causa perduda però de noblesa indiscutible: la lluita d'uns esclaus per la seva llibertat; i Espartaco i els seus seran unes bellíssimes persones, mentre que els romans seran el sùmmum de la vanitat, egoisme i la crueltat.

En 1960 es comença a parlar d'una pel·lícula sobre la vida de Crist, i amb títol ja familiar: *Rey de Reyes* (King of Kings); el promotor era Samuel Bronston, productor que s'acabava d'instal·lar a Espanya i que acabava de rodar *El capitán Jones* (John Paul Jones; J. Farrow, 1959). El productor va tenir la picardia de jugar amb un títol que havia estat un dels grans èxits del cinema mut. El film pretén fer una reconstrucció de la història d'Israel entre els anys que van des de l'entrada de les legions romanes a Jerusalem fins la mort de Jesús.

En aquesta mateixa corrent de cinema històric-religiós irrompen a primers de les seixanta dos produccions italianes amb pretensions, parlades amb anglès i que involucren a majors de Hollywood: *Barrabás* (Barabba; R. Fleischer, 1961) i *Sodoma y Gomorra* (Sodom and Gomorrah; R. Aldrich, 1962). La primera, produïda per Dino De Laurentis per la Columbia, que va resultar ser una bona obra, mentre que l'altre (un combinat Titanus-Fox-Joseph E. Levine) va ser mal rebuda tant per la crítica i pel públic.

I com a “traca final” els dos últims films del cinema èpic sobre el Món Antic: *Cleopatra* (Cleopatra, J. L. Mankiewicz), estrenada al 1963 i *La caida del Imperio Romano* (The Fall of Empire Roman; A. Mann), estrenada al 1964. *Cleopatra* fou massacrada per la majoria de la crítica i incompresa pel públic. La Fox mai va recuperar la inversió de quaranta milions de dòlars invertits i va estar a punt de fer fallida com a conseqüència. Després de les primeres projeccions la pel·lícula fou remuntada, tallant-li més de mitja hora, amb la qual cosa tota la part final es fa, per moments, difícil de seguir. Tant el decorat de Roma (encara que l'arc de Constantí fos construït 300 anys després) com el port d'Alexandria són dues mostres de la magnificència escenografia fílmica que confirmen a *Cleopatra* com un dels espectacles més atractius de la Historia del Cinema<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> CANO, P.L i LORENTE, J. Op.cit., pàg. 55-57.

*La caída del Imperio Romano* proposa que la caiguda de l'Imperi sigui en època de Còmode, 180-192. L'única explicació es que Bronston es prengué al peu de la lletra el paràgraf de Gibbon segons el qual “el moment de màxim esplendor de la raça humana tingués lloc en Roma entre la mort de Domicià i la proclamació de Còmode” molt especialment els regnes dels emperadors- filòsofs Antonio Pío i Marc Aureli. El moment en que va aparèixer en els cinemes, la pel·lícula no va tenir l'acollida que el seu productor esperava. El mercat del cinema de romans ja estava molt saturat després de l'estrena de *Cleopatra*. *La caída del Imperio Romano* volia combinar una interpretació històrica intel·ligent amb les receptes clàssiques del cine espectacular. El retrat de Marc Aureli és històricament acceptable, però la seva aspiració d'un Imperi basat en una comunitat de nacions i la ideologia pacifista- humanitària de Timonides, pretenen tocar la fibra sensible de l'espectador modern. El tema del cristianisme, cavall de batalla del llibre de Gibbons, és ignorat, no apareix ni es fa cap tipus d'al·lusió<sup>57</sup>.

#### 4.2.3. EL CINEMA DE ROMANS AVUI EN DIA

Quan al 1964 “s'esvaïex” el gènere, la televisió agafa el testimoni i torna als herois del passat pel que encara no s'anomenava “mini series”, es a dir, narracions completes dividides en pocs capítols amb continuïtat entre ells i de periodicitat setmanal. Un exemple és el de la *Odisea* (Odisea, 1968), del que no només és va fer el serial en set capítols sinó que també un muntatge de més de dues hores que va ser exhibit en cinemes, *Le aventure di Ulisse* (F. Rossi, 1969). Vist la bona acollida d'aquesta revisió, Rossi va insistir en el mateix tems *Eneide* (1971), que també tindrà el seu digest per a cinemes: *Le aventure di Enea* (1973). De cara al mercat anglòfon, la RAI va buscar en la tradició judeocristiana i va contactar amb Sir Lew Grade, factòtum de la ITC britànica, per una sèrie sobre Moises: *El rey de Israel* (Moses, the Lawgiver; G. De Bosio, 1974). Les relacions entre jueus i romans en els primers anys de l'imperi van quedar relativament ben plasmades en *Masada* (B. Sagal, 1981), sèrie americana de quatre capítols amb reducció cinematogràfica titulada *Los antagonistas* (The Antagonist; B. Sagal, 1981). La dècada dels vuitanta veurà el rodatge d'altres productes televisius com *Los últimos días de Pompeya* (The Last Days of Pompeii, 1984) i *Anno Domini* (A. D., 1985).

Des de mitjans dels seixanta ja es gestava un nou tipus de cine, també més comercial i variat i, juntament amb el *western* i l'auge de la televisió, el fi de les ambientacions de Roma, Grècia o Egipte va ser un canvi en la indústria que reflexa el que es produïda en la societat: una evolució de gustos i interessos, en els que el cinema de romans tenia menys cabuda que la ciència ficció o el drama social<sup>58</sup>. Encara que l'ambientació en l'Antiguitat en el cinema no va desaparèixer del tot, sorgien títols esporàdicament.

Les produccions ambientades en l'Antiguitat fins a finals dels anys 80 reflecteixen una dicotomia en la percepció del gènere. Per una banda la memòria del mateix en el tractament còmic que una nova generació va presentar en títols com *Golfus de Roma* (A Funny Thing happened of the Way to the Forum; R. Lester, 1966) o *La vida de Bryan* (The life of Brian; T. Jones, 1979). Visions satíriques no del món antic sinó del propi cinema de romans. Per una altre banda, el món antic es va veure traslladat a projectes independents o experimentals, com *Faraón* (Faraon; J. Kawalerowicz, 1966), la singular adaptació del *Satiricón* (Satyricon; F. Fellini,

<sup>57</sup> DE ESPAÑA, op.cit., pàg. 150- 165.

<sup>58</sup> DUPLÀ, Antonio. “La sociedad romana en el cine”, en *Scope. Estudios de imagen I*, 1996, pàg. 85.

1969), el polèmic *Jesucristo Superstar* (Jesus Christ Superstar; J. Jewinson, 1973) o la visió de la conquesta d' Hispània de *Los Cántabros* (P. Naschy, 1980) representaven títols de naturalesa molt diferent a la dels anys 60.

La tendència cap la reducció del paper de l' Antiguitat en la pantalla va continuar fins que a començaments dels anys 90 van aparèixer produccions televisives similars als pèplums de mig pressupost dels anys 60. Obres amb pressupost mig, com *Una de romanos* (Age of Treason; K. Connor, 1993) i en el 1994 va aparèixer el telefilm *Hércules: los viajes legendarios* (Hercules: The Legendary Journeys, C. Williams); el seu inesperat èxit va donar pas a la sèrie i es va prolongar deu anys i amb el seu propi homòleg femení: *Xena: la princesa guerrera* (Xena: Warrior princess; J. Schullian, 1995). I la versió de carn i ossos d' *Astérix y Obélix contra César* (1999).

*Gladiator* va inaugurar l' actual revitalització de produccions ambientades en l' Antiguitat, agafant el testimoni de *La caída del Imperio Romano*, en el mateix temps històric. A més presentat trets dels èpic films (gran pressupost, múltiples localitzacions, grans estrelles, etc). Per portar el concepte visual d' Scott van ser fonamentals els efectes digitals amb els que es va donar vida a la ciutat i la aconseguida espectacularitat de les escenes d' acció, tant de la batalla del principi com les llargues i treballades coreografies dels combats en la sorra.

Des de l' estrena de *Gladiator* fins avui, el cinema de romans ha viscut la seva resurrecció en la petita i gran pantalla, amb almenys una nova producció a l' any, de major o menor importància. Va portar a la versió de *Quo Vadis?* (2001), la seqüela d' *Astérix y Obélix: misión Cleopatra* (2002). Però en 2004 va sorgir la major densitat, amb quatre grans títols de tractament i temàtica variada, gran pressupost i gran acollida de públic: *Troya* (Troy, W. Petersen), *La pasión de Cristo* (The passion of the Christ, M. Gibson), *Alejandro Magno* (Alexander, O. Stone) i *El rey Arturo* (King Arthur, A. Fuqua). Al 2005 tenim la sèrie *Roma* (Rome, B. Heller) on es desmitifica una mica l' Antiguitat i els recursos estètics es superen en ares de paisatges, entorns i elements estètics més realistes, o menys tòpics (brutícia, anatomies menys “teatral”). Al 2009, Amenábar va presentar la pel·lícula *Ágora*, sobre la filosofa Hipàtia.

Aquests títols inclouen elements que han redefinit el món antic en el cinema del nou segle i consolidant-ho: noves tecnologies informàtiques en la recreació de grans fites del món antic (localitzacions, batalles). Espectacles de “sang i sorra”, com amb la sèrie *Spartacus: sangre y arena* (Spartacus: Blood and Sand; S. DeKnight, 2010), amb el context antic com a llenç per una intensa carrega de violència i erotisme. I la faceta bèl·lica extrema vinculat al gènere després de l' adaptació del còmic de Frank Miller *300* (2006). I una nova línia de pèplum de coproducció nord-americà i francesa: *La última legión* (The Last Legion; D. Lefler, 2007). *Centurió* (Centurion; N. Marshall, 2010) i *La Legión del Águila* (The Eagle; K. Macdonald, 2011). Un tractament romà en Britània que aborda aspectes fins ara una mica marginats en el cinema de romans<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> SERRANO, David. Cine y antigüedad: pasado y presente en la gran pantalla. *Historia Autónoma*, setembre 2012, vol. 1, pàg. 38- 52.

#### 4.2.4. EL PEPLUM

Aquest terme s’ha utilitzat d’un mode que podríem definir com a confús. En realitat, només hauríem de parlar de pèplum per referir-nos a pel·lícules bàsicament italianes (casi sempre amb co producció amb algun altre país europeu) i de pressupost moderat (que oscil·la entre uns selectes títols de “gamma alta” i un grup d’aspecte més pobre)<sup>60</sup>. En conseqüència, és incorrecte anomenar pèplum a les superproduccions de Hollywood com *Quo Vadis*, *Ben-Hur* o *Gladiator* i quan es va estrenar els crítics van parlar del “ressorgir del pèplum”). En Estats Units el que fan són *epics* mentre que els *Italian imports* s’agrupen en el subgènere *cloak and sandal*. A Espanya el terme oficial durant molts anys per ambdós estils va ser el de “pel·lícules de romans”; el terme pèplum va arribar molt més tard i només l’utilitzaven els cinèfils francòfils.

El gènere com a tal neix amb *Hércules* de Pietro Francisci, estrenat al 1957-58, i s’acaba en 1964, amb l’inesperat èxit de *Por un puñado de dólares* (Per un pugno di dollari, S. Leone), que farà que els productors es dediquin al western i s’oblidin per sempre del Món Antic. Alguns films rodats entre 1957-58 s’acullen encara a una iconografia derivada de la imitació servil dels models americans vigents. No en va els americans van tenir revolucionada Cinecittà en aquest període amb el rodatge de *Ben-Hur*. I els exemples d’aquest cinema “devocional” serien *Esclavas de Cartago* (Le schiave di Cartagine; G. Brignone, 1956) i dues històries “dels temps de Crist” en la línia de *Ben-Hur: La spada e la croce* (C. L. Bragaglia) i *El rey cruel* (V. Tourjasky) ambdues del 1958.

Cap el 1956, Pietro Francisci i el guionista Ennio De Concini estan plantegen una pel·lícula de tema mitològic sobre *Hércules*. Es va estrenar al 1958, en un moment en que el cinema italià estava una mica encallat tant en les taquilles com en la valoració crítica. I després d’impactar al públic local va tenir un gran èxit internacional gràcies al distribuïdor americà Joseph E. Levine. El descobriment del fill de Zeus com a heroi porta als productors a buscar succedanis que aportin alguna nota original. El primer que se’ls ocorre es *Maciste*, interpretat per Steve Reeves. Se’l ressuscita em 1960 amb *El Gigante del Valle de los Reyes*. De la llarga sèrie de *Maciste: Puños de hierro* (*Maciste contro il vampiro*; S. Corbucci, 1961), *Maciste all’Inferno* (R. Freda, 1962), *Maciste, gladiatore di Sparta* (M. Caiano, 1964), *Maciste contra los fantasmas* (*Maciste e la regina di Samar*; G. Gentilomo, 1964), etc. En vista de l’èxit de la primera entrega de *Maciste*, Carlo Campogalliani insisteix en la mateixa orientació amb *Ursus* (1961), en la que fa el seu debut un altre culturista, Ed Fury. En aquesta també debuta *Goliath* i després el veurem en *Goliath contra los gigantes* (*Goliath contro e giganti*; G. Malatesta, 1961). També trobem a *Sanson* amb *La furia di Ercole* (G. Parolini 1962). En Espanya, el censor eclesiàstic va obligar a suprimir qualssevol referència al *Sanson* bíblic, i el personatge es va passar a dir “*Molos*” en el doblatge i la seva dona *Dalila* va ser rebatejada per “*Deynira*”.

El món hel·lènic ha estat visitat pel pèplum en la seva vessant més llegendària i en la històrica. *La Guerra de Troya* (1961) dirigida per Giorgio Ferroni, està vagament influïda per *Helena de Troya* (1956). Estrenat en ple apogeu del pèplum va tenir un bon èxit en taquilla i per això es va rodar una seqüela, *La leyenda de Eneas* (*La leggenda di Enea*; G. Venturini, 1962). Altres

<sup>60</sup> El terme és francès (del grec *peplos*, vestit femení de l’època clàssica) i va ser el crític de *Cahiers* Jacques Siclier el que va utilitzar el terme als setanta.

herois del món grec que han tingut la seva plasmació fílmica són Teseu (*El monstruo de Creta* (Teseo contro il minotauru; S. Amadio, 1960)), Jason (*Los gigantes de la Tessaglia* (I giganti delle Tessaglia; R. Freda, 1969), Perseo (*El valle de los hombres de piedra* (Perseo l' invincible; A. De Martino,1963).

La història de Roma ha estat molt més freqüentada pel pèplum, tant per la nostàlgia del passat imperial i també perquè en els primers anys del cinema els espectacles sobre la Roma antiga com *Quo Vadis?* o *Cabiria* eren, junt amb els drames de Francesca Bertini i les altres dives, la “marca de fàbrica” de la naixent indústria itàlica. No es pot dir que van fer una lectura de Tito Livi i els demes historiadors romans, si demostraven els suficients coneixements per crear intrigues basades en els primers temps de la república romana amb una barreja de tics operístics- teatrals i influències de Hollywood. Sobre la fundació de Roma tenim *Rómulo y Remo* (Romolo e Remo; S. Corbucci,1961), *El rapto de les Sabinas* (Il ratto delle Sabine, R. Poitner, 1961) i que està dirigit al públic francès i els diàlegs son de Marc- Gilbert Sauvajon. El cinema italià dels cinquanta i dels seixanta era el recollidor oficial dels actors de Hollywood que estaven en hores baixes. Com es cas d' Alan Ladd que va fer *La espada del vencedor* (Orazi e Curazi; F. Baldi, 1961), i va sobre els conflictes entre Horacis i Curacis en els primers temps de la Roma monàrquica. Les Guerres Púniques, que havien donat peu a dos clàssics del cinema italià, la *Cabiria* (1914) i la feixista *Escipión el Africano* (1937), van tenir la seva representació en l' època del pèplum en tres films de certes ambicions. *Aníbal* (Annibale; C. Bragaglia,1959), *Salambó* (S. Grieco, 1960) i *Cartago en llamas* (Cartagine in fiamme; C. Gallone,1959). Amb els primers anuncis de *Cleopatra* de la Fox, la indústria italiana va fixar la seva atenció en la reina d'Egipte. En 1959 va aparèixer *Las legiones de Cleopatra* (Le leggione di Cleopatra), un dels millors del pèplum i del seu realitzador Vittorio Cottafavi. A Juli Cèsar el trobem en 1962 amb *Giulio Cesare contro i piratti* (S. Greco) i *Julio César el conquistador de las Galias* (Giulio Cesare, il conquistatore delle Gallie; T. Boccia). L'expansionisme imperial té una sèrie de títols de variat interès. La derrota dels estats grecs queda plasmada en *La batalla de Siracusa*(1960) i *La destrucción de Corinto* (Il conquistatore di Corinto; M.Costa,1961). L' expedició d' Aureli a Síria te una evocació a *Bajo el signo de Roma* (Nel segno di Roma; G. Brignone,1958). Les Galies apareix en *Los gigantes de Roma* (I giganti di Roma; A. Margheriti, 1964) i Hispania en *Oro para el César* (Oro per i Cesari; S. Ciuffini,1963).

Entre 1960 i 1963, la producció peplumita patirà l' influx de tres *blockbusters* hollywoodians de gran repercussió: *Ben- Hur*, *Espartaco* i *Cleopatra*. La primera va reactivar les evocacions de Jesucrist i el cristianisme primitiu. Les novel·les d' exaltació cristològica com “Fabiola”, “Quo Vadis” o “Los últimos días de Pompeya”, que ja havien estat portades al cinema amb anterioritat tant en època muda com sonora, van fer tímides reaparicions en versió pèplum com *La rebelión de los esclavos* (La rivolta degli schiavi; N. Malasomma,1960), *El incendio de Roma* (L'incendio di Roma; G. Malatesta,1965) i el triomf final del cristianisme va quedar plasmat en *Constantino el Grande* (Constantino il grande; L. De Felice,1961).

L'últim gran *epic* sobre el Mon Antic, *La caída del Imperio romano* de Samuel Bronston, va servir d' inspiració a algunes pel·lícules de la fase terminal del cicle del pèplum. Totes són de pressupost ínfim, utilitzant els mateixos decorats (especialment en les escenes de gladiadors) i, en línies generals, són l'estampa viva de la decadència inevitable del gènere, encara que no les invalida com a producte d'entreteniment i esporàdicament mostren alguns efectes d' ingeni.

Les més relacionades són *I due gladiatori* (M. Caiano, 1964) i *Una spada per l' Impero* (S. Grieco, 1964). Les invasions bàrbares també tenen la seva representació fílmica en *La vendetta dei barbari* (G. Vari, 1960), *Los bárbaros contra el Imperio romano* (La rivolta dei barbari; G. Malatesta, 1964), *El terror de los bárbaros* (Il terrore dei barbari; C. Campogalliani, 1959), *Rosmunda e Alboino* (C. Campogalliani, 1960).

En línies generals podem parlar de les característiques del pèplum. Per començar, els actors amb la presència física que va donar al pèplum un dels seus signes d' identitat com Steve Reeves o Gordon Scott. Quan calia un galant madur, digne i no musculat hi havia Georges Marchal o Jacques Sernas. Hi havia directors que es movien amb més soltesa que d'altres. El primer és Vittorio Cottafavi i després Pietro Francisci, la seva obra és la quintaessència del pèplum i també Giorgio Ferroni. També van participar directors estranger, però es difícil saber quina era la seva participació ja que els sindicats italians obligaven a col·locar un codirector nacional que moltes vegades era un nom inventat. La música era un element fonamental d' aquest tipus de pel·lícules i a vegades el més espectacular, els més prolífics eren Angelo Francesco Lavagnino i Carlo Rustichelli.

Ja que la recreació d' ambient passats o simplement fantàstic que el gènere necessitava, el departament d'“efectes especials” acostumava a tenir un inevitable protagonisme, encara que les limitacions del pressupost el condemnessin a un limitat pressupost. Els responsables eren casi sempre els mateixos: els efectes mecànics amb animals de terra, mar i aire el resolía Carlo Rambaldi, pels efectes òptics eren de Joseph Nathanson. També va triomfar en aquest àmbit l' espanyol Emilio Ruiz del Río (en temes de maquetes).

Encara que a finals del 50 els escenaris naturals espanyols ja havien estat descoberts i explotats pels productors americans, els italians preferien rodar en Iugoslàvia. De totes maneres es van rodar unes quantes coproduccions amb Espanya, utilitzant tots els exteriors locals i, en alguns casos, també els estudis, que en aquella època estaven bastant ben dotats. *Los últimos días de Pompeya* o *El coloso de Rodas* van ser títols produïts per l' empresa Procusa, empresa gestionada per gent de l' Opus Dei.

Els americans es van apropar al pèplum alertats per la maniobra comercial de Joseph E. Levine amb els films d' Hèrcules, però mai es van prendre molt seriosament el gènere. L' única de les majors que va abordar de forma directe va ser la 20th Century- Fox. *Esther y el rey* de 1960 va ser produïda i dirigida per Raoul Wash i l'altre aportació va ser *El león de Esparta* del 1961. La resta de productores importants no registren cap incursió en el que consideraven un gènere menor, propi de cinematografies menors<sup>61</sup>.

## 5. ANALISIS DE PEL·LÍCULES

### 5.1. LA CAÍDA DEL IMPERIO ROMANO

Març del 180 d.C en Vindobona (actual Viena). La pel·lícula arrenca en els últims dies de Marc Aureli en una fortalesa dels confins de l' imperi, on l' emperador (Alec Guinness) ha hagut de

<sup>61</sup> DE ESPAÑA, Rafael. Op.cit., pàg. 169-273.

desplaçar-se per contrarestar els atacs dels pobles bàrbars. Sentint-se vell i malalt, la seva principal preocupació es qui el succeirà: el seu fill Còmode (Christopher Plummer) és cruel i inconscient, pel que el cèsar prefereix al seu fillol Livio, un oficial de les seves legions (Stephen Boyd), del que a més està enamorat la seva filla Lucila (Sophia Loren). Però l'enverinament de l'emperador a mans de l' endeví cec Cleandro (Mel Ferrer) impedeix que es compleixi la seva autèntica voluntat. Després dels funerals, Còmode abandona la frontera i retorna a Roma a exercir el seu càrrec. L'escenari canvia dels frondosos boscs a la capital de l' Imperi, on Lucila, despitada per la submissió de Livio al nou emperador, ha decidit casar-se amb el rei d' Armenia, un enemic de Roma (Omar Sharif). Junt amb Timónides (James Mason), Livio prossegueix amb la seva política de “reconciliació nacional”, però Còmode no només no fa cas dels seus consells sinó que envia novament a Livio a les fronteres, per lluitar contra els armenis, que s' han rebel·lat. Mentres a Roma, Còmode mata a Timónides i vol executar als bàrbars que pensaven viure lliures en la ciutat. En l' escena final, Livio, Lucila i els caps bàrbars seran cremats en la foguera, però Còmode (que sempre havia mostrat afició pels jocs de gladiadors) ofereix a Livio la possibilitat de salvar-los a tots en un combat singular. Però quant Còmode es ferit, ordena que s'encenguin les fogueres i Livio només té temps de salvar a Lucila, mentre que els bàrbars moren mentre reclamen venjança als seus déus. Una veu en off, que ja s'havia escoltat al principi, ens informa de que “... aquest va ser el començament de la caiguda; només es pot destruir a una gran nació quan ella mateixa s'ha destruït interiorment”<sup>62</sup>.

Com pel·lícula està plantejada, com si es tractarà d' una obra de teatre, en tres actes, tan diferenciats entre si que hi ha prolongats fosos en negre que els separa. El primer, que serveix com a presentació de personatges. La segona part potser la més espectacular, repleta de batalles entre romans i bàrbars i aquella en la que la tensió deixa més espai a la història d' amor impossible entre Loren i Boyd. En la tercera i última part, es la que explica la caiguda de l' imperi romà, assistim a un malbaratament d' histrionisme per part de Còmode i a una simbologia molt clara: qualsevol temps passat és millor<sup>63</sup>.

#### 5.1.1. EL PRODUCTOR I EL DIRECTOR:

La pel·lícula va ser produïda per Samuel Bronston, i es va rodar als exteriors en els estudis que havien creat en Las Matas, als voltants de Madrid, on ja s' havia rodat *El Cid* (1961) amb el mateix director. En una entrevista Anthony Mann explicaria com passejant un dia per Picadilly en Londres, va veure en una llibreria l'obra de Gibbon *Historia del declive y ruina del Imperio Romano*<sup>64</sup>, i se li va ocórrer la idea de fer aquesta pel·lícula.

Anava a ser la més ambiciosa pel·lícula de Bronston i Mann i per el paper de Livio havien volgut a Charlton Heston perquè repetís amb Sofia Loren, però aquest no va acceptar i van recórrer al Mesala de *Ben-Hur* (1959), Stephen Boyd. Però el públic va donar l'esquena a la pel·lícula, excepte en Espanya. El film va costar 15 milions de dòlars i tot just va recaptar mundialment tres milions, el que va suposar el col·lapse de Bronston: la suspensió de pagaments i la fallida

<sup>62</sup> DE ESPAÑA., op. cit., pàg. 164-65.

<sup>63</sup> Alguns autors veuen aquí una relació de la caiguda de l' imperi romà amb la mort del sistema dels grans estudis que havia regit amb ma ferma en Hollywood. UROZ, Jose (ed). *Historia y cine*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1999, pàg. 12.

<sup>64</sup> GIBBON, E. *Historia de la decadencia y caída del Imperio Romano*. Edición íntegra en cuatro volúmenes, traducción José Mor de Fuentes. Madrid: Editorial Turner. ISBN 978-84-7506-754-4.

tècnica de la productora d’ aquest. I Mann també tingues prejudicis econòmics i li va tallar les possibilitats de realitzar nous projectes<sup>6566</sup>.

#### 5.1.2. LES CAUSES DE LA DECADÈNCIA SEGONS LA PEL·LÍCULA:

La influència de l’ obra de Gibbon es nota en quant al guionista, a la manera i al moment de fer la pel·lícula. Gibbon va viure a finals del segle XVIII, pertanyia la Il·lustració. Volia plantejar l’època de Cromwell, on la burgesia havia pactat amb la noblesa i s’havien evitat els conflictes socials i no arribar als esdeveniments que estaven passant a França. Espantat pel que veu a França, recorda a Roma, la de Ciceró, la Roma de la concòrdia entre la noblesa senatorial i els nous rics. Planteja, en la seva obra, el progrés, però un progrés concret; es a dir, l’imperi va decaure, però fonamentalment per una banda pels bàrbars, que han passat a una corrupció de costums, i el nou model per tant té que ser acord amb aquestes condicions. I en la pel·lícula es segueixen els criteris de Gibbon en quant a les concepcions fonamentals sobre les causes de la caiguda de l’ Imperi Romà<sup>67</sup>.

- Protesta dels bàrbars per l’actuació romana que es pot exemplificar en el crit final del bàrbar que crida: “Venjança!”.
- Pau romana com a única sortida, l’ única manera d’ entrar en el progrés, davant de l’ altre sortida que és la barbàrie.
- Crisi econòmica per la no rendibilitat del treball esclau davant de l’ home lliure; predomini d’ Itàlia segons a les províncies; introducció de bàrbars dins de l’ Imperi.
- Opressió fiscal per obtenir recursos amb els que pagar a l’ exercit; abandonament dels “millors”; devastament de les províncies, corrupció de costums, inclús del poble com s’ observa en l’ escena final en la que sota una espècie de saturnals es subhasta la corona imperial.<sup>68</sup>

#### 5.1.3. ALGUNS ERRORS HISTÒRICS:

Dos dels personatges principals de la pel·lícula son inventats pel guionista: Timónides i Livi. I, curiosament, tots dos són l’ideal del període, els que podrien haver evitat la decadència. Timónides compendia en el seu personatge la filosofia estoica corrent que també va compartir amb el mateix emperador, i Livi es el militar i estadista, que hagués portat a terme aquests ideals<sup>69</sup>.

El personatge de Lucil·la no és inventat però si el seu paper en el film. Era filla de Marc Aureli, la va casar amb el seu germà adoptiu Lucio Vero, que va ser co emperador. A la mort d’ aquest la va casar amb un cavaller anomenat Tito Claudio Pompeyano. Durant el regnat de Còmode, Lucil·la es va rebel·lar amb altres còmplices davant de la depravació del seu germà. Aquest la va fer exiliar a Capri i després va ordenar assassinar. I també tenia fama de llibertina, com la

<sup>65</sup> Coincidint, paradoxalment, amb el fracàs de *La Caída del Imperio Romano*, Mann va percebre com el seu treball estava començant a ser estudiat i apreciat per crítics i especialistes de tot el món, sobre tot la sèrie de *westerns* que havia filmat durant els anys 50.

<sup>66</sup> BARAHONA, F. *Anthony Mann*. Barcelona: Film Ideal, 1997, pàg. 125-147.

<sup>67</sup> DUPLÀ, A. *El cine y el mundo antiguo*. Bilbao: Editorial de la Universidad del País Vasco, 1990, pàg. 56-57.

<sup>68</sup> PRIETO ARCINIEGA, A. *La antigüedad filmada*. Madrid: Ediciones clásicas, S.A., 2004, pàg. 196- 203.

<sup>69</sup> DUPLÀ, A. op.cit., pàg. 57- 61.

seva mare Faustina. I, inclús, s’ insinua que el seu fill, Còmode es fruit d’ una relació extra conjugal<sup>70</sup>.

El personatge de Marc Aureli està be caracteritzat, prenent com a base bustos romans i fent-se ver en ell al filòsof de les *Meditacions*. Però la seva mort va ser a causa de la pesta. La revolta d’ Orient es produirà durant el regnat de Marc Aureli, sent la coneguda revolta d’ Avidio Casio, no contra Còmode. Tampoc hi ha constància de que volgués desheretar al seu fill<sup>71</sup>.

Còmode si que va actuar com a gladiador en diverses ocasions, per demostrar que la seva *virtus* imperial no era simplement una afirmació gratuïta, sinó una realitat. Però va ser Quint Emili Letus i Màrcia (la seva concubina) els que van ordir una conjuració per matar-lo. Primer li van administrar una metzina; com que aquesta no va produir efecte, el van fer estrangular per un atleta amb el qual acostumava a entrenar-se<sup>72</sup>.

La subhasta de la corona imperial no es produirà després de la mort de Còmode, sinó una mica després, i s’ ha de tenir en comte que el traductor de la versió espanyola utilitza la paraula dinar per designar a la moneda romana (denari), sent el primer una moneda àrab.

El tema de les terres, el repartiment de terres als bàrbars, com es veu en la pel·lícula, és més bé, un episodi relacionat amb la revolta dels godes contra l’emperador Valente.

En la pel·lícula es pot veure les diverses causes de la caiguda de l’ imperi, que per una altre banda cau en un moment en que no va caure, evidentment. Però si que hi ha autors que parlen de la caiguda de l’imperi romà des de la dinastia Juli- Claudia.

Fitxa tècnica:

Títol original: *The fall of the Roman Empire*.

Director: Anthony Mann.

Guió: Ben Barzam i Philip Yordan.

Nacionalitat: USA/Espanya 1964.

Productor: Samuel Bronston.

Música: Dmitri Tiomkin.

Interpretació: Alec Guinness, Christopher Plummer, Stephen Boyd, James Manson, Sofia Loren, Anthony Quayle, Mel Ferrer, Omar Shariff.

Duració: 188 min.

## 5.2. GLADIATOR

En l’any 180 d. C., el general Mximo Décimo Meridio lidera l’exèrcit romà cap una important victòria sobre les tribus germàniques a prop de Vindobona. Tenint una bona relació amb l’ emperador Marc Aureli, qui encara que té un fill, Còmode, decideix que a la seva mort sigui el general qui assumeixi el govern de l’ Imperi. Còmode assassina al seu progenitor i es fa amb el poder, intenta guanyar-se la lleialtat de Mximo, però el militar s’adona del que ha passat. En

---

<sup>70</sup> CARBONELL, J (Dir.). *Historia Augusta: des d’Adrià fins a Còmode*. Barcelona: Edicions Magrana, SA., 1998, pàg. 97- 130.

<sup>71</sup> Des de Nerva, el sistema d’ adopció havia estat facilitat per la falta de descendència directa dels emperadors. Aix, Còmode va ser el primer emperador que succeia al tro del seu pare des del regnat de Tto. En 177, quan Còmode tenia 16 anys, el va anomenar co emperador.

<sup>72</sup> CARBONELL, J (Dir.). Op.cit., pg. 158- 179.

aquest moment el general es traït per Quinto que instrueix als pretorians per que l' executin a ell i a la seva família en Hispania. Aconseguix desfer-se dels seus botxins i comença un viatge a cap a la seva llar, però no arriba a temps per salvar a la seva dona i al seu fill. Cau en mans d' esclavistes que el traslladen a Zucchabar, en el nord d' Àfrica. Allà es comprat per Pròximo i obligat a lluitar com a gladiador en la sorra. Mentres, en Roma, Còmode es coronat com a emperador i ordena que comencin varis mesos de jocs i lluites de gladiadors. Màximo es portat a Roma per lluitar en el Colisseu, on els homes de Pròximo son contractats per combatre en una recreació de la batalla de Zama. Màximo, adorat pel públic, combat en diverses batalles: contra l' invicte gladiador Tigris de la Gàl·lia i contra animals. L' antic criat de Màximo, Ciceró es posa en contacte amb ell, dient-li que el seu exèrcit encara li es fidel i Màximo comença a conspirar contra Còmode juntament amb la seva germana, Lucil·la (sempre enamorada d' ell) i el senador Graco. Durant l' intent de fugida de Màximo, la guàrdia pretoriana de Còmode ataca l' escola de gladiadors, matant a Hagen i a Pròximo, i quan arriba a les muralles de la ciutat descobreix que caigut en una trampa i es capturat. Còmode prepara un combat en el Colisseu contra el gladiador. Abans de començar el combat, l' emperador apunyalada a Màximo. Encara que malferit, acaba amb l' emperador. El moribund Màximo, dessagnat per la punyalada, té una visió de la seva família en l' altre vida. Demana com a últim desig que alliberin als seus homes i que el senador Graco sigui restablert. Al crepuscle, Juba enterra a la sorra del Colisseu les dos petites figures amb les Màximo resava a la seva dona i al seu fill (*lares*).

#### 5.2.1. DIRECTOR:

Ridley Scott rep la proposta de la producció de *Gladiator* (2000), un dels gran èxits de la seva carrera, comercialment parlant tant com *Alien, el octavo pasajero* (Alien,1979), o sense tenir que esperar a una repesca passat els anys des del seu estrena, com amb *Blade Runner* (1982). Els productors van presentar-li la proposta acompanyat d' una còpia d' un quadre de Jean-Léon Gérôme titulat “Pollice Verso”. En aquest, amb un estil realista i detallat, es mostra a un gladiador pisant el coll del seu contrincant vençut- amb altres dos caiguts en combat a prop d'ells-, esperant a que el públic faci la senyal que el porti a rematar-lo o a perdonar-li la vida. Aquesta pintura junt amb “La última oració dels màrtirs cristians” (en el que es mostra a un grup de cristians a punt de ser devorats per lleons i tigres), són l' inspiració directe per l' aspecte visual plasmat per Scott en la pel·lícula.

Aquesta va confessar que no coneixia res del món i de l' època que devia reflectir la pel·lícula, però que l' atreïa molt l' endinsar-se en un univers nou, investigar en ell i recrear-lo des de la seva visió<sup>73</sup>.

#### 5.2.2. CARACTERISTIQUES:

La pel·lícula va contribuir a revitalitzar el gènere del cinema de romans. Els seus orígens cinematogràfics estan en *La Caída del Imperio Romano* (1964) i en el clàssic *Espartaco* (1960). De la primera agafa l' època històrica i els personatges de Marc Aureli, Còmode i Lucil·la, a més, del personatge de Livio que es un dels precedents de Màximo. Amb *Espartaco*

---

<sup>73</sup> PEDRERO, J.A. *Ridley Scott. El imperio de la luz*. Madrid: T & B Editores, 2012, pàg. 148- 150.

comparteix l’ ambientació gladiatoria- escola de gladiadors, lluites en l’ amfiteatre- i la idea central del gladiador líder que lluita contra la tirania. Juba (Djimon Hounsou), el gladiador africà amic de Màximo, està inspirat en l’ etiop Draba (Woody Strode), amic d’ Espartac. El senador Graco (Derek Jacobi) és una còpia del Graco (Charles Laughton) d’ *Espartaco*, i la figura del lanista Próximo (Oliver Reed) té un llunyà eco en l’entrenador d’ *Espartaco*<sup>74</sup>.

Com a film del segle XXI, *Gladiator*, gaudeix de les avantatges econòmiques i visuals, no només dels efectes especials obtinguts per ordinador, sinó de tota una generació d’ avantatges en la tècnica cinematogràfica. Per la pel·lícula es va construir físicament una maqueta de la part baixa del Coliseu romà, però el conjunt dels quatre nivells estan reproduïts per ordinador, i l’ espectador pot veure aquest monument des de diferents angles, en vista aèria i des d’ una selecció de punts de vista interiors, de mig pla i allunyats<sup>75</sup>.

La pel·lícula va ser un èxit, per una banda, va revaloritzar el gènere i, comercialment va recaptar uns 190 milions de dòlars, durant el primer any d’ exhibició però, al mateix temps, va provocar una sèrie de crítiques i anàlisis, casi sempre negatius. Des del punt de vista històric l’opinió es unànime en quan a les limitacions, els errors i la falta de matisos, com l’ anacronisme polític d’ una reivindicació republicana en temps de Còmode, així com una violència excessiva, que distorsiona la imatge del circ i els gladiadors. De fet, l’ assessora històrica Kathleen Coleman, professora de Harvard, en desacord amb resultat final, va demanar que el seu nom no aparegués en els crèdits.

A part de la recreació visual, es parla de que l’ èxit de la pel·lícula es degut a que *Gladiator* s’ adapta molt bé a la audiència nord americana i als valors dominants d’ aquesta societat, des de l’ individualisme, a l’ ús de la força i la família, fins els jocs- esports col·lectius (i violents) o el combat contra el tirà en ares d’ una llibertat no molt bé definida. En realitat ens trobem davant d’ un cinema d’ entreteniment, amb certa tesis, en aquest cas la lluita contra la injustícia i la reivindicació de la sobirania popular davant de la tirania, tesis anacrònica, però convincent. En el fons, es un vago populisme, mancat de qualssevol reflexió sobre l’ imperi i centrat en una història de superació personal<sup>76</sup>.

La banda sonora de Hans Zimmer aconseguix una d’ aquestes partitures icòniques que transcendeixen de ser el mer acompanyament musical d’ una pel·lícula per convertir-se en casi un patrimoni popular, difós en tot tipus de programes de televisió i radio, que l’ utilitzen per il·lustrar qualssevol esdeveniment o escena que aspira a escenificar- se amb altes carregues d’ èpica i grandiositat<sup>77</sup>.

### 5.2.3. ALGUNS ERRORS HISTÒRICS:

En aquesta pel·lícula, la mort de Marc Aureli és per asfixia per Còmode. Com ja he dit en l’apartat anterior, Marc Aureli mor a causa de la pesta.

<sup>74</sup> LILLO REDONET, F. *Héroes de Grecia y Roma en la pantalla*. Madrid: Ediciones Evohé, 2010, pàg. 290.

<sup>75</sup> SOLOMON, J. *The ancient world and the Cinema*. Yale University Press, 2001, pàg. 105.

<sup>76</sup> DUPLÀ, A. *El cine “de romanos” en el siglo XXI*. Vitoria: Argitalpen Zerbitzua Servicio Editorial, 2011, pàg. 103-104.

<sup>77</sup> PEDRERO, J. op.cit., pàg. 154-155. S’ ha de dir que la b.s.o utilitza la guitarra espanyola en alguns moments i que, òbviament, en aquest període no s’ havia creat.

Respecte al viatge de Màximo des de Germania fins a Emèrita Augusta. A part de que està ferit només té dos cavalls. La distància entre Vindobona i Emèrita Augusta en línia recta és de 1474 milles, hauria tardat més d' un mes en arribar. I quan arriba, es veu una gran extensió i una gran vil·la, aquest tipus de plantació necessita esclaus i gent que les treballi, i no surt ningú a part de la dona i del fill. Un cop els ha enterrat, es queda dormit i l' agafen uns negrers africans (alguna cosa impossible) sense atendre en absolut a que un ciutadà romà (tot legionari ho era), desertor o no, no podia ser aprehès com a esclau<sup>78</sup>.

Còmode entra a Roma en triomf, encara que és un triomf diferent: Còmode no porta la cara pintada de vermell, ni va vestit de púrpura, ni un esclau li sosté una corona de llorer al cap mentre li diu “recorda que ets un home”, ni el segueixen presoners o els triomfs de guerra, ni bous blancs pel sacrifici. I en comptes d'anar cap el temple de Júpiter en el Capitoli i fer un sacrifici, va al Senat.

La primera aparició de la ciutat en la pel·lícula reflexa la maqueta de *Gismondi*, que va manar construir Mussolini i que es troba en el Museu de la Civiltà Romana. Aquesta maqueta representa, a escala 1.250, la Roma del segle IV, i mostra tots els edificis que es trobaven dins de la muralla Aureliana, es a dir, un segle mes tard del moment en que es desenvolupa l'acció.

El nom del protagonista, Màximo Décimo Meridio, no seria correcte, ja que hauria de ser Décimo Maximo Meridio, ja que *Decimus* era un *pranomen* i *Maximus* està testificat, però no com nomen; en quan a *Meridius*, té a veure amb el mig dia, també sembla, encara que no seria correcte, a Mérida<sup>79</sup>.

I encara es podrien citar molts més errors, de caràcter històric, detalls de decoració, vestuari o atrezzo i errades tècniques (com la famosa bombona de gas), però per falta d' espai no els puc citar.

Fitxa tècnica:

Títol original: Gladiator.

Director: Ridley Scott.

Guió: David Franzoni, John Logan, William Nicholson (Argument: David Franzoni).

Nacionalitat: USA, 2000.

Productor: Universal Pictures / Dreamworks Pictures / Scott Free Productions.

Música: Hans Zimmer i Lisa Gerrard.

Interpretació: Russell Crowe, Joaquin Phoenix, Connie Nielsen, Oliver Reed, Richard Harris, Derek Jacobi, Djimon Hounsou.

Duració: 150 min.

## 6. CONCLUSIONS:

Ja després d' assistir a la xerrada que anomeno en l' introducció ja vaig encarar el treball amb la ment més oberta i intentant analitzar el cinema per una banda, amb les seves pròpies normes i el seu propi llenguatge i la història per l'altre banda. També dir que, en terminologia

<sup>78</sup> MARTIN, F. *Gladiator (2000) de Ridley Scott. ¿Resurrección del cine de romanos?.* FilmHistoria online [en línia]. Vol. XI, nº 1-2. [consulta 13 maig 2013]. Disponible a : <<http://www.publicacions.ub.es/biblioteca/digital/cinema/filmhistoria/2001/FERNANDOMARTIN.htm>>

<sup>79</sup> ALONSO, J. *La antigua Roma en el cine.* Madrid: T & B Editores, 2008, pàg. 242- 250.

m’he trobat moltes diferències i que alguns autors anomenen al cinema de romans o al pèplum com un gènere i d’altres que són sub gèneres dins d’un altre més gran, el d’ aventures (joestic d’ acord amb aquesta ultima afirmació i es veu en el treball).

El cinema s’ha inspirat en temes de la història des del seu naixement ja que va entendre l’espectacularitat que li podia aportar. Però, crec, que amb temps s’ha anat desplaçant el tema històric, per quedar en un segon pla o només com a ambientació, i l’ espectacularitat ha passat a ser la part més important. També és cert que les innovacions tecnològiques han avançat moltíssim. I també s’ ha de valorar que el cinema ha ajudat a “l’aprenentatge” de la història a l’ espectador, ja que molts hem après certs detalls o personatges gràcies al cinema.

Sempre he pensat que el cinema havia de cenyir-se més a les fonts històriques però també he entès que hi ha algunes llicències que s’han de donar ja que no deixa de ser un mitjà visual i que el cinema històric no és Història sinó una obra de ficció i que intenta representar, i que ens sembli el més versemblant possible una història. No importa que no s’ajusti a la rigorositat històrica que exigeix l’ historiador, pel contrari són admissibles adicions fictícies, personatges imaginaris, intrigues, històries d’amor, i invencions, tant en el guió com en la posada en escena, ja que es tracta de ficció. Però, crec, que sempre i quan no es faci creure que el film s’ha realitzat amb una fidelitat històrica. I com a altres gèneres narratius se’ls hi demana una correcta ambientació que contribueixi a fer creïble la història que s’explica, en un film històric la ficció ha de mantenir una coherència amb la vida real.

Però es veritat que hi ha una pregunta en l’aire i és, on està el límit de les concessions en quant a anacronismes, realitat,etc? I com a anècdota, la famosa de Howard Hawks en el rodatge de *Tierra de faraones* (1955). Després d’ acceptar el dictamen dels seus assessors en el sentit de que en l’ Egipte de Keops no es coneixien els cavalls, el director es resigna i accepta camells; però quan li recorden que tampoc tenien camells en aquella època primerenca, es planta i afirma que passa dels cavalls, però que sense camells no roda. I durant el rodatge de *Cleopatra* (1963) a J. Mankiewicz li van dir que l’ arc de triomf que creua la reina egípcia no existia en aquell temps, la qual cosa va contestar: “Who would know?” (Qui sabrà això?). Es veu com a vegades la història no es segueix al peu lletra per decantar-se per l’espectacle o el llenguatge visual.

També ha sortit el tema de la versemblança, ja que crec que les pel·lícules històriques ( i altres gèneres), el que ens han de semblar és versemblant. Sempre i quan estigui dins dels nostres paràmetres, establerts per pel·lícules anteriors, ja ens la creiem i si a més, és versemblant, ja la prenem com a model. Però aquest aspecte és com a espectador, ja que l’ historiador, té uns coneixements amb els que avalua el film sota un altre prisma.

Respecte a la anàlisi de les pel·lícules, *La Caída del Imperio Romano* (1964) va ser un fracàs total i va significar el final de Bronston i *Gladiator* (2000) va significar la resurrecció del gènere,com ja he dit abans. Ambdues pel·lícules comparteixen tema, i personatges, i totes dues deixen clar que Marc Aureli no volia que el seu fill, Còmode, el succeís. Podem dir que, també, en les dues pel·lícules la història perd davant de l’espectacle.

*La caída del Imperio Romano* (1964) no va tenir l’ èxit esperat ja que es va realitzar en un moment en el que el mercat del cinema “de romans” estava molt saturat després de *Cleopatra*

(1963). Tot i que van voler combinar una interpretació molt correcta amb les receptes clàssiques del cinema espectacular. Històricament, encara que no arriba al punt de *Gladiator* (2000), té també errades històriques.

En el cas de *Gladiator* (2000) és una pel·lícula que intenta estar dins dels paràmetres tradicionals del gènere: espectacularitat, acció, pretensió de rigor i un missatge ideològic-polític. Però és un film amb moltes errades, tant històriques com tècniques i arriba a un punt, que no ens transmet versemblança i, per tant, no ens hauríem de creure res. Però, com a espectadora que va anar al cinema en el seu moment, em va semblar una cosa molt espectacular i em va “atrapar” durant la seva durada. Òbviament, no tenia els coneixements adequats per saber apreciar els errors, simplement com a espectacle, em va semblar meravellós. Encara que entra dins del cinema històric, s’ha de deixar molt clar que no està ben treballat en respecte a la història, i tècnicament, té algunes errades bastant importants.

No es pot negar que aquest film va obrir un altre cop el cinema històric i “de romans” però ara s’entén més com a entreteniment i, ara, la situació ha canviat i s’ha adaptat a les noves possibilitats tècniques, que donen moltes més possibilitats i espectacularitat.

#### 7. BIBLIOGRAFIA:

- Llibres:

- ALONSO, J. J., MASTACHE, E. i ALONSO, J. *La antigua Roma en el cine*. Madrid: T & B Editores, 2008. ISBN: 978- 84-96576-69-8.
- ALONSO, F. *Anthony Mann*. Barcelona: Film Ideal, 1997. ISBN: 84- 922150-3-8.
- CANO, P.L i LORENTE, J. *Espectacle, amor i martiris al cinema de romans*. Barcelona: Editorial Promociones Publicaciones Universitarias, 1983. ISBN: 84-86130-81-6.
- CARMONA, L.M. *Los 100 grandes personajes históricos en el cine*. Madrid: Cacitel, S.L. ISBN: 84-96613-05-4.
- DE ESPAÑA, Rafael. *La pantalla épica. Los héroes de la antigüedad vistos por el cine*. Madrid: T & B Editores. ISBN: 978-84-92626-36-6.
- DUPLÁ, A. *El cine “de romanos” en el siglo XXI*. Vitoria: Universidad del País Vasco, 2012. ISBN: 978-84-9860-594-5.
- DUPLÁ, A. i IRIARTE, A. (eds.). *El cine y el mundo antiguo*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1990. ISBN: 84-7585-251-3.
- FERRO, M. *Cine e Historia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1980. ISBN: 8425209668.
- GIBBON, E. *Historia de la decadencia y caída del Imperio Romano*. Barcelona: Alba Editorial, S.L.U., 2000. ISBN: 84-8424-053-5.
- GRIMAL, P. *La civilización romana. Vida, costumbres, leyes, artes*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1999. ISBN: 84- 493- 0687- 6.
- HUESO, A.L. *El cine y la historia del siglo XX. Volumen 84 de Monografías de la Universidad de Santiago de Compostela*. Universidad de Santiago de Compostela, 1983.
- MONTERDE, J.E. *Cine, historia y enseñanza*. Barcelona: Laia, 1986. ISBN: 8476680422.
- MONTERDE, J.E., SELVA, M. i ARGUIMBAU, A. *La representación cinematográfica de la historia*. Barcelona: Ediciones Akal, S.A., 2001. ISBN: 84-460-2667-2.

- LILLO REDONET, F. *El cine de romanos y su aplicación didáctica*. Madrid: Ediciones clásicas, S.A., ISBN: 84-7882-136-8.
- LILLO REDONET, F. *Héroes de Grecia y Roma en la pantalla*. Madrid: Ediciones Evohé, 2010. ISBN: 978-84-937429-3-5.
- RIAMBAU, E i ROMAGUERA, J. (eds). *La historia y el cine*. Barcelona: Editorial Fontamara, S.A. ISBN: 84-7367- 233- X.
- PAZ, M.A. i MONTERO, J. *Historia y cine. Realidad, ficción y propaganda*. Madrid: Editorial complutense, S.A., 1995. ISBN: 84-89365-11-3.
- PEDRERO, J.A. *Ridley Scott. El imperio de la luz*. Madrid: T & B Editores, 2012. ISBN: 978- 84-15405-30- 6.
- PRIETO ARCIENAGA , A. *La antigüedad filmada*. Madrid: Ediciones Clásicas S.A., 2004. ISBN: 84-7882-548-7.
- PRIETO ARCIENAGA, A. *La antigüedad a través del cine*. Barcelona: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 2010.
- SALVADOR, A. *Cine, literatura e historia*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1997. ISBN: 84-7960-212-0.
- SOLOMON, J. *The ancient World and the Cinema*. Yale University, 2001. ISBN: 84-206-5793- X.
- UROZ, J. (Ed.). *Historia y cine*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1999. ISBN: 84-7908-466-9.
- VV.AA. *Historia General del cine. Volumen VIII. Estados Unidos (1932-1955)*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1996. ISBN: 84-376-1442-2.
- VV.AA. *Historia General del cine. Volumen X. Estados Unidos (1955-1975) y América Latina*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1996. ISBN: 84- 376-1415-5.
- Artículos electrónicos:
  - LACALLE, D. *Gladiator: memoria del peplum i reescritura genérica. Caleidoscopio Revista de Cine 5*. [en línea]. Gener- Desembre de 2007, nº3. Disponible a:< [www.uch.ceu.es/caleidoscopio/numeros/cinco/lacalle.htm](http://www.uch.ceu.es/caleidoscopio/numeros/cinco/lacalle.htm)>.
  - MARTIN, F. *Gladiator: (2000), de Ridley Scott: ¿Resurrección del cine de romanos?. Filmhistoria online XI.1* [en línea]. Número 1-2, 2001. [Consulta 18 maig 2013]. Disponible a: <[www.publicacions.ub.es/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/2001/FERNAN DOMARTIN.htm](http://www.publicacions.ub.es/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/2001/FERNAN DOMARTIN.htm)>
  - PLA, E. Historia en el cine, cine en la historia. *Cine historia* [en línea]. [Consulta 12 maig 2013]. Disponible a: <[www.cinehistoria.com/historia\\_en\\_el\\_cine.pdf](http://www.cinehistoria.com/historia_en_el_cine.pdf)>.
  - SERRANO, D. Cine y Antigüedad: pasado y presente en la pequeña y gran pantalla. *Historia Autónoma* [en línea]. Setembre 2012, núm. 1 [Consulta: 1 de Maig 2013]. ISSN: 2254-8726.
- Pàgines Web:
  - *The Internet Movie Database* [en línea]. Seattle: IMDb.com, Inc., [1990]- [Consulta 20 maig 2013]. Disponible a: <<http://www.imdb.com/>>.
  - *FilmAffinity* [en línea]. Filmaffinity S.L [2002] - [Consulta 20 maig 2013]. Disponible a: < <http://www.filmaffinity.com/es/main.html>>