OTIVM.
Archeologia e Cultura del Mondo Antico
ISSN 2532-0335 -DOI 10.5281/zenodo.12730545

www.otium.unipg.it

No. 15, Anno 2023 – Article 5

Ancora sull'antico al cinema. L'antichità e le allegorie del presente.

Gian Luca Grassigli✉
Dipartimento di Lettere-Lingue, letterature e civiltà antiche e moderne
Università degli Studi di Perugia

Title: Again on Antiquity in the cinema. Antiquity and the allegories of the present.
Abstract: The characters and stories of antiquity constitute an immense reservoir from which artistic and cultural expressions of later ages draw unceasingly. The analysis of the modes of selection and forms of renarration of the ancient constitute an essential tool for understanding the relationship between the ancient and the present, as well as a privileged form of investigation of the ancient and the present in themselves. In this study, the forms of cinematographic renarration of the figure of Scipio Africanus in the works of C. Gallone and L. Magni are analysed in particular.
Keywords: Living antiquity; Antiquity and cinema; Antiquity and Fascism.
ID-ORCID: 0000-0001-7999-2185

1. PREMESSA.

✉ Address: Dipartimento di Lettere - Lingue, letterature e civiltà antiche e moderne. Università degli Studi di Perugia. Piazza Francesco Morlacchi, 11, 06123, Perugia (Italia) (Email: gian.grassigli@unipg.it).

L'antico e il cinema è un tema trattato perlopiù dagli studiosi del contemporaneo e assai meno percorso, salvo alcune eccezioni, dagli antichisti. Nelle nostre discipline, infatti, appare piuttosto come una sorta di *divertissement* e non tanto foriero di una conoscenza specifica per il settore. Tutto ciò perché, al di là di un gruppo ristretto di studiosi, le nostre discipline si concentrano maggiormente sulle possibilità di comprensione dell'antico nel contesto storico di appartenenza e assai meno sulle possibilità euristiche del rapporto che il nostro presente definisce con l'antico. Eppure, a mio modo di vedere, l'occasione di riflettere sull'antico nei termini in cui appare e ricade dinamicamente e contraddittoriamente sul presente rimane una questione urgente, almeno per due precisi motivi. In primo luogo perché la nostra ricerca, potremmo dire la nostra attività epistemologica, esiste inesorabilmente all'interno di una specifica relazione antico-presente, né di fatto potrebbe darsi al di fuori di essa. In altre parole, non possediamo un modo asettico ed oggettivo di guardare all'antico. In secondo luogo perché una riflessione sulla relazione antico-presente non solo ci mette in grado di contestualizzare meglio il nostro approccio, ma produce una conoscenza sulla relazione stessa che può essere tradotta in un sapere diffuso che contribuisce a una migliore conoscenza dell'antico e del presente insieme.

Del resto appare evidente, e non solo per il cinema, che di fatto tutta 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 cangiante contenitore in cui ribolle perennemente una pozione magica – l'antico appunto –, buona per ogni tempo e ogni situazione, la cui vista

appare sempre mutevole, di cui non possiamo evidentemente privarci[1]. Inoltre 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 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.

Per questi motivi, seppur in via occasionale, mi è piaciuto occuparmi di alcuni personaggi e di alcune opere che mi sono parse di particolare interesse in relazione alle suddette questioni. Così ho posto l'attenzione sul carattere visionario con cui F. Fellini ha rivissuto il *Satyricon*[2] tratteggiando una sceneggiatura sostanzialmente fedele al testo letterale, ma lasciando alle immagini il ruolo di definire senza sosta metafore che innescavano evidentemente la connessione tra l'antico e il presente, diffondendo un'aura di disfacimento sul tempo attuale e pur tuttavia suggerendo una speranza, una speranza che nasce nell'immagine finale su un'antichità che appare già

[1] 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, CANFORA 2008, in particolare pp. 11-79; GIARDINA - VAUCHEZ 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 CANFORA 2002 o SETTIS 2004, possono essere visti anche come una risposta a questo fenomeno; cfr. anche BETTINI 2017.

[2] *Fellini Satyricon* uscì nel 1969.

(cc) BY-NC-SA

come una rovina, ma che proprio in quanto tale è in grado di suggerire la possibilità di un nuovo racconto e dunque di una nuova esistenza[3].

Del film di Luigi Magni, *...detto anche l'Africano*, uscito nelle sale nell'autunno del 1971, mi colpì immediatamente, al di là del modo di trattare la vicenda del protagonista, la scelta fortemente espressiva ed impattante del regista di ambientare la vicenda in un'antichità già diruta[4]. Veniva così a crearsi una sorta di cortocircuito temporale, per cui la storia rappresentata come antica si svolgeva in un contesto spaziale percepibile già come presente, finendo pertanto con il proiettare sul presente stesso il tipo di considerazioni etico-morali che il regista aveva intenzione di mettere in scena con la storia stessa.

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 Carmine Gallone[5], il grande kolossal del regime fascista, un riferimento diretto la cui ironia si coglie immediatamente nel titolo[6]: da *Scipione l'Africano* a *...detto anche l'Africano*, un concetto che il protagonista 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, nella lettura di Magni, è qualcosa di più o almeno di diverso dal

[3] GRASSIGLI 2013.
[4] GRASSIGLI 2010.
[5] *Scipione l'Africano* di Carmine Gallone uscì nell'agosto del 1937.
[6] Un altro dialogo aperto è quello con il Fellini Satyricon, un tema che meriterebbe un'indagine esclusiva; alcune considerazioni in GRASSIGLI 2009, in particolare pp. 49-53; cfr. inoltre GRASSIGLI 2013.

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.

L'insistenza sul tema delle rovine, l'atmosfera decadente, il tema dello sguardo musealizzato dell'antico, esplicito in una celebre scena felliniana, stringono evidentemente in un rapporto molto più stretto i lavori di Magni e di Fellini.

Appare interessante sottolineare come *...detto anche l'Africano* si rivelò un film di scarso successo ai botteghini, ma fu anche sostanzialmente ignorato dalla critica: il Morandini ebbe modo di definirlo, lapidariamente, tra l'altro, «verboso, con molti momenti di stanchezza»[7]. Sembra che l'antico goda di maggiore fortuna quando ospita storie eroiche proposte in forme magniloquenti, che quando costituisce, in forme raffinate, l'occasione di meditare, mediante allegorie delicate, sugli aspetti decadenti del presente.

[7] *Il Morandini 2020,* 342.

(cc) BY-NC-SA

Naturalmente era inevitabile che, dopo il lavoro su Magni, mi interessassi a quello dedicato al medesimo protagonista da Gallone, una pellicola in verità altrettanto sfortunata dal punto di vista commerciale, ma ben più trattata negli studi, in primo luogo evidentemente per la sua funzione di manifesto storico-culturale e propagandistico del regime fascista[8]. Il confronto tra i due lavori, come ho potuto mettere in evidenza in altra sede[9], al di là delle evidenti e ovvie diversità di approccio politico-culturale e di intenzionalità comunicative, è utile anche per considerare le diverse possibilità di trattamento dell'antico o, se si preferisce, dell'ampia varietà di occasioni e di toni che l'antico mette a disposizione della cultura delle epoche successive.

2. FIGURA.

L'uso dell'antico al cinema ci deve far riflettere sulla sua capacità di ri-significare e ri-significarsi, senza per questo svuotarsi di una sua precisa e molto ben definita identità, dal momento che in genere le opere - e senz'altro quelle che sto prendendo in considerazione - si fanno uno scrupolo per così dire 'filologico' nell'aderire alle notizie delle fonti e dunque nel non discostarsi dallo sviluppo delle vicende così come narrate già dagli autori classici. 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

[8] IACCIO 2003, BRUNETTA 2009, 133-135; per una lettura del rapporto tra la pellicola di Gallone e l'antico, da ultimo GIUMAN - PARODO 2011a, a cui rimando per un'ampia bibliografia.
[9] GRASSIGLI 2021.

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.

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 racconti[10].

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

[10] 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.

(cc) BY-NC-SA

una certa parte della sua classe dirigente[11]. 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 trapassa 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 tempo, di fatto cominciano a costruire l'immagine di un individuo il cui valore emblematico è destinato a superare quello storico[12].

I due modi di raccontare Scipione che qui prendo in considerazione 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. Così entrambi i racconti filmici partono da un presupposto storico e da una ricerca documentaria, nutrendo la convinzione di riferirsi con correttezza a questo personaggio.

[11] 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.

[12] 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.

Come già accennato sopra, Scipione diviene così 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 poietico, 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 loro[13]. 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.

[13] GIARDINA-VAUCHEZ 2016, p. 212 ss.; CANFORA 2008, pp. 25-79.

(cc) BY-NC-SA

3. ANTICO E PRESENTE.

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 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.

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, 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 Scipione[14]. 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

[14] 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.

(cc) BY-NC-SA

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 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.

4. DUE INSUCCESSI.

Ho già fatto cenno per quanto riguarda il film di Magni alla fredda accoglienza da parte della critica, nonché allo scarso successo di pubblico, un aspetto quest'ultimo che condivide con l'opera di Gallone. Scipione, per quanto trattato in modo molto diverso, non portò fortuna a nessuno dei due registi. La questione dal nostro punto di vista può apparire interessante proprio alla luce delle forme e dei significati di riproposizione dell'antico.

Sull'insuccesso di *Scipione l'Africano* si è indagato in letteratura, anche perché avvenuto in un momento di massimo consenso del regime, e dunque - per vari motivi - in una contingenza storica che appariva particolarmente favorevole per un'opera del genere, nella produzione della quale peraltro molti organismi dello stato avevano profuso un grande sforzo. Basta pensare, ad esempio, che collaborarono alle riprese oltre al Ministero della Cultura, anche quelli della Guerra, delle Colonie, della Marina e

dell'Aeronautica[15]; 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.

Dal nostro punto di vista la spiegazione più interessante sul fallimento venne data, molti anni dopo, dallo stesso Gallone, in una serie di considerazioni che hanno molto a che fare con la prospettiva con cui si guarda all'antico e con la misura necessaria per raccontarlo. Scrive Gallone: «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 paese»[16].

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. Almeno in parte, dunque, la causa dell'insuccesso è da riconoscere nell'eccessivo compiacimento autocelebrativo del regime, al punto da smontare, perché resa trasparente, l'allegoria evocata da Scipione e dalla sua storia. Il passato si scioglieva di fronte alle necessità ideologiche del presente, facendo di conseguenza perdere capacità di impatto e di empatia alla storia di finzione. In altre parole: si guardava più a Mussolini che a Scipione, così che la propaganda vinceva smaccatamente sulla

[15] Sui dettagli dello sforzo produttivo IACCIO 2003, pp. 54-55. Per un'analisi dell'insuccesso di pubblico. Sulle ragioni del fallimento commerciale vd. GIUMAN - PARODO 2011a, pp. 13-19; cfr. IACCIO 2003, pp. 58-65 e BRUNETTA 1979, p. 398 s.

[16] Trovo la citazione in IACCIO 2003, p. 82.

(cc) BY-NC-SA

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 subìto, unici momenti in cui il film si discosta dalle fonti antiche, non bastarono evidentemente a renderlo avvincente per il grande pubblico.

A ciò aggiungerei la scelta del protagonista, Annibale Ninchi, e la sua maniera di mettere in scena il protagonista, chiaramente ispirata in molti momenti alla teatralità mussoliniana, così che ancora una volta Scipione, ovvero l'antico, si disfaceva, per lasciare troppo evidentemente posto al presente, ossia a Mussolini[17].

In un contesto evidentemente assai diverso, anche il film di Magni passò senza lasciare un segno particolare nel pubblico. Il film, con la sensibilità odierna, certo 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

[17] Sull'evidentissimo parallelismo Scipione-Mussolini vd. BRUNETTA 1979, p. 398 s.

conquista del potere, suggerendo tra l'altro il destino inesorabilmente votato al fallimento di 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. Ma certo non erano anni in cui il dubbio godeva di buona fortuna.

5. DUE STORIE A CONFRONTO.

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 (figg. 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 Roma[18].

[18] Non 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

(cc) BY-NC-SA

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 risulta 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.

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 regime[19] (figg. 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

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).

[19] Vd. al riguardo GIUMAN – PARODO 2011b, in particolare pp. 165-195 e pp. 311-348.

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'[20] (fig. 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 Sicilia[21]. 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.

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 (fig. 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

[20] MUNZI 2001.

[21] 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.

(cc) BY-NC-SA

flusso continuo, di un tempo capace di contenere simultaneamente la romanità antica e quella attuale (fig. 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 ispaniche, 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 Cartagine[22].

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 perdutamente innamorato 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 inselvatichita, 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

[22] Liv. XXVIII, 45, 14 ss.

nell'immediatezza della 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 la contaminazione è funzionale a trasmettere un'ineludibile idea di decadenza, che attanaglia così l'antico quanto il presente a cui si allude continuamente[23].

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

[23] GRASSIGLI 2010, pp. 45-62.

(cc) BY-NC-SA

come tributo a Roma da Antioco di Siria, che i due fratelli hanno da poco 'sconfitto'[24].

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 volontà 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 al 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 (figg. 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

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

caso far riflettere sulla forza del linguaggio formale e suoi veri significati, espliciti o meno.

6. QUALCHE CONSIDERAZIONE.

Come visto il film di Gallone fissa fin da subito prima di tutto attraverso il discorso per immagini l'allegoria Scipione-Mussolini, e l'entusiasmo popolare connesso a entrambe le figure. Così appare immediatamente il doppio valore della storia, che il pubblico deve seguire da un lato come pertinente alla Roma antica, ma nello stesso tempo 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»[25]. 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 con lo scegliere come protagonista la figura di Scipione. Sono state ben individuate ragioni che hanno reso il fondatore dell'impero un personaggio poco adatto alle suggestioni del linguaggio cinematografico[26]. 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.

[25] BRUNETTA 1979, 398; cfr. anche GIUMAN – PARODO 2011a, in particolare pp. 13-19 e pp. 61-68, con bibl. prec.
[26] RAVALLESE 2018, in particolare pp. 297-302.

(cc) BY-NC-SA

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 caratterizzano il consiglio degli anziani cartaginese.

Ugualmente un clima sereno e gioioso anima 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 donna erotizzata - in senso evidentemente negativo - del film. Si tratta non solo di venire incontro ai gusti del pubblico, troppo abituato a vicende incentrate su questioni esasperatamente sentimentali, ma anche di 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.

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

(cc) BY-NC-SA

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 disegnano 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. Ma 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 disarma […] 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 risulta assolutamente lontana dalle eclatanti ricostruzioni della Roma imperiale in cui si svolge il film di Gallone. In questo modo il passato, 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 altra maniera 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 particolarmente illuminata 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 tale 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

(cc) BY-NC-SA

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.

Liberati dagli ingombranti panni fascisti che il regime gli 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.

Con risultati diversi, e con intenti evidentemente differenti, le due opere mostrano l'efficacia allegorica proposta dal passato, la sua infinita capacità di offrirsi a nuove narrazioni, in cui le diverse sfumature dell'antico costituiscono l'occasione per raccontare, anche con fini opposti, il presente.

BIBLIOGRAFIA

BETTINI 2017: M. Bettini, *A che servono i Greci e i Romani?*, Torino 2017.

BRUNETTA 1979: G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, Roma 1979.

BRUNETTA 2009: G.P. Brunetta, *Il cinema italiano di regime. Da "La canzone dell'amore" a "Ossessione", 1929-1945*, Bari 2009.

CANFORA 2002: L. Canfora, *Noi e gli antichi*, Milano 2002.

CANFORA 2008: L. Canfora, *Democrazia storia di un'ideologia,* Roma-Bari 2008.

GIARDINA - VAUCHEZ 2016: A. Giardina, A. Vauchez, *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini,* Roma-Bari 2016.

GIUMAN-PARODO 2011a: M. Giuman, C. Parodo, *L'Altro Scipione. Scipione l'Africano e il suo tempo: iconologia dell'antico nel film di Carmine Gallone*, Cagliari 2011.

GIUMAN - PARODO 2011b: M. Giuman, C. Parodo, Nigra subucula induti. *Immagine, classicità e questione della razza nella propaganda dell'Italia fascista*, Padova 2011.

GRASSIGLI 2010: G.L. Grassigli, *"... detto anche l'Africano". L'antichità di Roma nello sguardo di Luigi Magni,* in P. IACCIO - M. MENICHETTI (edd.), *L'Antico al Cinema*, (Cinema e Storia, 13), Napoli 2010, pp. 45-62.

(cc) BY-NC-SA

GRASSIGLI 2013: G.L. Grassigli, *Nel tempo, tra le rovine. Stupori freudiani e stratigrafie oniriche: la morte, i frammenti, la narrazione*, in G.L. Grassigli, J. Reinhardt (edd.), *Fellini-Satyricon: tra memoria, racconti e rovine: un sottosuolo dell'anima*, Napoli, pp. 39-59.

GRASSIGLI 2021: G.L. Grassigli, *Da Carmine Gallone a Luigi Magni: due modi di dire Scipione*, in "Atti della Accademia Peloritana dei Pericolanti. Classe di Lettere, Filosofia e Belle Arti", 97, 2021, pp. 57-87.

IACCIO 2003: P. Iaccio, *Scipione l'Africano. Un* kolossal *dell'epoca fascista,* in P. IACCIO (ed.), *Non solo Scipione. Il cinema di Carmine Gallone*, 2003, pp. 51-86.

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

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

RAVALLESE 2018: M. Ravallese, *Ottaviano e il cinema: storia di un non protagonista*, in S. Segenni (ed.), *Augusto dopo il bimillenario. Un bilancio*, Milano 2018, pp. 289-306.

SETTIS 2004: S. Settis, *Futuro del classico*, Torino 2004.

Fig. 1. Annibale Ninchi nelle vesti di Scipione.

(cc) BY-NC-SA

Fig. 2. Marcello Mastroianni nelle vesti di Scipione.

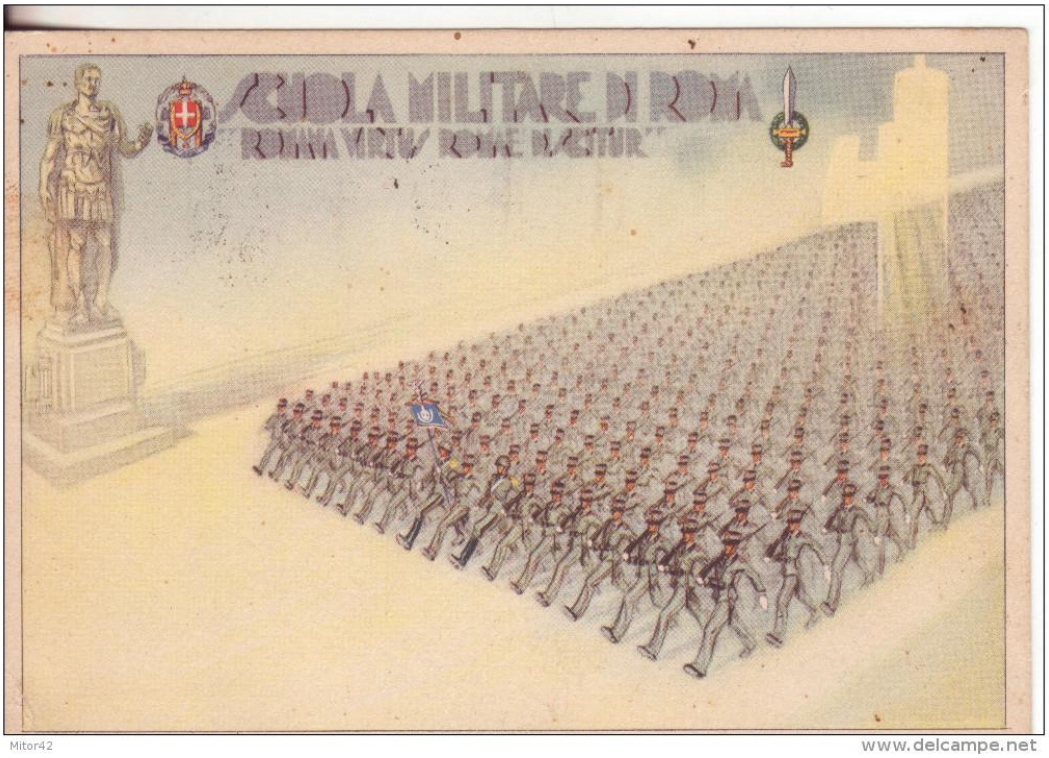

Fig. 3. Cartolina postale della Scuola Militare di Roma.

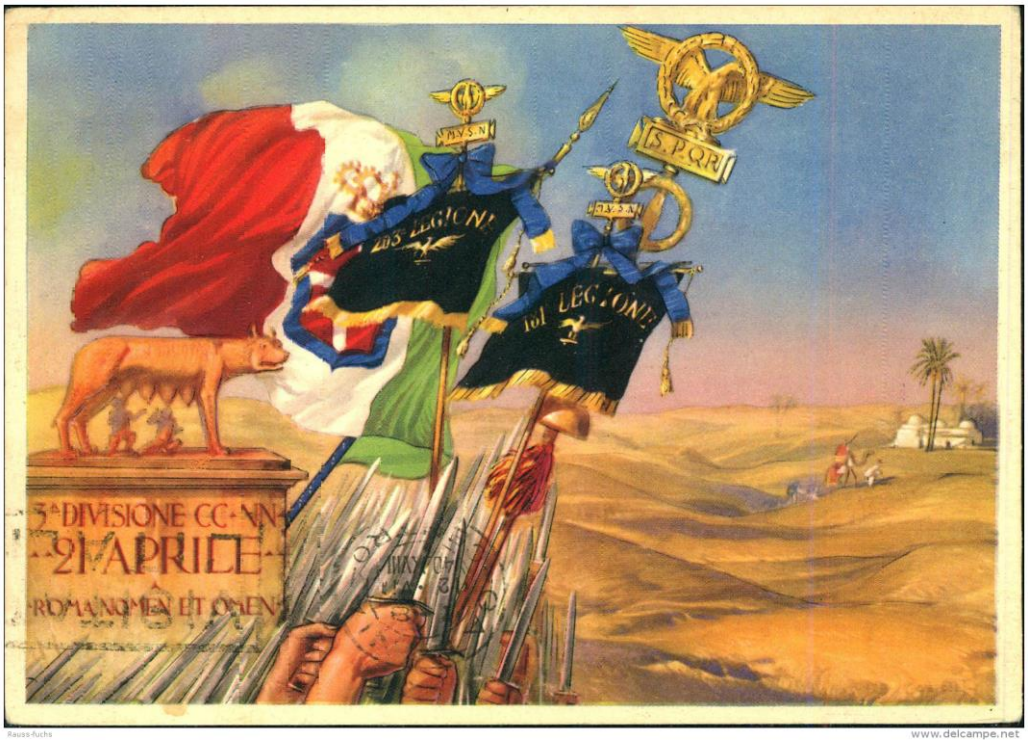

Fig. 4. Cartolina Postale militare.

Fig. 5. 1932, francobollo da L. 0,75 della serie 'Decennale della marcia su Roma'.

(cc) BY-NC-SA

Fig. 6. Apparizione di Scipione, da Scipione l'Africano.

Fig. 7. 1923, francobollo d L. 0,30 + 0,30 della serie 'pro cassa di previdenza delle camicie nere'.

Fig. 8. Locandina del film Scipione l'Africano.

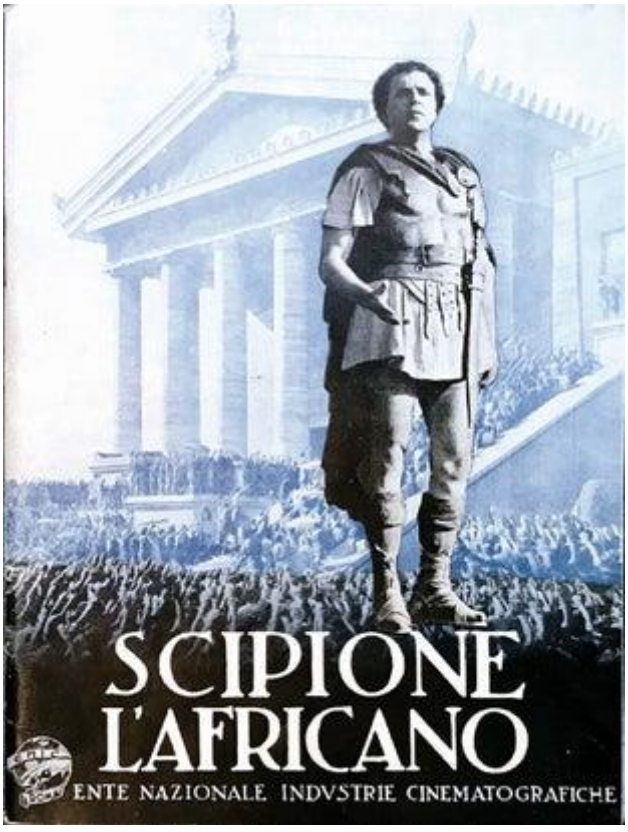

Fig. 9. Locandina del film Scipione l'Africano.

(cc) BY-NC-SA

Fig. 10. Locandina del film Scipione detto anche l'Africano.

Fig. 11. Locandina del film Scipione detto anche l'Africano.

(cc) BY-NC-SA