

La decolonizzazione del mondo classico sul grande e piccolo schermo negli ultimi decenni: un'intervista

Laura Cotta Ramosino è produttrice creativa per lo sviluppo di progetti cinematografici e televisivi presso la casa di produzione Cattleya, dopo essere stata per alcuni anni consulente editoriale per la struttura Cinema e Fiction di Rai 1; ha all'attivo la scrittura di sceneggiature per serie tv e per lungometraggi. Ha conseguito il dottorato di ricerca in Storia e storiografia dell'antichità classica presso l'Università di Perugia. A lei abbiamo chiesto di riflettere sul modo in cui il cinema e la televisione influenzino la nostra percezione del mondo antico e possano dunque incidere su un mutamento di paradigma intorno al tema della decolonizzazione.

Sono passati circa venti anni dalla contemporanea pubblicazione della Sua tesi di dottorato su Plinio il Vecchio e del Suo libro, scritto in collaborazione con Luisa Cotta Ramosino e Cristiano Dognini, Tutto quello che sappiamo su Roma l'abbiamo imparato a Hollywood. E sono passati quasi venticinque anni dall'uscita nei cinema de Il Gladiatore, un film a cui a buon diritto è attribuito il merito del rilancio sul grande schermo di un genere, quello del film storico di ambientazione greco-romana, che ha avuto alterne fortune e una vita carsica nella storia del cinema. Lei ritiene che l'analisi di questo genere cinematografico possa aiutarci davvero a capire che sguardo rivolgiamo al mondo antico, anche alla luce del recente dibattito sull'esigenza di una decolonizzazione degli studi classici? E a distanza di tanti anni, che rimane del Gladiatore?

Sarebbe probabilmente impossibile fare in questa sede un resoconto esaustivo della cinematografia e della produzione televisiva sull'argomento (e bisognerebbe allargare il discorso ad altri media di successo tra il pubblico più giovane, per esempio al mondo dei comics e dei manga, fino ai tormentoni di TikTok e di X), mentre penso possa valere la pena esplorare elementi e tendenze significativi (siano essi contenutistici o formali) per provare a capire cosa è successo nelle menti di chi crea e nel pubblico che di queste opere audiovisive si nutre.

In quel mio libro del 2004, dal titolo un po' ironico, avevo dedicato un intero capitolo alla pellicola di Ridley Scott, perché mi sembrava paradigmatica di un certo tipo di approccio del cinema americano al racconto dell'antico e della storia in generale, ma anche perché si prestava particolarmente bene a illustrare un diverso modo di affrontare la critica dei film "storici".

Per vari decenni gli storici si sono esercitati nella critica al racconto cinematografico, denunciandone gli errori più o meno evidenti, le semplificazioni e le falsificazioni. Proprio a proposito del *Gladiatore*, va ricordato che Kathleen Coleman, ingaggiata come consulente per quel film, scoprì a sue spese quanto i meccanismi della produzione cinematografica mal si adattassero alle esigenze della correttezza storica e chiese di togliere il suo credito nei titoli finali (restano solo dei ringraziamenti). La caccia all'errore è un gioco che ai tempi avevo praticato e pratico ancora anche io con grande soddisfazione, anche se forse con minore competenza, ma sarebbe decisamente riduttivo fermarsi a questo primo livello.

Il racconto cinematografico, come ogni racconto storico, ci parla tanto del suo oggetto quanto di chi lo esegue, del mondo e del tempo che rappresenta ed è l'esplorazione di questo aspetto che può offrirci i frutti più interessanti.

Senza la pretesa di ridurre il film al suo contesto socio-politico, non si può tuttavia fare a meno di notare come *Il Gladiatore* – a fine 2024, peraltro, ne è uscito il sequel, con un nuovo cast e una nuova prospettiva –, oltre che un ottimo esempio di intrattenimento di qualità, sia anche l'espressione di un preciso momento storico (la fine di un decennio "imperiale" degli Usa precedente allo shock dell'11 settembre) e le scelte narrative della pellicola,

testimoniate anche dalle molte interviste del regista, dello sceneggiatore e del cast, ne portavano chiaramente le tracce. *Il Gladiatore* è il prodotto perfetto di una cultura americana che si vedeva, e sarebbe stata ancora per poco, come l'unica grande superpotenza rimasta sul campo, in un mondo oscuro e brutale, e si interrogava sui meccanismi della trasmissione del potere, sulla propria natura e sulla propria missione. Basti pensare alle parole pronunciate da Massimo di fronte all'anziano Marco Aurelio che lo interroga sull'essenza di Roma e del suo impero: «Ho visto molto del mondo che c'è fuori dai nostri confini: è brutale. Roma è la luce».

La narrazione nelle mosse iniziali si rifà agli archetipi del racconto shakespeariano ma anche, più immediatamente a quello del paradigma del mondo mafioso, con l'erede designato e meritevole che rifiuta l'investitura lasciando il campo a quello di sangue con conseguenze devastanti.

Questa prospettiva fa sì che, al di là della stanchezza di Marco Aurelio per gli anni di guerra continua, non ci sia mai una vera e propria riflessione sul tema di Roma come potenza colonizzatrice. La Roma del *Gladiatore*, archiviata la guerra esterna con una pur spettacolare scena di battaglia iniziale (dove i barbari restano un nemico-massa senza personalità specifica e intelligenza), è raccontata come una metropoli dove, tra gli intrighi di palazzo, regna un despota dal grande senso dello spettacolo (come mostra la parata del rientro, ma anche la pianificazione degli spettacoli dell'arena).

È un racconto muscolare e prevalentemente al maschile (l'unico personaggio femminile di nota, Lucilla, la figlia dell'imperatore che ha un debole per il protagonista Massimo, è secondario e quasi sempre passivo), che si è guadagnato un posto stabile nell'immaginario mondiale anche oltre il notevole successo del film al botteghino e presso la critica, non solo per il suo protagonista nobile e stoico, ma forse ancora di più per un antagonista gigioneggiante ma autorevole, che ha regalato fama mondiale a Joaquim Phoenix.

Il Gladiatore non è certamente il primo film della storia del cinema a raccontare le vicende di Roma antica in questo modo così muscolare.

L'archetipo narrativo di partenza è lo stesso del Nerone di Peter Ustinov nel classico *Quo vadis?* del 1951. Qui però, al contrario dell'ultimo rappresentante dei Giulio Claudii, che appariva spesso sotto l'influenza suoi consiglieri e preda delle sue ossessioni, Commodus dimostra una maggiore consapevolezza e autonomia nella manipolazione della folla attraverso *panem et circenses*, ma soprattutto con il consapevole controllo della narrazione di se stesso e dell'avversario, in questo anticipando tanti leader populistici di oggi. Significativo da questo punto di vista il riassunto della vicenda di Massimo fatto dallo stesso Commodus, appena prima del loro duello nell'arena nel finale, una sorta di pitch del film stesso: «Il generale che divenne uno schiavo. Lo schiavo che divenne un gladiatore. Il gladiatore che sfidò l'imperatore. Che storia incredibile! Ma ora il popolo vuole sapere come va a finire. Solo una morte gloriosa sarebbe adeguata. E cosa potrebbe esserci di più glorioso che sfidare l'imperatore stesso nella grande arena?».

Eppure, a differenza di Quo vadis?, nel Gladiatore mancavano i cristiani.

Costituisce una scelta narrativa interessante e consapevole da parte di regia e autori la "rumorosa" assenza nella storia dei cristiani, che dal punto di vista storiografico erano sicuramente presenti a Roma e nella stessa corte imperiale all'epoca, e che sono praticamente una costante del cinema su Roma, specie nei racconti cinematografici di combattimenti nell'arena, che pure hanno uno spazio assai ampio nel film. In realtà, come confermato dallo stesso regista in un'intervista, il film prevedeva almeno una scena dedicata alle persecuzioni dei cristiani (Massimo dai sotterranei dell'arena, prima di combattere, vedeva una donna e i suoi bambini sbranati da un leone), ma questa non sopravvisse al final cut del film. La giustificazione portata dal regista è che la scena non risultava davvero efficace, ma c'è da credere che la motivazione sia più profonda.

La vera figura messianica (e cristologica) del film è lo stesso Massimo Decimo Meridio, l'eroe che deve morire per compiere la sua missione («C'era un sogno che era Roma, sarà realizzato») e il

cui corpo viene portato in trionfo da senatori in candide vesti. In questa prospettiva, i cristiani e il cristianesimo (con cui peraltro Scott nei film successivi dimostra di non andare molto d'accordo) sarebbero stati ovviamente un elemento di disturbo. La prospettiva trascendente di Massimo è pagana, anche se di un paganesimo "addomesticato" al gusto contemporaneo.

Quello che interessa a Ridley Scott è il racconto di un impero che ha perso la sua anima (la Repubblica) conquistando il mondo e che nonostante tutto cerca di riconquistarla per potersene dire legittimamente e moralmente il custode.

Altri due elementi qui accennati, la caratterizzazione di protagonista e antagonista, come pure la presenza e il peso del femminile, sono tra quelli su cui l'evoluzione della percezione dell'antichità ha impattato in modo particolarmente evidente.

Dicevamo che a fine 2024 un sequel del Gladiatore è stato portato sugli schermi. Dopo quasi venticinque anni che cosa è cambiato?

Il primo elemento che annuncia il cambio di prospettiva della storia è già nell'apertura del film: se nel primo *Gladiatore*, come dicevamo, i nemici barbari sono una massa indistinta, qui la battaglia tra Romani invasori e Numidi è vista per lo più dalla prospettiva dei secondi, attaccati e pronti a difendere la loro città e i loro affetti fino alla fine. Ed è qui che entra in scena Annone, il nuovo protagonista della storia, guerriero determinato, accompagnato dalla sua sposa, anche lei una guerriera (seconda novità, e anche se pure questa consorte fa subito una brutta fine, è significativo che la rappresentazione delle donne cerchi di superare quella di semplici pedine del gioco di altri).

Scopriremo poi (ma il colpo di scena è relativo) che Annone altri non è che Lucio Vero, figlio di Lucilla (e di Massimo, anche se non ufficialmente), che nel primo film appare solo bambino. Sua madre lo aveva spedito lontano anni prima per proteggerlo al cambio di regime dopo la morte di Commodo e apparentemente se lo era dimenticato lì. Negli anni il ragazzo ha rinnegato la sua "romantà" per diventare un membro rispettato del suo nuovo popolo.

A interpretarlo è Paul Mescal (attore irlandese candidato all'Oscar nel 2023 per *Aftersun*, ma conosciuto da molti per la sua interpretazione nella serie *Normal People*): tra gli altri attori provinati per la parte c'erano Timothée Chalamet, Miles Teller, Austin Butler e Richard Madden, praticamente tutto il meglio della giovane generazione hollywoodiana. Mescal è affiancato da un cast stellare che comprende Pedro Pascal e Denzel Washington, su cui conviene soffermarsi un attimo, perché costituisce il terzo elemento di evidente novità ed è forse quello più centrale nella trama.

Il personaggio di Denzel Washington è un ex gladiatore, ormai ricco, che si è guadagnato la libertà combattendo (il corrispondente, dunque, del personaggio di Proximus interpretato a suo tempo dal defunto Oliver Reed), ma che porta ancora su di sé i segni della sua condizione di schiavo e nutre risentimento nei confronti di chi lo ha catturato, marchiato e oppresso. Macrino, questo è il suo nome, intuisce la forza e la rabbia di Annone e decide di usarlo per il suo complesso piano per impadronirsi dell'impero. Non è chiaro se regista e sceneggiatori avessero in mente di identificare il personaggio con la figura storica dell'imperatore Macrino, ma poco importa perché qui la Storia ufficiale conta ancora meno che nel primo capitolo. Tra spettacoli gladiatori sempre più simili a videogiochi (scimmie feroci, un enorme rinoceronte cavalcato che sembra uscito da *Il signore degli anelli* e squali che nuotano nel Colosseo allagato) e intrighi di palazzo che ripetono in maniera un po' stanca quelli della prima pellicola, è chiara la preminenza dello spettacolo sulla coerenza della narrazione, ancor prima che sui dati storici.

Una prospettiva simile è anche in *Those about to die*, la serie di Amazon Prime dedicata ai gladiatori uscita nell'estate del 2024. Anche qui la messa in scena (la serie è stata girata per lo più a Cinecittà con un massiccio uso di Computer-generated imagery) trasforma la Roma antica in un altrove esotico (il periodo messo in scena è quello della fine del regno di Vespasiano), mentre il casting e la sceneggiatura puntano il più possibile sull'"inclusività", dando largo spazio, accanto alla solita aristocrazia corrotta, alle *backstory* dei gladiatori e delle gladiatrici provenienti da luoghi marginali, colonizzati e cacciati come bestie e in cerca di un generico riscatto, secondo una retorica vagamente "rivoluzionaria" abbastanza vaga

da poter essere applicata un po' ovunque. I combattimenti e le corse con i carri sono in questa prospettiva eventi paragonabili ai più spettacolari sport moderni (quelli che, trasmessi in diretta, infatti stanno diventando un elemento di grande richiamo anche per le piattaforme di streaming), perfetti per costruire una narrazione di lotta e riscatto per i reietti e gli oppressi, mentre per i ricchi e i potenti sono strumento di ambizioni e vendette.

A testimonianza della perenne fortuna del tema, peraltro, tra il primo e il secondo *Gladiatore*, cinema e televisione non hanno affatto abbandonato il mondo dei combattimenti gladiatori, offrendo al pubblico ben due versioni di *Ben Hur*, una miniserie televisiva internazionale in due episodi del 2010 e un film per il cinema del 2016, e una serie di tre stagioni dedicata a Spartaco (*Spartacus*, 2010-2013, prodotta dal canale americano Starz).

Denzel Washington è un attore nero: un personaggio di rango, nella società romana antica, ancorché ex-gladiatore, non è certo frequente nella cinematografia di argomento romano. E questo ci conduce direttamente alla questione di una visione "coloniale" dei rapporti tra Roma e le altre civiltà mediterranee e di come il cinema abbia contribuito a rafforzarla, o di come il cinema possa oggi incentivare una prospettiva di decolonizzazione. Si tratta semplicemente di una presenza imposta dalla faticosa ricerca di equilibri etnici nei cast hollywoodiani, magari anche con uno sguardo al mercato, o è il segno di una trasformazione culturale in atto?

La presenza di Denzel Washington nel sequel è interessante anche perché negli anni immediatamente successivi all'uscita sugli schermi del *Gladiatore* e di fronte al suo successo di pubblico e critica, proprio Denzel Washington fu al centro di molti *rumors* e polemiche su un possibile film dedicato al generale cartaginese Annibale, che, secondo le presentazioni dell'epoca, sarebbe stato "afrocentrico", qualunque cosa i responsabili della stampa e del marketing del film intendessero con questo.

Non c'è dubbio che, sebbene i Cartaginesi praticassero la schiavitù come e quanto i Romani, e le guerre puniche possano essere interpretate più come uno scontro tra due imperi mediterranei

concorrenti che come una guerra di liberazione africana, il personaggio di Annibale si presti molto bene ad un racconto anti-colonialista, forse ancora di più in quanto nobile sconfitto.

La scelta di un Annibale nero all'epoca suscitò più di una polemica, in contesti che esulavano dal mondo dello spettacolo per riversarsi in quello culturale più esteso, preannunciando molte delle tematiche che sarebbero diventate centrali negli anni successivi anche grazie alle casse di amplificazione dei social.

Non mancò chi addirittura chiamò in campo insigni classicisti, tra cui Mary Lefkowitz (l'autrice del celebre e discusso *Not out of Africa*, in polemica con *Black Athena* di Martin Bernal), impegnati a difendere l'appartenenza razziale semitica del generale Cartaginese, e tuttavia la serietà del dibattito, in cui intervennero storici dell'antichità dalle più diverse posizioni, se da un lato rifletteva preoccupazioni nate in tutt'altri contesti, testimoniava anche la convinzione che il mezzo cinematografico costituisse di per sé uno strumento culturale capace di influenzare in modo potente la percezione collettiva di fatti storici lontani.

Va tenuto presente che le scelte di casting di quello che si preannunciava come un vero e proprio *blockbuster* avevano certamente ragioni più di carattere economico che strettamente scientifico: non dimentichiamo che si tratta di operazioni industriali da decine se non centinaia di milioni di euro non di opere artistiche tout court. Denzel Washington all'epoca era uno degli attori più *bankable* del panorama hollywoodiano e uno dei pochi capaci di attirare sia il tradizionale pubblico dei grandi film epici che il pubblico *black*, a cui offrire una rilettura aspirazionale di una figura storica nota.

Nei primi anni Duemila, per altro, i progetti dedicati ad Annibale in stato di sviluppo erano addirittura due e l'altro attore in pole position per interpretarlo era niente meno che Vin Diesel, la star del *franchise* di *Fast and Furious*, le cui origini etnicamente miste lo rendevano per alcuni più plausibile nei panni del Cartaginese e che per i successivi quindici anni avrebbe cercato di condurre in porto addirittura una trilogia sul grande Cartaginese.

Se in decenni ormai lontani nessuno si era fatto problemi a "castare" attori bianchi nei ruoli più diversi, nel nuovo millennio le sfumature di colore della pelle sono tuttavia diventate pian piano

un tema centrale, mentre il cinema e la televisione americani iniziano a capire quanto possa essere redditizio corteggiare un pubblico, quello delle diverse minoranze, alternativo a quello tradizionale, offrendogli non solo di includere “eroi di colore” più largamente riconosciuti (da Martin Luther King a Cassius Clay) tra i protagonisti di serie e film, ma anche iniziando, anche nelle produzioni storiche, quella pratica del *color blind casting* già comune per il teatro, ma che in un mezzo come il cinema non era così immediato trasferire.

Nel dicembre del 2023 Netflix ha annunciato la produzione del film su Annibale con Washington protagonista per la regia del regista d'azione Antoine Fuqua: la sceneggiatura dovrebbe essere firmata proprio da uno degli autori del primo *Gladiatore*, John Logan, e subito si è riaccesa la polemica sul colore della pelle del protagonista (quando forse avrebbe avuto senso discutere invece sulla sua età, visto che ormai Washington ha settanta anni e dovrebbe interpretare un Annibale poco più che trentenne negli anni della seconda guerra punica).

È però significativo lo slittamento dei due campi contrapposti della discussione rispetto a due decenni fa: adesso ad entrare in polemica con le scelte di Netflix non sono tanto i classicisti legati alla tradizione storiografica, ma la Tunisia dove c'è chi, come Yasmine Mami, un membro del parlamento, avanza ufficialmente proteste preventive contro lo streamer per aver caratterizzato come nero un personaggio di origini in realtà semite in un'operazione definita di *blackwashing* legata, si sostiene, ad un'ideologia afrocentrista percepita come razzista, colonialista e woke. Interessante la risposta della ministra tunisina Hayet Guettat Guermazi, che, nella prospettiva di rivitalizzare l'industria audiovisiva locale che in passato ha goduto di grande vivacità, appare più preoccupata di assicurarsi che le riprese del film si svolgano almeno in parte nel paese che di ingaggiare sterili polemiche con un gigante del mondo dello streaming.

In Tunisia il dibattito si intreccia con quello legato alle discusse posizioni del presidente Saied su una presunta campagna volta a modificare la composizione razziale del paese, attraverso l'introduzione di una massa di immigrati sub-sahariani, e che aveva sca-

tenato vaste ondate di violenza nel paese. A dimostrazione che un personaggio di oltre duemila anni fa può diventare il catalizzatore di un dibattito nel momento in cui le contraddizioni e le contrapposizioni politiche e sociali di oggi vi si trovano riflesse.

Resta da vedere, quindi, fino a che punto sia vero che un film o una serie televisiva possono avere un peso nel cambio di prospettiva su un tema così delicato come la decolonizzazione. Certo è che le reazioni molto vivaci non solo all'interno della cultura europea e americana, ma anche da parte di istituzioni e personalità della cultura dei paesi interessati da queste narrazioni, proprio nell'estremismo che talvolta le caratterizza, fanno pensare che possa essere così.

La piattaforma di streaming Netflix non è nuova a prese di posizione che suscitano dibattiti, soprattutto intorno a questi temi. Un altro esempio significativo è quello della docuserie in quattro episodi dedicata alla regina Cleopatra. Qui, tra l'altro, il tema di un'identità etnica e culturale controversa si intreccia al problema del potere femminile. Perché Cleopatra suscita così tanto clamore?

In realtà, la serie su Cleopatra fa parte di un programma più ampio dedicato alle "regine d'Africa" prodotto da Jada Pinkett Smith per la piattaforma ed era stata preceduta da un'altra dedicata a Nijnga, l'antica regina guerriera dell'Angola. Già per questa prima serie non erano mancate le polemiche: l'interprete era un'attrice britannico-nigeriana; quindi, appartenente ad un diverso gruppo etnico e culturale dal personaggio che avrebbe dovuto rappresentare, ma l'eco sui media (per lo meno su quelli europei e americani) non era stata particolarmente significativa.

Jada Pinkett Smith ha raccontato più volte la genesi di questa produzione. Era stata la figlia Willow a chiederle quali fossero le regine africane e perché non se ne sapesse nulla e lei aveva deciso di colmare quella grave lacuna. Secondo la produttrice esecutiva lo show avrebbe potuto contribuire a rompere alcuni degli stereotipi su neri americani e africani: «I want people to take pride in the essence of what we are all together, and what we've done to overcome everything we've faced».

Un presupposto, come si vede, ideologicamente schierato che va interpretato all'interno del contenuto delle "culture wars" che negli ultimi anni hanno visto spesso personaggi di Hollywood prendere posizione su argomenti sensibili, specie per quanto riguarda la percezione del passato americano, il razzismo sistemico, il ruolo dei neri e delle varie minoranze nella costruzione dell'America di oggi.

Qui la posizione della produttrice si riflette fedelmente nella selezione degli "esperti" incaricati di veicolare il contesto storico nelle ricostruzioni drammatizzate dei punti salienti della vicenda. La rivendicazione di una scelta di campo, per lo meno nella questione "colore della pelle", orgogliosamente emotiva più che storicamente giustificata viene espressa molto chiaramente da una delle studiose interpellate, Shelley P. Haley (Classics, Hamilton College), che dichiara che l'ispirazione per i suoi studi è stata la nonna («non ti deve importare di quello che ti diranno a scuola, io so che era nera»), mentre Islam Issa (Literature and History, Birmingham City University), che per altro non è un esperto di storia egiziana tout court quanto di ricezione contemporanea della letteratura inglese, in particolare di Milton e Shakespeare, spiega che il fascino di Cleopatra risiede proprio nella possibilità di figurarsela a propria immagine e somiglianza. Nessuna delle due affermazioni, a mio parere, appare particolarmente adatta a garantire l'accuratezza del ritratto storico proposto.

Nella visione offerta dal docudrama Cleopatra è a tutti gli effetti africana e in quanto regina, donna e nera si oppone all'influenza romana che proprio in quei decenni aveva raggiunto anche i confini del regno d'Egitto. A completare il ritratto, un improbabile addestramento paramilitare che sembra più debitore a *Game of Thrones* che alle fonti antiche e la classica immagine dell'intellettuale che morde la penna mentre si lambicca il cervello in mezzo ai rotoli della biblioteca di Alessandria. Il ritratto scivola significativamente sul particolare non secondario che i macedoni e caucasici Tolomei, stirpe a cui Cleopatra apparteneva, potevano considerarsi i primi veri colonizzatori dell'Egitto, giunti insieme ad Alessandro Magno e lì rimasti presentandosi come veri eredi dei faraoni.

La prospettiva della docuserie è poco interessata alle vicende interne romane, che sono raccontate con grossolane semplificazioni, quanto piuttosto al tentativo di Cleopatra di preservare (ed eventualmente allargare) il regno lasciatole dal padre (nella visione del documentario è lei la “vera” erede spirituale del genitore a dispetto del regno congiunto con il fratello-marito). Lo scontro tra la “so-called democracy” dei Romani e la monarchia teocratica dei Tolomei è tutto, per lo meno idealmente, a favore di questi ultimi, che dopotutto stanno difendendo le loro tradizioni. La prospettiva del racconto si inserisce quindi perfettamente in un frame narrativo anticolonialista: da un lato i bianchi conquistatori senza scrupoli, dall’altro una minoranza oppressa che difende il proprio territorio e le proprie radici come può, siano le armi o la seduzione dei potenti.

Per rafforzare questa idea Cleopatra è presentata come particolarmente interessata al popolo e soprattutto alla sua componente più “africana” (la corte di Cleopatra è visivamente più nera di quella del fratello e della sorella), un interesse dovuto alla sua origine razziale ma anche a un coinvolgimento individuale con la tradizione del paese. In quanto donna, poi, viene presentata come portatrice di un sapere alternativo, che gli avversari romani indicano subito come stregonesco e che è stata all’origine della sua millenaria rappresentazione di seduttrice orientale in letteratura e arte. L’interpretazione del legame tra Cleopatra e Cesare ondeggia tra la scaltra alleanza politica (con l’evidente intenzione di elevare culturalmente il personaggio) e aspetti più strettamente melodrammatici e da romance (che diventano predominanti nel racconto del rapporto con Marco Antonio).

Quali sono state le reazioni, anche politiche, a questa scelta così fortemente ideologizzata?

Poco dopo l’annuncio della scelta dell’attrice e sceneggiatrice britannica Adele James per interpretare Cleopatra, da parte egiziana hanno iniziato a levarsi voci di protesta: l’archeologo Zahi Hawass ha ricordato che Cleopatra fa parte della dinastia tolemaica, di origine macedone e quindi certamente di pelle bianca

(un'affermazione avvalorata anche dalla propensione dei Tolomei a sposarsi tra fratelli). Un avvocato egiziano, Mahmoud al-Semary, ha minacciato un'azione legale contro Netflix, mentre qualcuno ha addirittura proposto di tagliare gli accessi a Netflix nel paese.

Anche il ministero per le antichità egiziano ha pubblicato una lunga dichiarazione comprensiva di opinioni di illustri esperti, per sostenere la tesi di una Cleopatra bianca, o per lo meno non nera e dai tratti europei: «Bassorilievi e statue della regina Cleopatra sono la miglior prova», è la conclusione che chiude definitivamente il discorso.

A contrastare l'eresia si è mosso anche Mostafa Waziri, segretario generale del Consiglio supremo delle Antichità, che ha sostenuto che rappresentare la famosa regina come nera sarebbe stata niente di meno che una grossolana falsificazione della storia egiziana, ribadendo però che la sua posizione partiva non da presupposti razzisti ma dalla volontà di difendere una parte importante della storia dell'Egitto nell'antichità. L'*excusatio non petita* implicita nella dichiarazione lascia trasparire anche qui la dimensione contemporanea nemmeno tanto nascosta dietro il dibattito storiografico.

Per chi volesse ripescare i tratti fondamentali di questo dibattito si possono trovare contributi interessanti su diversi giornali, dall'inglese «Guardian», al «Times», al «New York Times», ma in fondo val la pena ricordare che per Netflix, che distribuisce in tutto il mondo, a dispetto della diversa natura delle produzioni (un docudrama con aspirazioni dichiarate di un discorso scientifico a fronte di un romance tratto da una serie di libri “rosa”), la presentazione di una Cleopatra nera che tira di spada, mordicchia una penna pensosa nella biblioteca di Alessandria, tiene testa ai suoi due bianchissimi amanti romani e si libera a malincuore della concorrenza dei fratelli uccidendoli, ha più o meno la stessa legittimità e valore aspirazionale della nerissima e più fortunata regina Carlotta, consorte del re britannico Giorgio III e causa di un cambio sociale e politico epocale grazie alla sua storia d'amore nel prequel alla fortunatissima serie *Bridgerton*, un ottimo esempio dell'attuale tendenza alla falsificazione aspirazionale del passato. Se la storia in passato ha “tradito” donne e minoranze, la narrazione contem-

poranea, anziché cercare di ricostruire il passato come monito per il futuro (nella tradizionale prospettiva di una *historia magistra vitae*), mira a offrire un'immagine alternativa del passato dove le grandi conquiste in termini di integrazione, parità, rapporti tra gruppi etnici e tra i sessi siano già presenti e realizzate su uno sfondo genericamente d'epoca in cui lo spettatore di oggi possa specchiarsi senza sentirsi a disagio, ma potendo "fare il tifo" per i propri eroi.

E del resto, dovendo cercare di spiegare al pubblico la complessità della situazione politica egiziana del primo secolo a.C., gli esperti la descrivono come «a *Game of Thrones* kind of environment», intendendo con ciò, probabilmente, un luogo dove tutti sono pronti a pugnalarsi alle spalle e l'ascesa al trono può facilmente essere la premessa di una morte violenta. Potremmo dire che la riflessione, a questo punto, ha già fatto un doppio giro, partendo dalla realtà storica per fare il bagno in un fantasy storicamente ispirato per riproporsi nella divulgazione di un antico da cui si è da tempo persa quella che un grande cineasta italiano aveva chiamato "la giusta distanza".

Per capire fino in fondo la natura ben poco storiografica quando strettamente ideologica della questione, è interessante notare che, se nel caso della serie Netflix le proteste di parte egiziana si sono alzate verso l'eccessiva africanizzazione della regina, una polemica preventiva uguale e contraria si era levata un paio di anni prima quando era trapelata la notizia che a Hollywood era in preparazione un film dedicato alla regina egiziana con protagonista l'attrice israeliana Gal Gadot, nota ai più per i suoi successi come *Wonder Woman* e in diversi film di azione targati Netflix. In questo caso la discussione girava attorno al presunto *whitewashing* del personaggio e va detto che, se l'esatta sfumatura del colore della pelle della regina resta il tema centrale di ogni dibattito sul tema, qui si aggiungeva un altro elemento di complessità.

Il biopic su Cleopatra era un progetto del cuore della Gadot, che ne sarebbe stata anche produttrice e che aveva più volte dichiarato la sua passione per il personaggio, dopo che, stando alle sue dichiarazioni, era cresciuta sentendo tanti racconti su di lei. Significativamente, un po' come Jada Pinkett Smith, la Gadot ha più volte

spiegato la volontà di dedicare un racconto alla “vera” Cleopatra con la necessità di offrire modelli femminili potenti e positivi alle proprie figlie («you know, if Wonder Woman is the imaginary strong female leader, Cleopatra’s actually the real one»). Una antica regina egiziana, dunque, poteva diventare un valido *role model* per tutte le bambine del mondo globalizzato.

Di fronte alle proteste sulla scelta di un’attrice troppo bianca (e per giunta israeliana) per la parte, intervistata da BBC Arabic la Gadot si è difesa dicendo che, stando agli elementi storici a disposizione, l’attrice da cercare avrebbe dovuto essere macedone, ma in mancanza di una candidata adeguata, lei era stata ben felice di candidarsi per la parte, implicitamente avallando la tradizione di una Cleopatra europea e bianca. Tuttavia, è evidente (e ora ancora più che nel 2021) che la polemica “razziale” su un presunto *white-washing* ne nasconde una più profonda di carattere culturale, come dimostrano alcune delle reazioni online all’intervista, dove l’israeliana Gadot veniva accostata ironicamente alla regina perché, come lei, parte di una minoranza che parlava una lingua straniera e che aveva conquistato un paese dalla cultura più antica con la violenza e il sopruso.

Gal Gadot credeva di fare un omaggio alla cultura dell’Antico Egitto (che non sentiva affatto estranea) sottolineandone il valore rispetto all’oggi e il carattere “rivoluzionario” della sua più illustre rappresentante. L’occasione di incontro culturale che l’attrice israeliana aveva probabilmente in mente si è invece trasformata nell’ennesimo oggetto di dibattito prima ancora di vedere la luce: il suo tentativo di “alterare” la percezione di Cleopatra nel sentire comune ridandole dignità politica e di leadership è stato percepito come colonialista e manipolatorio da parte di molti dentro e fuori dall’Egitto, un’attualizzazione non troppo mascherata dell’operazione fatta a suo tempo con Liz Taylor.

Dicevamo dunque che Cleopatra è non solo una regina egiziana dal discusso colore della pelle e dunque dalla discussa identità etnica e culturale, ma anche una donna, una delle poche donne a cui la tradizione storiografica antica abbia riconosciuto un ruolo di potere stabile, non transitorio, e centrale in un complesso gioco internazionale.

Possiamo dire che questo inedito ruolo delle donne è l'altro fronte di mutamento nella rappresentazione cinematografica e televisiva dell'antico?

Non c'è dubbio che l'interesse per questa "regina africana" rifletta anche un'altra delle tendenze in atto nel racconto dell'antico, ma non solo, da parte di cinema e tv: lo spostamento sempre più deciso dell'interesse verso i personaggi femminili e il tentativo apertamente dichiarato di farne il vero motore delle storie e della storia.

Una tendenza che diventa particolarmente significativa quando ci si rivolge alla classicità, perché il genere *sword and sandals* è stato storicamente piuttosto maschile e muscolare, con le donne spesso ridotte a fare da posta in gioco, da damigelle da salvare o da martiri sofferenti che potevano al più costituire una fonte di ispirazione per le azioni dei protagonisti maschili. In fondo proprio il personaggio di Lucilla, nel *Gladiatore*, rappresenta nel modo più efficace questo senso di frustrazione dell'essere al centro delle cose senza davvero mai poter contare nulla se non producendo eredi a un trono che resta di altri.

Proprio per contrastare questa narrazione è nata nel 2021 *Domina*, una serie Sky, scritta in Gran Bretagna ma girata in Italia, giunta ad oggi alla seconda stagione, che, fin dal titolo, si propone di rivisitare la storia della nascita dell'Impero romano da un punto di vista strettamente femminile. Quasi totalmente girata a Cinecittà, la serie ha per protagonista Livia Drusilla, consorte di Ottaviano Augusto (o Gaio Giulio come viene chiamato qui), e schiera accanto a lei in ruoli di primo piano un sostanzioso numero di personaggi femminili dai tratti morali assai ambigui.

Prima di *Domina*, già la serie HBO *Rome*, coprodotta anche da BBC e Rai Fiction, due stagioni per un totale di 22 episodi tra il 2005 e il 2007, aveva messo molti personaggi femminili al centro dell'azione, anche se il punto di vista principale, quello di due legionari di Cesare prima coinvolti nella sua ribellione al Senato e poi destinati a trovarsi ai due lati opposti della competizione tra Ottaviano e Antonio, rimaneva principalmente maschile.

In *Rome*, il cui arco temporale va dal 52 al 31 a.C., coprendo sostanzialmente tutto il periodo della guerra civile, la prospettiva

politica è volutamente ambigua nella descrizione delle parti in lotta, in questo dimostrando un cinismo decisamente postmoderno sugli inevitabili compromessi della politica. Distaccarsi il più possibile dalla rappresentazione fin troppo “pulita” della Roma classica, sia visivamente che narrativamente, offrendo una visione complessa e “contemporanea” della società romana pur cercando di rimanere fedeli al dato storico: questa è l’ambizione dei creatori all’epoca, anche se l’effetto finale è spesso volutamente sopra le righe e provocatorio.

L’azione in *Domina* prende l’avvio nel 43 a.C., un anno dopo l’uccisione di Giulio Cesare (esplicitamente definito un tiranno) e nel bel mezzo delle guerre civili, «tra coloro che volevano restituire il potere al popolo e quelli che lo volevano tenere per sé» (così recita la didascalia iniziale con una contrapposizione manichea che nemmeno certe campagne elettorali contemporanee hanno raggiunto). Anche in questo caso la scelta di campo è dichiarata, come pure il carattere belligerante della protagonista, che con un *flash forward* ci è presentata sola in un bosco, pronta a commettere quello che dichiara sarà il primo omicidio di molti. Intuiamo dai suoni che provengono intorno, senza poterlo vedere, che si sta consumando una violenza nei confronti un’altra donna ed è su questo che Livia interviene, salvando la vita della sua schiava fedele e prendendosi le responsabilità – lo capiremo nel giro di poco – che il suo consorte non è in grado di sostenere.

Se nel primo episodio della serie Livia, come Lucilla, sembra poter contribuire alla causa repubblicana, rappresentata dal padre, legato ai valori tradizionali di Roma, solo con il suo matrimonio (si tratti di cementare un’unione politica o creare l’occasione per un omicidio), nel giro di poco dimostra di poter fare ben altro, e già nell’episodio successivo, cosciente della sostanziale ininfluenza del coniuge, è lei a fare la mossa di allearsi con il suo peggior nemico offrendo il suo corpo e la sua mano nella prospettiva di un vantaggio reciproco.

Gli autori esplicitano fin dai primi minuti della vicenda che, se la “politica” divide Livia e Gaio, tra i due l’attrazione reciproca è reale, e questo garantisce alla storia un conflitto di fondo di lunga durata. Quello che c’è dietro questa improbabile alleanza, però, è

altro ed è il cuore di tutta la successiva strategia narrativa della serie: Livia va a letto con colui che aspira a diventare il nuovo re di Roma e ultimamente alla divinizzazione, ma il suo fine ultimo è restaurare la Repubblica.

Se questo tema non suona nuovo è perché si tratta dello stesso compito affidato da Marco Aurelio a Massimo nel *Gladiatore*, qui idealmente consegnato da Livio Druso a sua figlia. Non potendo impugnare una spada, guidare una legione o combattere nell'arena, Livia fa quello che ci si aspetta una donna faccia: cresce i suoi figli (i figli del primo matrimonio, perché da quello con Gaio non ne nascerà nessuno) con questo compito. Per strada, per altro, il nobile compito di Livia viene sempre più intorbidato dalle motivazioni personali, l'indubitabile legame con il consorte, le vendette piccole e grandi contro le avversarie dentro la famiglia e, in definitiva, un gusto per il potere che si dimostra altrettanto letale nelle donne come negli uomini.

Se per lo meno nei primi due episodi di *Domina*, quelli dedicati alla guerra civile, la prospettiva si allarga anche ad altre terre dell'Italia e dell'impero, l'azione nei successivi si sposta prevalentemente dentro le stanze dei palazzi della nobiltà, negli spazi pubblici di Roma e nelle viuzze della Suburra, privilegiando l'intrigo all'azione.

Domina, pur presentando situazioni molto simili ad altre serie che l'hanno preceduta, con frequenti cambi di letto e trame politiche sostenute spesso da motivazioni sentimentali, cerca in tutti i modi di mantenere la sua iniziale aspirazione ideale, con la Livia "repubblicana" che il più delle volte vince perché più capace degli altri di intercettare i bisogni e gli umori del popolo. Una *people princess* (per usare un riferimento contemporaneo) con l'intuito e il cinismo necessari a sopravvivere ad avversari e ad alleati, anche se per questioni di genere assai meno attrezzata di Massimo per il compito che si è data, e che corre il rischio di trasformarsi in colui che in teoria dovrebbe combattere.

Livia, comunque, a modo suo, rappresenta una sfida interessante in quanto personaggio femminile che per una volta non è semplicemente la rappresentante sfortunata di un ideale sconfitto dalla storia, o l'ennesima campionessa di quello che "avrebbe potu-

to essere”, di una storia alternativa alla *Bridgerton* che in epoche di realtà virtuale rischia di mescolarsi in modo confuso con i fatti veri e propri, ma a modo suo è un alfiere dell’arte della politica e del compromesso, con tutti i rischi che questo comporta.

Torniamo alla questione di una visione “decolonizzata” dell’antico attraverso il grande e piccolo schermo. Negli ultimi venti anni si è registrata anche una nuova attenzione alla lingua, come elemento di espressione di una identità culturale; e conservare la pluralità delle lingue (e dei registri linguistici) è parso a molti come passaggio ineludibile per garantire il rispetto della diversità culturale o per evitare indebiti appropriamenti. Ma nel caso dell’antichità parliamo di lingue morte: come se la sono cavata gli sceneggiatori?

Se il cinema classico in genere distingueva tra romani e barbari giocando sui vari accenti (*british* per i conquistatori e americano per i combattenti per la libertà come Spartaco), il cinema e la televisione del terzo millennio si sono permessi altre sperimentazioni.

Quando nel 2003 uscì, nei cinema di tutto il mondo, *La passione di Cristo* di Mel Gibson, probabilmente in pochi si sarebbero aspettati il successo di pubblico con una pellicola recitata prevalentemente in aramaico, ma anche in latino e in greco. Eppure, lo sforzo di vedere una pellicola sottotitolata in ben tre lingue “morte” non dissuase il pubblico tanto che il film di Mel Gibson, al netto delle polemiche sul suo presunto antisemitismo che sarebbe qui complesso da affrontare, è rimasto per molti anni il film vietato ai minori (a causa dell’enorme dose di violenza esplicita in esso contenuta) con il maggiore incasso della storia di Hollywood.

L’uso della lingua come strumento distintivo tra i diversi gruppi di personaggi, come segno di appartenenza e come marcatore del potere in questo caso funziona benissimo e incrementa la potenza del racconto, e la lingua “antica” è percepita, a torto o a ragione, come portatrice di autenticità e di correttezza storica: l’indubbia forza drammatica del film ha così raggiunto un pubblico vasto, ben oltre quello tradizionale del film religioso.

Negli anni immediatamente successivi il grosso della produzione cinematografica e televisiva ha comunque scelto altre strade,

ma con la diffusione dello streaming e l'accesso in tutto il mondo a produzioni internazionali, spesso nelle loro lingue originali, ha operato una graduale trasformazione nelle abitudini di una vasta fascia di pubblico televisivo.

Non sarà un caso che nello stesso anno, il 2020, sia Netflix Germania che Sky Italia abbiano lanciato due serie dedicate all'antichità in cui il latino trova nuovamente posto, seppure con ragioni e contesti molto diversi.

In *Barbarians* la narrazione ha come punto focale la famigerata battaglia di Teutoburgo del 9 d.C.: prodotta da Netflix Germania, la serie ha ottenuto generalmente una buona accoglienza per la prima stagione, mentre la seconda è diventata il bersaglio di numerose polemiche legate al presunto eccesso di agenda politica contemporanea rispetto al dato storico. In questo caso, a dispetto del titolo, il punto di vista non è quello dei Romani, ma degli stessi "barbari" Germani e l'eroe della vicenda è Arminio, il principe cresciuto tra i Romani che diventerà però il leader dei ribelli fino a portarli all'insperata vittoria.

Con una scelta senz'altro poco accurata storicamente, ma espressiva, i Romani, che sono presentati come colonialisti oppressori, parlano un ottimo latino classico, mentre i Germani si esprimono in tedesco moderno. L'uso della lingua qui è perfettamente funzionale all'alleanza che il pubblico deve stabilire con i protagonisti della storia e l'uso della lingua "morta" allontana e cristallizza ancora di più gli antagonisti nel loro ruolo.

Il cambio di prospettiva, rispetto al *Gladiatore*, dove i barbari restavano un nemico quasi senza volto, senza parola e senza nome, l'oscurità rispetto a cui Roma era la luce, è completo, l'immedesimazione auspicata da parte del pubblico è tutta dal lato dei popoli oppressi: un'operazione non dissimile da quella operata pochi anni prima da Sky UK con *Britannia*, dove però l'elemento fantasy risulta più forte e la scelta linguistica più tradizionale.

Diversa, e per certi versi più sfidante, la scelta operata prima sul grande schermo e poi in televisione, da Matteo Rovere, con il film *Il primo re* e poi con *Romulus*, la serie in due stagioni per Sky, entrambi rivisitazioni del mito della fondazione di Roma. Alla scrittura e produzione della serie televisiva ho partecipato in prima

persona e in questo caso la scelta linguistica risponde a una precisa intenzione narrativa degli sceneggiatori.

L'azione si svolge nell'VIII secolo a.C. e il contesto della storia è quasi primitivo: anche visivamente c'è poco che ricordi al pubblico la Roma conosciuta dal cinema. Gli autori, prendendo spunto dai volumi di Andrea Carandini sulla fondazione di Roma, hanno cercato di immaginare una trama di avvenimenti che potessero essere alla base della rielaborazione mitologica e favolistica successiva, con i suoi cinque o sei nuclei narrativi costanti: i gemelli e la loro persecuzione, la lupa, la fondazione, lo scontro fratricida.

Al centro di tutto il racconto c'è la riflessione sulla regalità e sulle basi della vita associata: nel momento in cui si fonda una città è necessario elaborare un racconto che ne giustifichi l'esistenza e l'ordinamento. Per sua natura, quindi, "il primo re" è necessariamente bugiardo perché deve "inventare" la ragione sacrale della sua propria dominazione. Nell'intento di rimescolare le carte e le aspettative del pubblico, i personaggi del mito non sempre portano i nomi con cui li abbiamo conosciuti: Romulus diventa non più un nome ma quasi un titolo onorifico e sta al pubblico identificarlo con l'uno o l'altro dei protagonisti della storia.

La lingua parlata dai protagonisti è un "proto-latino" che dovrebbe plausibilmente riprodurre quello parlato nel Lazio dell'VIII secolo a.C., una lingua quindi mai esistita o testimoniata in alcun documento, ma ricostruita con l'aiuto di esperte linguiste e che ha richiesto un notevole sforzo mnemonico agli interpreti. Tecnicamente, sotto ogni punto di vista, si tratta di un falso che tuttavia risponde a un'esigenza narrativa profonda, simile a quella di una liturgia, quella di permettere al pubblico di entrare più in profondità nell'atmosfera "sacra" del racconto.

I protagonisti del racconto sono uomini e donne la cui definizione di se stessi e del mondo è profondamente diversa da quella secolare a cui siamo oramai assuefatti e presuppone la presenza di forze superiori, dentro e fuori all'individuo, che ne indirizzano comportamenti e desideri; la scelta della lingua risulta funzionale a definire questa antropologia insieme familiare ed estranea e a favorire l'immersione del pubblico in un contesto altrimenti lontanissimo da lui.

La scelta di raccontare Roma all'atto della sua nascita permette peraltro di raccontarla come l'outsider in quel particolare momento storico: non la grande conquistatrice (se non nei desideri e nelle profezie), ma l'originario rifugio di coloro che la società espelle (nella prima stagione) e nella seconda addirittura come oggetto di conquista da parte di una forza colonizzatrice violenta e teocratica, emancipandosi in questo modo dai presupposti culturali delle sue precedenti incarnazioni cinematografiche. Una prospettiva che permette di liberarsi dalle categorie storiografiche e narrative che abbiamo visto in opera negli esempi più recenti di film e serie dedicate al mondo antico, per perseguire un'intenzione narrativa completamente differente.

Provando a sintetizzare, quale ruolo potremmo pensare di assegnare al cinema e alla serialità televisiva nel racconto del mondo antico?

La veloce carrellata che abbiamo disegnato non è evidentemente esaustiva del panorama audiovisivo dedicato alla classicità negli ultimi venti anni. Ci sarebbe, peraltro, da esplorare tutto un mondo di storie legate al mondo greco, forse molto meno cinematograficamente "fortunato" in termini di eventi e personaggi storici (se si escludono le Termopili celebrate nel cinecomic di azione *300* di Zack Snyder nel 2006 o l'*Alexander* di Oliver Stone del 2004), ma citatissimo e molto vitale quando si tratta di mitologia, non solo nella cinematografia e televisione hollywoodiana ma anche nel mondo estremo orientale.

Dal mio punto di vista c'è ancora molto spazio per raccontare il mondo antico e anzi, a dispetto della sempre minoritaria presenza degli studi classici nella cultura scolastica, il mito della Romanità, se non altro come oggetto di critica, permane come punto di attrazione, pronto a generare nuove narrazioni per nuove generazioni e a diventare oggetto di dibattito. Compito di chi si occupa di storia e di audiovisivo è forse, piuttosto, trovare nuove strade per esplorare i confini tra ricerca storica, divulgazione e ideologia, reinventando e mescolando i ruoli di studiosi e professionisti per permet-

Intervista a Laura Cotta Ramosino

tere al pubblico una fruizione meno passiva delle narrazioni che gli vengono proposte.

Qualche riferimento:

Martin Bernal, *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, Rutgers University Press, New Brunswick 1987.

Andrea Carandini, *Roma. Il primo giorno*, Laterza, Roma-Bari 2007.

Laura Cotta Ramosino, *Plinio il vecchio e la tradizione storica di Roma nella Naturalis Historia*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2004.

Luisa Cotta Ramosino, Cristiano Dognini, Laura Cotta Ramosino, *Tutto quello che sappiamo su Roma l'abbiamo imparato a Hollywood*, Bruno Mondadori, Milano 2004.

Monica S. Cyrino, *Rome, Season One: History Makes Television*, Blackwell, Oxford 2008.

Monica S. Cyrino, *Rome, Season Two: Trial and Triumph*, University Press, Edinburgh 2015.

Basma El Atti, *Netflix casting Denzel Washington as Hannibal triggers debate over race in Tunisia*, «The New Arab» 18 December 2023, <<https://www.newarab.com/news/netflixs-hannibal-casting-triggers-race-debate-tunisia>>.

David Gritten, *Egyptians complain over Netflix depiction of Cleopatra as black*, «BBC» 19 April 2023, <<https://www.bbc.com/news/world-middle-east-65322821>>.

Mary R. Lefkowitz, *Not Out of Africa: How Afrocentrism Became an Excuse to Teach Myth as History*, New Republic and Basic Books, New York 1996

Kevin E.G. Perry, *Denzel Washington's casting as Hannibal in Netflix film sparks race row in Tunisia*, «Independent» 11 December 2023, <<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/denzel-washington-hannibal-race-tunisia-b2462289.html>>.

Steve Sailer, *Analysis: Denzel as Afrocentrist Hannibal*, «UPI Odd Newsletter» 17 July 2002 <https://www.upi.com/Odd_News/2002/07/17/Analysis-Denzel-as-Afrocentrist-Hannibal/74691026927936/>.

Harriet Sherwood, *Cleopatra was light-skinned, Egypt tells Netflix in row over drama*, «The Guardian» 28 April 2023, <<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2023/apr/28/cleopatra-was-light-skinned-egypt-tells-netflix-in-row-over-drama>>.

La decolonizzazione del mondo classico sul grande e piccolo schermo

Martin M. Winkler (ed.), *Gladiator: Film and History*, Blackwell Publishing, Oxford 2004 (in particolare, il contributo di Kathleen N. Coleman, *The Pedant Goes to Hollywood: The Role of the Academic Consultant*, pp. 43-52).

Denzel and Diesel clash in battle of the Hannibals, 27 July 2002 <<https://www.theage.com.au/entertainment/denzel-and-diesel-clash-in-battle-of-the-hannibals-20020727-gduflm.html>>.

Denzel Washington to Star in Antoine Fuqua's Untitled Hannibal Feature for Netflix, 13 November 2023, <<https://about.netflix.com/en/news/denzel-washington-to-star-in-antoine-fuquas-untitled-hannibal-feature-for>>.

Gal Gadot's Cleopatra film sparks 'whitewashing' claims, «BBC News» 13 October 2020, <<https://www.bbc.com/news/world-middle-east-54529836>>.

'Queen Cleopatra' Shows a Side of the Infamous Royal You Haven't Seen Before, «Tudum by Netflix» 12 May 2023, <<https://www.netflix.com/tudum/articles/african-queens-release-date-cast-news>>.

She's a hero, not a seductress: Gal Gadot on playing Queen Cleopatra in new film, «The Express Tribune» 20 July 2023, <<https://tribune.com.pk/story/2427095/shes-a-hero-not-a-seductress-gal-gadot-on-playing-queen-cleopatra-in-new-film>>.

Laura Cotta Ramosino
Roma
laura@cattleya.it