



ATTI *della*
ACCADEMIA PELORITANA
DEI PERICOLANTI

CLASSE DI LETTERE, FILOSOFIA E BELLE ARTI

XCVI 2020

ISSN 2723-9578



ATTI *della*
ACCADEMIA PELORITANA
DEI PERICOLANTI

CLASSE DI LETTERE, FILOSOFIA E BELLE ARTI

XCVI 2020

ISSN 2723-9578

DIRETTORE DEL COMITATO EDITORIALE

Vincenzo Fera

COMITATO EDITORIALE

Michela D'Angelo

Vincenzo Fera

Giuseppe Giordano

COMITATO DI REDAZIONE

Anita Di Stefano

Francesco Galatà

Sandro Gorgone

REFERENTE TECNICO

Nunzio Femminò, *Sistema Bibliotecario di Ateneo* - Messina

Contatto principale: fera@unime.it

Sito web: <http://cab.unime.it/journals/index.php/APLF>

SOMMARIO

VALERIO CIAROCCHI <i>Il magistero ecclesiastico sulla musica sacra. Documenti e definizioni</i>	5
MARÍA MONTSERRAT VILLAGRÁ TERÁN <i>Los regionalismos y su traducción en Cronache del Borgo. Nicolò mi ha detto... de Maria Eugenia Mobilia</i>	19
MARÍA MONTSERRAT VILLAGRÁ TERÁN <i>Traducir el nombre del amor. Estrategias de traducción de los nombres y categorías afines en la novela de Maria Eugenia Mobilia L'inganno del ragno</i>	35
<i>La ricezione antica e moderna di figure ed eventi della storia di Roma. Fra ideologia e tendenza. Atti del Convegno (Messina, Sala dell'Accademia Peloritana dei Pericolanti, 13 dicembre 2019)</i>	
MARILENA CASELLA - LIETTA DE SALVO <i>Introduzione al convegno di studi</i>	53
GIAN LUCA GRASSIGLI <i>Da Carmine Gallone a Luigi Magni: due modi di dire Scipione</i>	57
ROBERTO CRISTOFOLI <i>Cleopatra e la fine della Repubblica. Questioni e ricostruzioni storiche nel film di Mankiewicz</i>	89
SERGIO RODA <i>Commander in chief. Presidenti USA e imperatori romani. Uno stereotipo della cultura popolare americana</i>	109

GIAN LUCA GRASSIGLI

Da Carmine Gallone a Luigi Magni: due modi di dire Scipione¹

1. *Premessa*

Due film su Scipione l'Africano a poco più di tre decenni di distanza l'uno dall'altro possono apparire certo come un fatto curioso², ma dal punto di vista della forza pervasiva dell'antico devono prima di tutto farci interrogare sulla evidente, per quanto inaspettata, possibile attualità di questa figura che ancora nel Novecento era in grado di catalizzare una necessità di narrazione. Si deve riflettere pertanto sulla sua capacità di ri-significare e ri-significarsi, senza per questo svuotarsi di una sua precisa e molto ben definita identità, dato che i due film non si allontanano nello sviluppo della trama da momenti molto precisi della sua vicenda storica, perlomeno così come raccontata dalle fonti antiche.

D'altra parte è di per sé evidente che, come in ogni uso dell'antico in età successive, l'antico stesso è solo una parte del significato, utile, o per meglio dire necessario, per esprimere considerazioni che hanno tuttavia a che fare con il presente. Da un punto di vista della comprensione storica, quindi, è importante considerare quali siano i meccanismi di selezione delle immagini dell'antico da usare come strumenti di un nuovo discorso, le caratteristiche che le definiscono ed evidentemente il discorso stesso che attraverso di loro viene proposto. Nel nostro caso, dunque, le domande sarebbero: perché Scipione, cos'è Scipione e cosa viene detto attraverso Scipione.

¹ Sono molto grato alle organizzatrici del Convegno, la prof.ssa Lietta De Salvo e la dott.ssa Marilena Casella, per la bella occasione di intenso confronto scientifico e la non comune atmosfera serena, cordiale e amichevole in cui tutto si è svolto. Con il senno di poi, devo dire, anche l'ultima occasione del tempo pre-covid, che ora appare lontanissimo in quella fresca cordialità di rapporti umani diretti e senza filtri psicologici e materiali.

² *Scipione l'Africano* di Carmine Gallone esce nell'agosto del 1937, mentre *Scipione detto anche l'Africano* di Luigi Magni è distribuito dall'autunno del 1971.

In senso più generale, invece, secondo una prospettiva di metodo, potremmo dire che esistono personaggi, storie, immagini (le tre cose possono essere ovviamente condensate in un unico oggetto), che diventano *figure*, ovvero oggetti iconici e narrativi, dotati di una loro forte sostanza identitaria, fatta anche della memoria che si è costruita attorno a loro nel tempo, ma che proprio per questo sono suscettibili di nuove rappresentazioni e di nuovi racconti³.

Se così fosse, dunque, l'uso di Scipione in questi due film sarebbe dovuto alla sua capacità di farsi *figura*, ossia un oggetto riconoscibile in quanto dotato di una identità-memoria ben chiara, che rimanda e ha rimandato in precedenza a un ventaglio di significati noti, ma suscettibili di ridefinizioni in funzione di contenuti nuovi, e perciò in grado di veicolare idee e giudizi che, per quanto apparentemente espressi riguardo a un contesto antico, hanno come obiettivo invece il presente.

Del resto sono le stesse fonti classiche che contribuiscono alla trasformazione del personaggio di Scipione in *figura*, perché al di là dei racconti fattuali lo definiscono sulla base di una serie di caratteristiche talmente spiccate e assolute da renderlo un individuo le cui azioni oltrepassano il piano semplicemente evenemenziale, per attingere a una dimensione esemplare, paradigmatica, in cui si concretizza simbolicamente ad un grado estremo un palinsesto di valori di quella civiltà, o meglio di una certa parte della sua classe dirigente⁴. Se la sua azione si svolge nella dimensione reale e appartiene dunque alla concretezza della storia, il valore simbolico dei suoi gesti esce dalla contingenza del tempo, facendone, appunto, una figura che passa la semplice fattualità, poiché incarna valori espressi a un grado assoluto. Nel momento in cui le fonti antiche lasciano intendere che la sua nascita abbia implicato un intervento divino ovvero che egli avesse una sorta di dialogo personale con Giove, benché usino *topoi* storiografici tipici del

³ Sottraggo il termine *figura* a uno dei più celebri *Studi su Dante* di Auerbach; ma nello stesso tempo è evidente che lo incrocio con la maniera di guardare al fenomeno della vitalità dell'antico sbocciata nelle ricerche di Aby Warburg.

⁴ Polibio contribuisce in maniera decisiva alla costruzione dell'immagine "eroica" di Scipione, tracciandone una sorta di profilo psicologico mentre narra le sue imprese giovanili e quelle spagnole: Plb. X, 2-20. Ma cfr. ad es. anche Liv. XLI.

tempo, di fatto cominciano a costruire l'immagine di un individuo il cui valore emblematico è destinato a superare quello storico⁵.

2. *Antico presente*

Credo che si debba gratitudine alle organizzatrici del convegno per la scelta di questo filone di studi, non sempre considerato nell'ambito delle discipline dell'antichistica – possiamo dirlo – come un tema davvero serio, quanto piuttosto una sorta di *divertissement*. Del resto, nonostante Aby Warburg, o forse proprio a causa di Aby Warburg, accade sovente la medesima cosa per quelle indagini che cercano di cogliere con efficacia e determinazione il senso profondamente storico dei modi e delle forme della continuità di figure, storie, fenomeni culturali dell'antico nei presenti successivi ad esso. Pare quasi, almeno a una certa schiera di antichisti, che l'antico per essere considerato una materia “seria”, degna di studio, debba rimanere rigorosamente confinato all'interno dei suoi limiti cronologici, di cui per altro a volte si discute animatamente, a dispetto dell'evidenza perfino banale di quanto la storia della cultura occidentale sia ricolma di antico, trabocchi di antico, abbia attinto ad esso a piene mani, quasi fossimo in presenza di un enorme calderone in cui ribolle perennemente una pozione magica – l'antico appunto –, buona per ogni tempo e ogni situazione, e di cui non possiamo evidentemente privarci⁶.

Per questo sono convinto, e da molto tempo, che lo studio delle forme di esistenza dell'antico nelle culture successive sia un compito a cui noi non possiamo né dobbiamo sottrarci, non solo per il contributo specifico che possiamo dare alla conoscenza del “dopo-antico”, ma anche per le nuove

⁵ Scipione attuò esplicitamente una effettiva, per quanto prudente, costruzione della sua immagine pubblica funzionale alla creazione di un'aura speciale intorno a lui, al punto da essere messo in relazione diretta dal popolo con la sfera divina, anche se rafforzò queste credenze “con una certa arte di non negare il prodigio, né di confermarne apertamente la verità” (trad. B. Ceva), Liv. XXVI 19 (8); cfr. Plb., X 2, 2-13 e 5, 5-8.

⁶ Ma è appunto una materia che ribolle: sulla conflittualità che del resto può ancora sollevare l'antico e la sua interpretazione nella cultura e nella politica contemporanea vd., tra gli altri, L. CANFORA, *Democrazia. Storia di un'ideologia*, Roma - Bari, 2008, in partic. 11-79; A. GIARDINA - A. VAUCHEZ, *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini*, Roma - Bari 2016. Solo negli ultimi decenni sta emergendo l'idea che per la prima volta nella storia il presente abbia reciso, o stia recidendo, ogni forma di legame con il passato. Volumi come L. CANFORA, *Noi e gli antichi*, Milano 2002 o S. SETTIS, *Futuro del classico*, Torino 2004, possono essere visti anche come una risposta a questo fenomeno.

acquisizioni che tale prospettiva di studi consente all'antichistica: a me pare, infatti, che lo studiare la continuità di figure e di storie dell'antico possa portare alla luce delle possibilità di significato che tali figure e tali storie già contenevano, magari sottotraccia, e che pertanto si rivelano utili per capire meglio anche la loro origine.

I due modi di "dire Scipione" di cui tratto oggi hanno poco a che fare con un tentativo di ricostruire storicamente e vorrei dire filologicamente la figura di Scipione l'Africano, e dunque in senso stretto con l'intento di fare storia. Purtuttavia, portando tale figura all'interno di un discorso artistico, in primo luogo, ma anche storico, dal momento che pretendono di ripercorrerne almeno parte della vicenda e di riprodurne il contesto, di fatto la rendono luogo e materia in cui diviene necessaria un'azione ermeneutica, anche se per forza di cose essa ha bisogno di diramarsi a livelli, anche cronologici, distinti. In effetti, entrambi i modi di "dire Scipione", che comunque partono da un presupposto storico e da una ricerca documentaria, hanno la convinzione di riferirsi con correttezza a questo personaggio.

Come già accennato sopra, Scipione è una figura, dunque una forma, dotata di un suo concreto significato storico, di una sua verità storica, e altrettanto oggettivamente di un ampio immaginario che intorno a lui si è costruito nel tempo, fino a costituire il modello paradigmatico di un tipo di condottiero, ma che proprio per questo suo nucleo di significato e di immaginario, che costituisce anche la sua efficacia narrativa, viene percepito come una materia viva e reale, che induce a essere ri-raccontata, parzialmente ridefinita, senza volontà di tradimento, all'interno di nuovi significati, di nuovi contesti, di nuovi immaginari, che mutano evidentemente la figura stessa, ma non per questo ne cancellano o ne annullano la memoria originale.

È proprio questa memoria, e dunque questa sua natura di *figura* che lo fa scegliere a Gallone e a Magni, che lo rende un modello su cui possono esercitare il loro bisogno narrativo e poetico, per quanto evidentemente i loro racconti, e dunque i loro Scipioni, procedano in direzioni molto diverse. Ma la forza dei paradigmi dell'antichità classica sta anche in questo: la fascinazione che sono in grado di suscitare, l'efficacia della loro forza allegorica sono tali che la medesima figura può essere usata anche per discorsi molto

diversi tra loro⁷. Pertanto la ricchezza, la potenzialità evocativa del suo essere figura, sono date dal fatto che Scipione diviene un luogo di generazione di allegorie e dunque in grado di raccontare *anche* o soprattutto altro da lui.

Il titolo del convegno, con molta finezza, declina il tema in due distinte direzioni possibili, come indica il sottotitolo “fra ideologia e tendenza”. Per forza di cose, voglio dire per l’aspetto macroscopico dei contesti culturali e delle intenzioni alla base dei due film, svilupperò in particolare l’aspetto dell’ideologia. Non per questo, tuttavia, l’ambito della “tendenza” è estraneo alle due pellicole, in particolare alla seconda. Mi pare piuttosto curioso, infatti, e non ancora abbastanza considerato, il fatto che il film di Magni esca nelle sale il 10 settembre 1971, il *Fellini Satyricon* il 18 settembre del 1969, il *Vangelo secondo Matteo* sia del 1964, mentre sempre di Pasolini nel 1967 esca *Edipo re*. Voglio dire che forse varrebbe la pena valutare l’aspetto perlomeno curioso di quanto in un periodo così cruciale e così carico di novità, per così dire rivoluzionarie, come la fase tra la metà degli anni ’60 e l’inizio dei ’70, nella cinematografia italiana ci si rivolga con una certa frequenza all’antico, per quanto in suoi aspetti molto diversi.

Appare fin troppo ovvio sottolineare come, scegliendo di raccontare Scipione, entrambi i registi avessero in mente un racconto che contenesse, e in maniera determinante, una rappresentazione del loro presente, in senso trionfalistico il primo, con un tono di riflessione dimessa e amara il secondo. Non per questo, tuttavia, il testo e la forma della narrazione escono dall’antico. L’antico è la materia necessaria, certo plastica, del racconto stesso. Infatti è l’antico che vediamo messo in scena, sia pure manipolato, trasfigurato, per certi versi anche violentato, ma nonostante ciò rimane il territorio circoscritto entro cui il racconto viene concretamente sviluppato. È sull’evidenza di questa materia, che si costruisce l’evocazione, il rimando al presente che costituisce il fine ultimo del discorso, ma che in quanto tale si genera solamente a seguito di un’operazione artistico-retorica di tipo allegorico-metaforico. Le due opere, pertanto, vanno lette come un contrappunto continuo tra antico e presente. Del resto lo scrupolo filologico, inteso nel senso di fedeltà alla vicenda storica, talvolta spinto fino alla citazione

⁷ A. GIARDINA - A. VAUCHEZ, *Il mito di Roma*, cit., 212 ss.; L. CANFORA, *Democrazia*, cit. 25-79.

letterale delle fonti, costituisce per entrambi i registi un presupposto indispensabile per generare un'importante operazione retorica: ossia la credibilità e la correttezza della storia narrata rafforza l'efficacia della metafora prodotta. In altre parole: è dalla fedeltà alla vicenda antica che assume forza la meditazione sul presente e la sua rappresentazione formale.

Al doppio livello antico-presente a cui si è appena fatto cenno, per quanto riguarda il film di Magni occorre aggiungerne un terzo, vale a dire il dialogo che instaura, ora ironico, qualche volta sottilmente polemico, sempre profondamente disincantato, con il film di Gallone, un riferimento diretto la cui ironia si coglie immediatamente nel titolo⁸: da *Scipione l'Africano* a *Scipione detto anche l'Africano*, che il protagonista peraltro nel film è costretto a ribadire spesso riferendosi a se stesso, per rimarcare quanto la propria identità, la propria storia, e il proprio essere non si risolvano nel trionfo contro il nemico africano e dunque nella dimensione di condottiero; come a dire che Scipione è qualcosa di più o almeno di diverso dal suo essere solennemente e solamente "l'Africano". Che in fondo è da un lato una maniera ironica appunto per prendere le distanze dal film di Gallone, e insieme di richiamarlo come presupposto, ma anche la dichiarazione di uno sguardo che considera il protagonista una figura molto più complessa che non un semplice generale vittorioso. In effetti il film di Magni segue il personaggio nella sua parabola discendente, vittima di un contesto caratterizzato da bassi intrighi, nonché della propria ostinata dirittura morale. Nello stesso tempo, tuttavia, dobbiamo considerare che senza il film di Gallone, lo Scipione di Magni molto probabilmente non sarebbe mai esistito, per quanto appaia evidente che quest'ultimo non sia tanto una risposta o una polemica nei confronti del primo. Al contrario, il bersaglio di Magni è molto più il suo presente che non quello, ormai trascorso e sentito come desueto, di Gallone.

D'altra parte i due film scelgono non a caso di trattare due momenti molto diversi tra loro della vita di Scipione. Il film di Carmine Gallone, infatti,

⁸ Un altro dialogo aperto è quello con il *Fellini Satyricon*, un tema che meriterebbe un'indagine esclusiva; alcune considerazioni in G.L. GRASSIGLI, "... detto anche l'Africano". *L'antichità di Roma nello sguardo di Luigi Magni*, in *L'Antico al Cinema*, a cura di P. IACCIO, M. MENICETTI, (Cinema e Storia, 13), Napoli 2009, in partic. 49-53; cfr. inoltre G.L. GRASSIGLI, *Nel tempo, tra le rovine. Stupori freudiani e stratigrafie oniriche: la morte, i frammenti, la narrazione*, in *Fellini-Satyricon: tra memoria, racconti e rovine: un sottosuolo dell'anima*, a cura di G.L. GRASSIGLI, J. REINHARDT, Napoli 2013, 39-59.

prende avvio dalla disputa interna al Senato romano circa la necessità di mantenere le legioni a difesa dell'Italia, come vorrebbe Quinto Fabio Massimo ovvero spostare la guerra al di fuori e dunque intraprendere la spedizione in Africa, una soluzione fortemente voluta da Scipione, appena nominato console e ricevuta in assegnazione la Sicilia, per la sconfitta definitiva di Cartagine. Gallone, dunque, attraverso la narrazione dell'impresa storica che culmina nella battaglia di Zama costruisce una trionfale allegoria coloniale.

Nel film di Magni, invece, l'attenzione è posta sul protagonista all'indomani della pace sancita con Antioco di Siria e sulle accuse di corruzione e di appropriazione di denaro pubblico che vengono rivolte a Scipione stesso, e al di lui fratello, che al contrario del protagonista tiene molto a essere chiamato "l'Asiatico", di cui si sottolinea con enfasi quasi caricaturale la mediocrità, e che si rivelerà in effetti colpevole, con grande sdegno del nostro Scipione⁹. Il film così accantona le glorie e le conquiste e si rivela una riflessione, svolta a livello più intimo e personale, sulla dimensione sempre ambigua del potere, nonché sull'ambivalenza del linguaggio politico, ovvero, attraverso la figura di un roboante Catone-Gassman, su come le questioni ideali possano in verità essere agitate come strumento di vendette personali e funzionali a obiettivi di puro potere, gettando un'ambiguità assoluta sulle istituzioni dello stato, romano nella narrazione, ma contemporaneo nella evidente operazione allegorica. Ci troviamo così di fronte a due distinti Scipione. Il primo esaltato nel suo ruolo di trionfatore, di artefice dell'espansione coloniale di Roma. Il secondo, invece, colto in una fase della vita successiva, nella quale misura quanto un moralismo strumentale possa usare valori in astratto positivi per bassi fini di conquista del potere e come l'impegno a mantenere un'assoluta dirittura morale possa rivelarsi un limite in un ambiente politico sensibile invece al compromesso e incline alla corruzione.

Appare evidente, come già accennato, il fatto che per quanto entrambi i racconti cinematografici si mantengano nell'ambito dell'antico e sostanzialmente fedeli, almeno a livello fattuale, allo sviluppo delle vicende così

⁹ La prima opera mette in scena un periodo collocabile tra il 205 a.C. e il 201 a.C., anno della vittoria di Zama, mentre la seconda prende spunto dalle accuse mosse agli Scipioni nel 188 a.C. fino all'abbandono della città da parte del protagonista.

come delineate dalle fonti antiche, mostrino con immediatezza la loro funzione allegorica in relazione al presente; un'allegoria che viene suggerita comunque allo spettatore mediante espedienti formali, che costituiscono anche una parte integrante dei rispettivi linguaggi filmici dei due registi.

3. *Uno scarso successo*

Prima di percorrere le diversità dei due film, vale la pena ricordare che sono stati uniti dal comune destino di ottenere uno scarso successo commerciale, nonché un mancato apprezzamento da parte della critica: un fallimento tonante, per ciò che riguarda l'enorme sforzo produttivo e propagandistico che caratterizzò il primo Scipione, sottotraccia, invece, per quel che riguarda il film di Magni, sostanzialmente trascurato dalla critica.

Come è già stato chiaramente messo in luce, *Scipione l'Africano* fu il kolossal del regime, che superò di gran lunga, per diversi fattori, l'unico altro tentativo di questo tipo, sfociato nell'assai meno noto *l'Assedio di Alcazar*, uscito nel 1940, diretto da Augusto Genina, dedicato a celebrare con toni altrettanto trionfalistici la vittoria dei franchisti nella guerra civile spagnola. Per quanto l'intento di fondo fosse lo stesso, vale a dire l'esaltazione del trionfo del fascismo, il film di Gallone si avvantaggiava della forza allegorica di una vicenda del passato, che non solo assegnava al presente – mai rappresentato direttamente ma solo evocato – una dimensione epica, ma di per sé poteva esprimere nell'ottica fascista la dimensione fatale della realtà di Roma, ancorata a una storia millenaria, e celebrare la necessità storica della presenza di un duce, dal momento che evidentemente lo Scipione sullo schermo non faceva che evocare incessantemente la figura e l'azione di Mussolini¹⁰.

Lo sforzo espresso dal regime in questa produzione fu davvero compatto ed enorme, sostenuto da una strenua campagna mediatica. Citando da documenti dell'epoca, possiamo ricordare l'impiego (o almeno così si pretendeva) di 4000 comparse, più 1500 generici, 200 tra sarte e costumisti, 50

¹⁰ Sull'evidentissimo parallelismo Scipione-Mussolini vd. G.P. BRUNETTA, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, Roma 1979, 398-399; cfr. G.P. BRUNETTA, *Il cinema italiano di regime. Da "La canzone dell'amore" a "Ossessione", 1929-1945*, Bari 2009, 133-135; per una lettura del rapporto tra la pellicola di Gallone e l'antico, da ultimo M. GIUMAN - C. PARODO, *L'Altro Scipione. Scipione l'Africano e il suo tempo: iconologia dell'antico nel film di Carmine Gallone*, Cagliari 2011, a cui rimando per un'ampia bibliografia.

tecnici di ripresa, per non considerare i 12000 uomini e i 4000 cavalli usati per le scene della battaglia di Zama, con 65 tecnici di ripresa, 60 elefanti di cui “gran parte ammaestrati” (non oso pensare a quelli non ammaestrati), per un totale di 255000 giornate lavorative. Alle riprese collaborarono, oltre al Ministero della Cultura, anche quelli della Guerra, delle Colonie, della Marina e dell’Aeronautica¹¹; una presenza, quella militare, ricordata anche nei titoli di testa. Insomma, un film di regime non solo negli intenti ideologici e propagandistici, ma anche nella partecipazione dell’intero apparato, che nel trionfo militare di Roma antica si compiaceva di vedere celebrato se stesso e il proprio presunto destino di gloria. Per questo evidentemente l’insuccesso fu ancora più bruciante, perché il regime aveva messo in gioco in forme inconsuete tutte le sue forze. Eppure il momento appariva come più che mai propizio: il consenso popolare aveva raggiunto in quel tempo il massimo livello e la conquista dell’Etiopia con la pomposa proclamazione dell’impero costituiva un sottotesto formidabile alla vicenda scipioniana della conquista di Cartagine e del suo “impero”.

Possiamo pensare che almeno in parte la causa dell’insuccesso possa riconoscersi nello stesso eccessivo compiacimento autocelebrativo del regime, al punto da smontare, perché resa trasparente, l’allegoria evocata da Scipione e dalla sua storia¹². In altre parole: si guardava più a Mussolini che a Scipione, così che la propaganda vinceva smaccatamente sulla narrazione, un fatto che dovette annoiare il pubblico, abituato per altro a film in cui le trame si strutturavano abbondantemente su tormentate vicende sentimentali o ai cosiddetti “film d’opera”. La presenza di Sofonisba, unica figura femminile erotizzata del film, causa di lotta tra i principi numidi Massinissa e Siface e la vicenda inventata di Velia, vittima della sessualità predatrice dell’africano Annibale, che deve espiare lo stupro subito, unici momenti in cui il film si discosta dalle fonti antiche, non bastarono evidentemente a renderlo avvincente per il grande pubblico.

¹¹ Ricavo le notizie da un opuscolo informativo dell’epoca citato in P. IACCIO, *Scipione l’Africano. Un kolossal dell’epoca fascista*, in *Non solo Scipione. Il cinema di Carmine Gallone*, a cura di P. IACCIO, Napoli 2003, 54-55.

¹² Sulle ragioni del fallimento commerciale vd. P. IACCIO, *Scipione l’Africano*, cit., in part. 58-65; cfr. G.P. BRUNETTA, *Storia*, cit., 398-399; vd. anche M. GIUMAN - C. PARODO, *L’Altro Scipione*, cit., 13-19.

Lo stesso Gallone, in verità, doveva essere non solo consapevole del rischio, che tuttavia non riuscì ad evitare, in parte probabilmente per le costanti pressioni politiche a cui fu sottoposto, ma anche del fatto che il cinema raggiunge un effetto propagandistico più efficace nella misura in cui è in grado, attraverso le storie, i personaggi e il linguaggio formale utilizzato di dissimulare l'intento ideologico. In effetti ebbe a scrivere, in un articolo per una rivista tedesca:

I film non hanno bisogno di essere di propaganda per fare la propaganda. I caratteri e la fisionomia di una razza, messi con semplicità in evidenza in una vicenda cinematografica drammatica o comica; le vite di uomini illustri, le rappresentazioni delle grandi gesta di un popolo, sono i mezzi migliori per suscitare negli altri popoli la simpatia e la stima per il proprio paese¹³.

Di fatto, si potrebbe dire, che Gallone era ben consapevole di come il film avrebbe dovuto essere, ma per varie ragioni non seppe o non poté realizzarlo come tale.

In un contesto evidentemente assai diverso, anche il film di Magni passò senza lasciare un segno particolare nel pubblico. Trascurato dalla critica, talvolta addirittura dimenticato nelle filmografie del regista, quando non esplicitamente stigmatizzato, viene accantonato nel Morandini con un lapidario "verboso, con molti momenti di stanchezza"¹⁴. Certo, il film scorre lento, eppure, grazie anche alla scelta coraggiosa di ambientare la vicenda in un antico già diruto, la narrazione si dipana in un tono di malinconia profonda, suggerendo l'idea di un mondo in piena decadenza. Direi che forse è proprio questo aspetto, in pieno contrasto con il fervore ideologico che animava gli anni in cui il film è uscito, una delle cause del mancato successo. In una fase sociale in cui il dibattito ideologico costituiva una delle componenti più accese della vita pubblica, Magni svela attraverso la "savonarolesca" figura di Catone l'uso dell'ideologia come elemento di dissimulazione di una lotta legata semplicemente alla conquista del potere, suggerendo tra l'altro il destino inesorabilmente votato al fallimento di

¹³ Trovo la citazione nell'importante lavoro al riguardo di P. IACCIO, *Non solo Scipione*, cit., 82.

¹⁴ *Il Morandini 2020. Dizionario dei film e delle serie televisive*, Bologna 2020, 342.

un'azione politica attenta a mantenersi moralmente ineccepibile. Alle dogmatiche certezze delle ideologie che infiammavano la vita sociale il regista contrappone la virtù del dubbio, nonché la suggestione che dietro agli ideali gridati con foga si celassero intenti molto meno nobili.

4. *Il gioco degli inizi*

Al di là di questa curiosa e comune sorte non fausta rispetto al responso di pubblico e critica, le diversità di tono, di linguaggio formale e direi anche di intenti allegorici appaiono di per se stesse della massima evidenza a partire dal semplice e contrastante confronto delle due sequenze iniziali, che introducono anche la messa in scena del protagonista, o meglio dei due protagonisti, dato che è difficile accomunare sotto le medesime vesti scipioniche Annibale Ninchi e Marcello Mastroianni (TAVV. 1-2).

Il film di Gallone si apre con una brevissima sequenza, che mentre definisce il presupposto storico per l'intera vicenda, nello stesso tempo introduce con chiarezza, fin da subito, anche se in maniera sapientemente allegorica, la chiave ideologica in cui l'intera narrazione sarebbe stata da leggere, ovvero di come il passato epico – ma storico e reale – costituisse l'anticipazione del glorioso destino della Roma attuale, nonché dell'aspetto legittimo delle pretese coloniali italiane. Appare, infatti, allo spettatore la vista, pur breve, anzi istantanea, di una delle più terribili sconfitte di Roma¹⁵.

La camera è fissa su un campo di battaglia: quello di Canne, in cui si ammassano i resti del massacro a cui le legioni romane sono state sottoposte dalla forza militare dello straniero Annibale, che in quanto straniero e africano, come si vedrà presto, è portatore di una potenza barbara e crudele, che costituirà uno dei contrappunti costanti nel film, con la forza ispirata da un alto senso di giustizia e persino di clemenza di Scipione; giustizia e clemenza che del resto le fonti antiche assegnavano in misura somma al condottiero romano.

¹⁵Non è difficile mettere in relazione questa fondamentale e rapidissima scena iniziale con il passo di Liv. XXII 51, che descrive all'alba del giorno seguente la sconfitta il campo di battaglia: "L'indomani, all'alba, attesero a raccogliere le spoglie e a contemplare la strage orrenda anche per un nemico, tante migliaia di Romani giacevano, fanti misti a cavalieri, come li aveva accomunati il caso o nel combattimento o nella fuga" (trad. G. Vitali).

Anche se nel film non vi si fa cenno, Scipione fu coinvolto nella immediata riorganizzazione sul posto dei resti dell'esercito romano sconfitto¹⁶.

Ma su questo campo di dolorose e ignominiose rovine si alza d'improvviso un'insegna legionaria, un segno iconico che è al contempo antico e contemporaneo, al motto di "vendicare Canne". In questa istantanea visione, nell'immediata efficacia comunicativa che solo le immagini hanno, il passato e il presente si saldano indissolubilmente agli occhi del pubblico, ormai abituato nella quotidianità a tale pervasività di simboli dell'antico nel presente, acquisendo dunque anche il codice di decifrazione di tutta la vicenda del film, storica e insieme contemporanea. Non è difficile trovare nelle espressioni grafiche popolari dell'epoca immagini in cui tale commistione sia espressa con assoluta evidenza, anzi tale commistione è una delle cifre di fondo della cultura visuale popolare diffusa dal regime¹⁷ (TAVV. 3-4). Del resto il motto "vendicare Canne" richiama da vicino uno dei tanti slogan ideologici diffusi in ogni modo dal fascismo, così come incorpora in sé il tema assai comune e popolare, su cui tanto si insistette all'inizio, della vittoria mutilata o tradita, e dunque dell'ingiustizia a cui Roma deve – così come dovette nel passato – riparare. Si tratta, dunque, della pretesa propagandistica di una storia che si ripete identica e della riproposizione in altra forma di uno slogan assai ribadito a sostegno della politica coloniale: "ritornare dove già fummo"¹⁸ (TAV. 5).

Se Canne costituisce il presupposto esplicito della vicenda, la narrazione inizia repentinamente alcuni anni dopo, nel momento in cui a Scipione, proclamato console, viene assegnata la Sicilia¹⁹. Con un netto salto le immagini ci portano nel centro di Roma, caratterizzato da una monumentalità e da una grandiosità di spazi enfatica e in alcune inquadrature anche superiore a ciò che dovette essere in realtà. Una folla di popolani si accalca in attesa dell'arrivo dei Senatori convocati in ordine alla gestione della guerra contro Cartagine e all'assegnazione degli incarichi militari ai consoli.

¹⁶ Liv., XX 53.

¹⁷ Vd. al riguardo M. GIUMAN - C. PARODO, *Nigra subucula induti. Immagine, classicità e questione della razza nella propaganda dell'Italia fascista*, Padova 2011, in partic. 165-195 e 311-348.

¹⁸ M. MUNZI, *L'epica del ritorno. Archeologia e politica nella Tripolitania italiana*, Roma 2001.

¹⁹ Liv. XXVIII 38, 12-13, nel film, diversamente da quanto affermato da Livio, la Sicilia viene assegnata a Scipione per sorteggio. Sulle manovre per la destinazione senza sorteggio a Scipione della Sicilia, nonché del permesso di passare in Africa, vd. Liv. XXVIII, 40, 1-2, nonché XXVIII, 45, 1-9.

In questo modo il regista può introdurre in maniera eclatante Scipione, che appare dall'alto di una ripida scalinata, da cui scende tra due ali di folla osannante e impegnata nel "saluto romano" fascista, un esempio ulteriore della fittizia, per quanto efficace, proiezione dell'antico sul presente (TAV. 6). L'importanza di un momento iconico come questo non consiste solo nell'assimilazione Scipione-Mussolini, ma è data soprattutto dalla diffusione incessante nella cultura visuale sia pubblica sia popolare di immagini in cui si coltiva artificiosamente il nesso romanità-fascismo mediante contaminazioni iconografiche in cui l'antico entra nel presente e allo stesso modo il presente entra nell'antico, suscitando così l'idea di un flusso continuo, di un tempo capace di contenere simultaneamente la romanità antica e quella attuale (TAV. 7).

Tornando alla scena iniziale, si capisce subito che la folla è composta soprattutto da contadini provenienti da diverse aree dell'Italia centrale e da reduci delle guerre iberiche, che invitano Scipione a muovere guerra a Cartagine, dichiarando il proprio sostegno e la propria volontà di partecipazione. Il ruralismo, la guerra di popolo, la partecipazione collettiva all'impresa coloniale, sono dunque concetti della propaganda contemporanea che vengono tradotti nella vicenda militare dell'antica Roma. Tra l'altro in questa scena si cita pressoché alla lettera un passo di Livio, attraverso la voce di singoli popolani che offrono a nome delle proprie città, aiuti per la campagna in Africa contro Cartagine²⁰.

Di tutt'altro tenore appare l'apertura del film di Magni. I titoli di testa scorrono sull'immagine fissa di un elmo romano: "l'elmo di Scipio", ovviamente. Si scopre subito dopo che l'elmo è indossato da una bambina, Cornelia, futura madre dei Gracchi, la figlia del protagonista, che dialoga, deridendolo, con un ragazzino perduto innamorado di lei: il futuro Scipione Emiliano. La scena si svolge nell'atrio di una domus completamente diruta, così come già cadente e in distruzione apparirà tutta l'ambientazione del film: ruderi, edifici diroccati immersi tra erbacce e in una natura inselvaticata, lacerti di decorazione pittorica, spezzoni di colonne e di architetture... Lo spettatore viene messo di fronte a un vero e proprio paesaggio di rovine. Si tratta di una scelta di straordinaria efficacia estetica e comunicativa, che attua una dislocazione particolare, per cui nell'immediatezza della

²⁰ Liv. XXVIII, 45, 14 ss.

percezione dell'aspetto formale è già evocato l'intreccio dell'antico e del presente. A differenza dell'intreccio proposto in età fascista, tuttavia, in questo caso è funzionale a trasmettere un'ineludibile idea di decadenza, che attanaglia così l'antico come il presente a cui si allude continuamente²¹.

Il tono dissacrante che accompagna un certo cinema d'autore italiano si evidenzia subito nell'aspetto domestico della prima scena, in cui i due bambini vengono rimproverati da Emilia, moglie di Scipione, che termina affermando – rigorosamente in romanesco - “che brutto carattere ‘sti Scipioni. Sei peggio di tuo padre”.

La scena si chiude, per aprirsi con un'inquadratura a piano medio di Scipione (Marcello Mastroianni), che sempre in romanesco – il romanesco sarà l'unica lingua del film, parlata in Senato, nella vita quotidiana, da Giove e perfino da Massinissa – afferma: “E si capisce... perché io Publio Cornelio Scipione detto anche l'Africano ho un brutto carattere”. Il campo s'allarga e vediamo che il protagonista sta parlando ai Senatori, che sono raccolti non nella curia o in un tempio, ma all'aperto in una sorta di boschetto, circondato da edifici cadenti. L'impatto con l'antichità non potrebbe essere più straniante. Oltre all'introduzione dei personaggi principali - alla discussione prendono parte poi Marco Porcio Catone, “censore da burla”, e Scipione l'Asiatico, portato in scena dal fratello di Mastroianni, Ruggero -, si chiarisce subito la questione principale della storia: l'accusa sostenuta da Catone del furto di cinquecento talenti pagati come tributo a Roma da Antioco di Siria, che i due fratelli hanno da poco “sconfitto”²².

Ricostruzione scenografica gigantesca e magniloquente rispetto a un ambiente diruto, scene di massa rispetto a scarni interni domestici, pomposità del gesto e della parola rispetto a una lingua vernacolare, musica assordante che ingloba spettatori ed immagini in un flusso unico rispetto a un sottofondo d'ambiente, spesso eseguito dal solo flauto di Severino Gazzelloni (autore della colonna sonora), non sono che alcune delle immediate e radicali differenze di linguaggio – né avrebbe potuto essere altrimenti – che stigmatizzano la differenza d'intenti e che in qualche modo svelano la vo-

²¹ G.L. GRASSIGLI, “... detto anche l'Africano”, cit., 45-62.

²² Plb. XXIII 14; Gell., *N.A.* IV, 18, 3-5; Liv. XXXVIII 50, 5-51.

lontà dissacrante del secondo, non solo rispetto al primo, ma anche al carattere austero della storia raccontata e ai valori messi in gioco, sia in relazione all'antichità, sia in relazione al presente, dato che i due mondi, come detto, anche a livello formale sono strettamente connessi. Oltre a ciò, va considerata la contrapposizione del secondo, che si smarca esplicitamente dal linguaggio tipico del kolossal.

Anche le immagini a cui è affidata la comunicazione commerciale del film, del resto, non fanno che raccogliere con grande efficace sintesi i presupposti radicalmente differenti che stanno alla base delle due opere (Tavv. 8-11).

Vorrei sottolineare di sfuggita come il linguaggio formale del film di Gallone sia da addebitare alla funzione ideologica e propagandistica del film stesso e alla evidente volontà del regime; ma tale linguaggio è quello dei cosiddetti kolossal, molti dei quali prodotti successivamente dall'industria cinematografica statunitense, un fatto che dovrebbe in ogni caso far riflettere sulla forza del linguaggio formale e sui suoi veri significati, espliciti o meno. Ma tutto ciò evidentemente ci porterebbe fuori strada, rispetto al tema del convegno.

5. *Le storie*

Come visto il film di Gallone fissa fin da subito prima di tutto attraverso il discorso per immagini l'allegoria Scipione-Mussolini, nonché il loro rappresentare pienamente la volontà popolare, e dunque il doppio valore della storia, che il pubblico deve seguire da un lato come pertinente alla Roma antica, ma nello stesso quale espressione del destino imperiale dell'Italia contemporanea. D'altra parte è stato scritto che il film, e Scipione in particolare «[...] vuole essere la più ambiziosa metaforizzazione della figura di Mussolini lanciata nel pieno del progetto imperiale»²³. Peraltro, ci si è anche giustamente interrogati su come mai nel momento di produrre uno sforzo propagandistico così elevato, dopo che si era tanto insistito sulla figura di Augusto, si sia finiti col scegliere come protagonista la figura di Scipione²⁴. Sono state ben individuate ragioni che hanno reso il fondatore

²³ G.P. BRUNETTA, *Storia...*, cit., 398; cfr. anche M. GIUMAN - C. PARODO, *L'Altro Scipione*, cit., in partic. 13-19 e 61-68, con bibl. prec.

²⁴ Devo lo spunto a uno dei revisori anonimi, che qui ringrazio.

dell'impero un personaggio poco adatto alle suggestioni del linguaggio cinematografico²⁵. Inoltre, la prossimità cronologica con le conquiste coloniali in Africa, la necessità di proiettare un'aura di condottiero eroico su Mussolini e la "coabitazione" con Vittorio Emanuele III rendevano verosimilmente inadatta la figura di Augusto quale paradigma mitico del dittatore, perlomeno nella dimensione esplicita del linguaggio cinematografico.

Per tornare alla pellicola, ben presto il film definisce la personalità di Scipione secondo quelle caratteristiche che le stesse fonti antiche non disinteressatamente ci forniscono: adorato dal popolo, coraggioso e spregiudicato come comandante, geloso custode della segretezza dei suoi piani, amico dei soldati (inutile ricordare il discorso in Liv. XXVI 41 in cui si dichiara fortunato per poter ringraziare i soldati per ciò che hanno fatto prima che lui ne diventasse il comandante), giusto e clemente (una fama che si costruisce anch'essa durante le imprese spagnole)²⁶. Tutte queste qualità si contrappongono alla personalità di Annibale, che al contrario, appare a capo di un esercito mercenario, che combatte per il soldo e non per la patria, violento anche con i propri soldati, e dunque ancor più con i nemici, a cui non risparmia nessuna nefandezza.

In questa costruzione della figura di Scipione, sia per via diretta che per opposizione col comandante nemico, si cita di sfuggita un altro episodio narrato nelle fonti, secondo il quale avendo ricevuto in dono dopo il saccheggio di Cartagena una ragazza bellissima, Scipione, pur sensibile al fascino femminile, non solo la restituì al padre, ma avendo saputo che ella era promessa sposa del capo di una popolazione locale, Allucio, fece loro ricchi dono nuziali²⁷.

Su questo episodio si costruisce nel film, per contrasto, la vicenda della nobile romana Velia che, rapita insieme al marito in una scorribanda delle truppe di Annibale, venne donata ad Annibale stesso, che ovviamente le usò brutale violenza, dannandola in questo modo per tutta la vita, secondo una mentalità di genere che oggi troveremmo ripugnante e che costituirebbe un'altra interessantissima chiave di lettura molto utile del film. Proprio per

²⁵ M. RAVALLESE, *Ottaviano e il cinema: storia di un non protagonista*, in *Augusto dopo il bimillenario. Un bilancio*, a cura di S. SEGENTI, Milano 2018, in partic. 297-302.

²⁶ Vd. *supra* n. 3.

²⁷ Liv. XXVI 50, Plb. X 19.

la violenza subita, Velia – a parte l'ammaliatrice Sofonisba – è l'unica figura femminile collocata, in modo assolutamente detestabile, in una dimensione connotata eroticamente.

Così come la figura di Scipione, anche la vicenda si dipana secondo le tappe che le fonti latine, vorremmo dire con la stessa enfasi, rimarcano, giocando continuamente tra la civiltà e la compostezza che caratterizzano il comportamento dei Romani e la violenza e la barbarie che muovono invece le azioni dei Cartaginesi. La discussione in Senato che apre la storia tra coloro che al seguito di Quinto Fabio Massimo osteggiano il progetto di Scipione di portare la guerra in Africa e coloro che invece, al pari del popolo, desiderano ardentemente questa guerra, di difesa e coloniale insieme, appare comunque austera e solenne, in contrasto con le dispute rissose che contraddistinguono il consiglio degli anziani cartaginese.

Ugualmente un clima sereno e gioioso caratterizza l'accorrere degli alleati italici ad arruolarsi nelle truppe di Scipione, in una festosa atmosfera di fervore patriottico, alla stessa maniera dei reduci di Canne, confinati in Sicilia, ma desiderosi di vendetta e di riscatto, che si arruolano imponendosi quasi a forza nelle legioni in partenza per l'Africa. La costruzione ideologica fascista del ruralismo, che trova la sua conseguenza attuale nel tono da strapaese che ancora caratterizza molte delle rappresentazioni e delle autorappresentazioni italiane, dell'affermazione "spiritosa" e apparentemente giocosa del linguaggio vernacolare a dispetto della lingua nazionale, si concretizza nell'immagine dei gruppi spontanei che dalle campagne partono per andare ad arruolarsi, ingrossandosi lungo la strada e salutati per via dalla popolazione festante. Ma è il modo in cui anche Scipione viene fatto partire per la guerra: una missione fatale e insieme leggera, confortata dal lieto saluto agli affetti familiari, un destino da compiere che non ha nulla di tragico, ma semmai l'animo lieve e gioioso di un'avventura virile da compiere. L'ideologia e la temperie culturale fascista costituiscono la forma costante del racconto, attento tuttavia a non discostarsi dalla narrazione prodotta dalle fonti antiche. Viene da dire che le qualità evidenti di Scipione non sono che l'espressione somma di virtù che, se in lui giganteggiano, di fatto appartengono al popolo italico, in grado di esprimerle non appena il condottiero voluto dal destino lo chiama a raccolta.

Ci si allontana dalle fonti antiche, invece, per ciò che riguarda la vicenda dei rapporti tra Massinissa, Siface e Annibale, in cui vengono meno tutte le

ragioni politiche, giocando la questione dell'alleanza piuttosto sulla bellezza fatale e dannata, da vera *dark lady*, di Sofonisba, non a caso l'unica altra donna erotizzata del film. Si tratta non solo di venire incontro ai gusti del pubblico, troppo abituato a vicende incentrate su questioni esasperatamente sentimentali, ma anche un modo per rappresentare gli abitanti dei territori da conquistare, alleati o nemici che fossero, come estranei alla dimensione politica, e vittime piuttosto di pulsioni istintuali e per così dire arcaiche, che danno vita a una società disordinata, dato che è una donna a orientare le scelte politiche. Ancora una volta le due dimensioni temporali finiscono con il coincidere: le caratteristiche barbare dei Cataginesi sono le medesime dei popoli africani conquistati o ancora da conquistare.

La bella, voluttuosa e assolutamente antiromana principessa cartaginese è non solo causa del dissidio tra il giovane Massinissa e l'anziano Siface, ma anche l'elemento che condanna Siface stesso, un tempo amico di Roma e di Scipione, con dolorosa umana partecipazione del comandante romano, ma rischia anche di rovinare la solida amicizia tra il condottiero romano e Massinissa, salvata solo dal provvido suicidio di Sofonisba stessa.

Mi pare inutile, invece, soffermarsi sui lunghi e noiosi momenti della battaglia, in cui appare evidente l'immane sforzo profuso dalla produzione, in cui l'effetto di proiezione dell'antico sul presente, per quanto trasfigurato, è manifesto in tutta la sua potenza. Del resto, come già detto, è fresca la conquista dell'Etiopia, con tutta l'enfasi propagandistica di immagini, racconti, musiche che il pubblico senza difficoltà poteva fondere con la grandezza, la forza, l'eroismo filmico delle legioni romane.

Data l'epoca in cui venne girato il film di Magni, caratterizzata da grande tensione politica e violenza sociale nel nostro paese, ci si sarebbe potuti aspettare un'opera che smontasse in qualche modo il mito del condottiero e che si rapportasse più esplicitamente e polemicamente con il lavoro di Gallone. Invece, pur regalandosi e regalando al pubblico più consapevole alcune citazioni che definiscono comunque un rapporto contrastivo tra i due lavori, Magni sceglie una strada molto diversa.

Significativamente, si potrebbe dire che il film di Magni comincia là dove termina quello di Gallone. Il disincanto, l'ironia, il costante *understatement* di Mastroianni, disegna infatti uno Scipione alla fine della sua parabola politica, carico di gloria, ancora assolutamente fedele allo stato, ma accusato da un soverchiante Catone di corruzione e di sospetta connivenza con il

nemico, pure sconfitto, ossia Antioco III di Siria, presso cui, tra l'altro, si era rifugiato Annibale. La storia, pertanto, si concentra sulla parte finale della vicenda di Scipione.

Anche in questo caso, con fedeltà rispetto alle fonti antiche, si segnala il favore popolare e delle legioni di cui gode Scipione. “Le legioni di Roma sono con te”, grida un comandante a Scipione, dopo averlo fatto salutare dai soldati in armi. Ma Scipione risponde, “Buoni, state buoni”. E poi, tra sé, “Altrimenti ci scappa pure la guerra civile”.

L'impeto guerriero del film di Gallone si esaurisce in quello di Magni, che ci mostra un condottiero attento a stemperare tutte le tensioni politiche che possano minacciare la repubblica, e dunque ben lontano dai timori di un rancoroso Catone, tutto intento a sminuire la figura del protagonista in parte perché teme che il consenso attorno a lui possa trasformarsi in un pericolo per le istituzioni, ma soprattutto perché vuole apparire egli stesso arbitro della situazione politica.

La parte finale della vita di Scipione, la sua parabola discendente, costituisce per il regista l'occasione per riflettere sulla pratica della gestione del potere e sull'uso strumentale di ideologie e di valori apparentemente nobili, ma usati in verità a fini di una battaglia per un'affermazione personale. L'eroe incorrotto, colui che ha dedicato la propria vita al bene e alla grandezza dello stato diviene un peso per lo stato stesso e anche per le persone che gli stanno intorno (la moglie, Emilia, lo abbandona, perché stanca di avere a che fare non con Scipione, ma con l'immagine pubblica che è stata costruita attorno a lui).

E allora è Giove stesso, con cui del resto nelle fonti antiche si suggerisce che Scipione intrattenesse rapporti diretti e segreti, a intervenire per illustrare in sintesi il senso complessivo della situazione: “Mercurio ruba, Venere fa la mignotta, e Marte non disarmo [...] Senti come puzza [Roma], è anche la vecchiaia, ormai ha fatto i cinquecento anni dalla fondazione”.

Ed è un senso di ironia amara, privo di ogni speranza.

Quanto la caratterizzazione di Mastroianni si contrappone a quella ducesca di Annibale Ninchi, tanto l'ambientazione dimessa scelta da Magni è assolutamente lontana dalle eclatanti ricostruzioni della Roma imperiale in cui si svolge il film di Gallone. Magni, infatti, con una scelta a mio avviso non compresa dalla critica, decide di ambientare la sua storia in un'antichità già diruta, già divenuta rovina. Si tratta dei resti dell'antichità – per lo più

appositamente ricostruiti – come appaiono oggi dinanzi ai nostri occhi. Il passato, dunque, per quanto evidente e reale nella storia narrata, negli abiti dei protagonisti, negli oggetti quotidiani, nel contesto architettonico e spaziale si fa invece eco, ricordo. Si tratta di un modo molto raffinato e suggestivo di ottenere lo stesso risultato cercato in altro modo da Gallone: il ribaltamento del passato sul presente, l’attualizzazione dell’antico, l’espressione evidente dei due livelli a cui il film deve essere guardato. Una scelta, geniale a mio avviso dal punto di vista del linguaggio formale, a cui non è estranea l’eco di certe ambientazioni del *Satyricon* felliniano, uscito appena due anni prima. Ma non è questo il solo risultato di questa scelta straniante.

Il paesaggio di rovine in cui si svolge il film, se attualizza la storia, nello stesso tempo diventa lo specchio diretto della condizione presente dell’Italia, del disfacimento dello stato nelle sue istituzioni, nella corruzione del ceto dirigente e nella violenza politico-sociale (ricordo di sfuggita che risalgono al 1969 l’esplosione della bomba al padiglione della Fiat alla Fiera di Milano, la strage di Piazza Fontana con le concomitanti esplosioni di tre bombe in diversi luoghi di Roma, l’altra bomba inesplosa in una sede della Banca Commerciale Italiana in piazza della Scala sempre a Milano, per chiudere qui un elenco tragicamente ben più lungo che si sviluppa nel corso di vari anni, un fenomeno ormai storiograficamente definito con il nome di “strategia della tensione”).

Al di là delle perfino ovvie e radicali diversità tra le due pellicole, l’uscita di scena notturna e quasi clandestina di Scipione, che parte – innocente, rassegnato e sdegnato insieme – pare chiudere in un certo senso entrambi i film.

Liberata dagli ingombranti panni fascisti che il regime le aveva cucito addosso, la figura di Scipione in Magni assume quelli moderni e civili del servitore dello stato, divenuto tuttavia scomodo, se non pericoloso, per lo stato stesso, perché è proprio l’etica civile ciò che la nuova Roma, già decadente – che “puzza” dice Giove –, in rovina e divorata da ideologie funzionali alla pura conquista e conservazione del potere, non riconosce più, proprio come quella antica.

Insomma lo Scipione di Magni assume quasi i panni di un “eroe borghese”, e dunque anti-ideologico, che proprio in quanto eroe è destinato alla sconfitta, perché la nazione ha scelto una via diversa: quella “catoniana” del moralismo ideologizzato del discorso politico, che serve in verità a nascondere piuttosto la decadenza e la corruzione.

Ho cominciato sottolineando come Scipione sia divenuto nel tempo una *figura*. Senza mai tradirne completamente la verità storica, i due film producono evidentemente due Scipioni molto diversi, per quanto entrambi frutto di due proiezioni ideali volte al presente, debitamente ricontestualizzate, costruite sui valori che le fonti antiche gli riconoscono, e che proprio per questo, potremmo anche dire, hanno contribuito per prime a costruire, idealizzandone la figura stessa.

Direi che, se inteso come proiezione di valori civili che mettono lo stato, e dunque le istituzioni pubbliche, al di sopra di tutto, Scipione non ha perduto la sua forza simbolica. Sarebbe bello pensare che è proprio per questo che lo conserviamo ancora nel nostro inno nazionale.

Ma mi pare evidente che non sia vero.



Annibale Ninchi

3725
S. F. F. Edtt.

E.N.I.C.

TAV. 1 – Annibale Ninchi nelle vesti di Scipione.



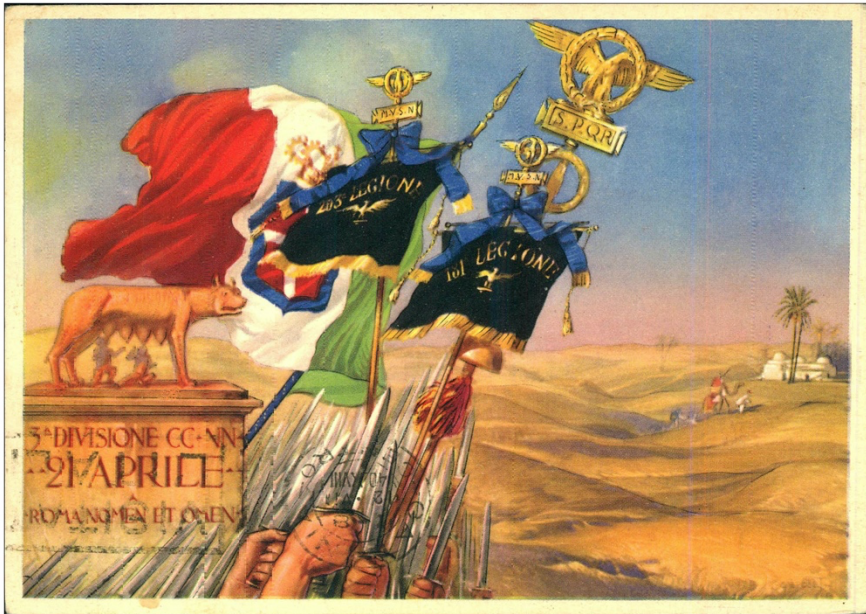
 alamy stock photo

E1029A
www.alamy.com

TAV. 2 – Marcello Mastroianni nelle vesti di Scipione.



TAV. 3 – Cartolina postale della Scuola Militare di Roma.



TAV. 4 – Cartolina Postale militare.



TAV. 5 – 1932: francobollo da L. 0,75 della serie “Decennale della marcia su Roma.



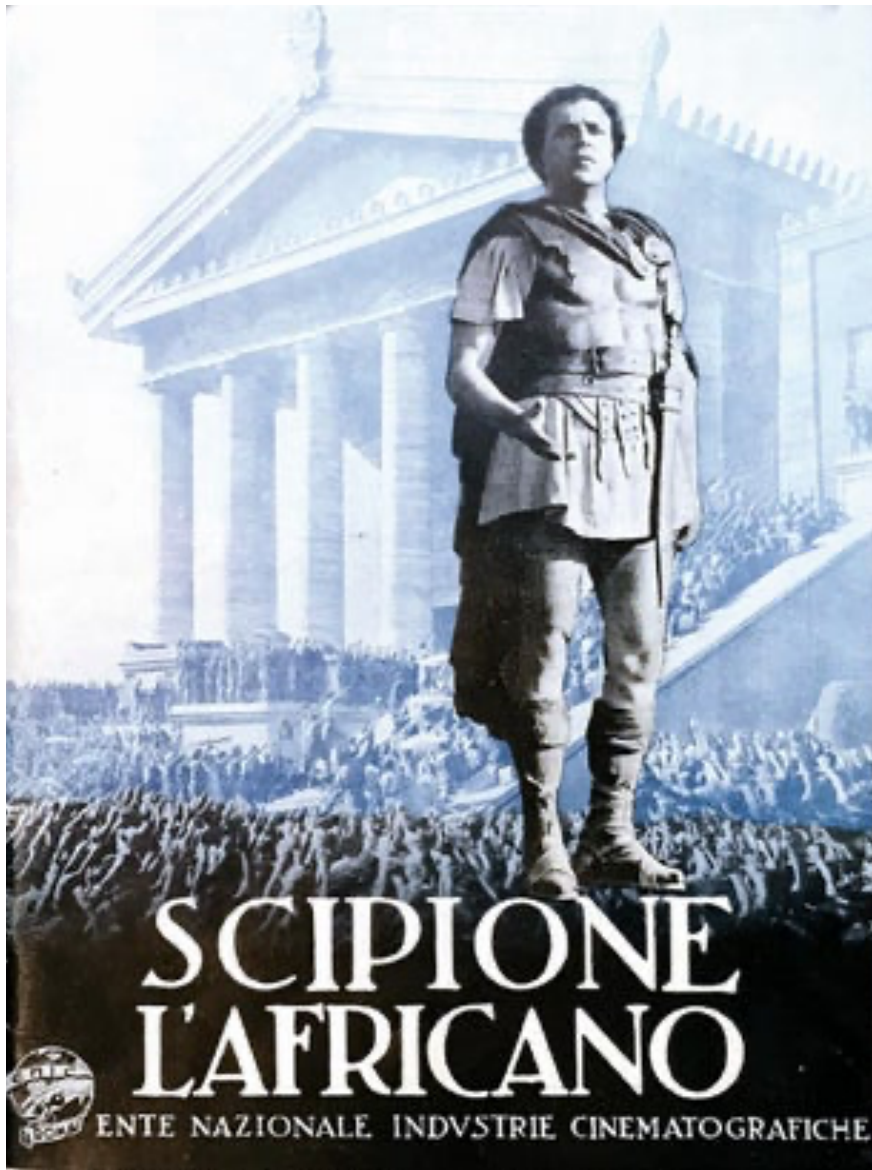
TAV. 6 – Apparizione di Scipione, da *Scipione l'Africano*.



TAV. 7 – 1923: francobollo da L. 0,30 + 0,30 della serie “pro cassa di previdenza delle camicie nere”.



TAV. 8 – Locandina del film *Scipione l'Africano*



TAV. 9 – Locandina del film *Scipione l'Africano*.



TAV. 10 – Locandina del film *Scipione detto anche l'Africano*.

TAV. 11 – Locandina del film *Scipione detto anche l'Africano*.

Abstract

La figura di Scipione l'Africano è stata variamente utilizzata in diversi momenti della storia della cultura occidentale, un fatto che esprime bene la capacità di significare della figura stessa. In questo intervento si analizzano le due diverse ricostruzioni, entrambe molto aderenti alla lettera delle fonti antiche, proposte in due film girati in fasi molto diverse della storia italiana, quello di Gallone e quello di Magni. Se nel primo il personaggio viene concepito come trasparente allegoria della figura di Mussolini in relazione alla fondazione del cosiddetto impero fascista, nel secondo Scipione, raccontato nella parte finale della sua parabola politica, appare piuttosto lo strumento per l'espressione del carattere ambiguo e oscuro del potere, di cui lo stesso Scipione appare vittima.

The culture of the Western world has variously used the figure of Scipio Africanus in many different moments of its development: a sign of the semantic richness of this figure. My main aim is to reanalyze the two different interpretations proposed in Carmine Gallone's and Luigi Magni's movies (1937 and 1971), both of which very close to the ancient sources. In the first Scipio is used as clear allegory of Mussolini, particularly in the relationship with the foundation of the so called fascist italian empire. In the second one Scipio is thought as a victim of the dark and ambiguous character of the power.



Articolo presentato nel dicembre del 2019. Pubblicato online in luglio 2021.

©2021 by the Author(s); licensee Accademia Peloritana dei Pericolanti (Messina, Italy).

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

Atti della Accademia Peloritana dei Pericolanti - Classe di Lettere Filosofia e delle Belle Arti
XCVI 2020

DOI: 10.13129/2723-9578/APLF.2.2020.57-87