

Roberto M. Danese

*Scipione l'Africano di Carmine Gallone.
Fonti antiche, riscritture filmiche e ideologia fascista*

Alla memoria di Pino Pucci
e dei nostri incroci pericolosi
fra antichità e cinema

Abstract: Scipione l'Africano di Carmine Gallone. Traduzione intersemiotica di un'ideologia.

Il regime fascista modellò molte delle sue simbologie sul mondo dell'antica Roma. Tuttavia, pur considerando il cinema un formidabile strumento di propaganda politica, produsse un solo film importante ambientato nell'antica Roma: *Scipione l'Africano* di Carmine Gallone del 1937.

Il film segue fedelmente le fonti storiche, ma il linguaggio cinematografico adottato lo trasforma in una potente metafora delle guerre d'Africa promosse dal Regime nel 1936 e della conseguente proclamazione dell'Impero. Le vicende storiche antiche sono mostrate in modo tale da richiamare alla mente dello spettatore alcune vicende cruciali della politica coloniale fascista. Così una narrazione apparentemente vicina alle fonti antiche diventa un'implicita conferma del Fascismo come erede della grandezza di Roma. L'uso delle luci, delle geometrie filmiche, delle inquadrature, dei piani sequenza, delle voci stabilisce un processo di continua identificazione tra Mussolini e Scipione, tra la Repubblica romana e lo Stato fascista, tra le conquiste coloniali in Africa e la seconda guerra punica.

The Fascist Regime modelled many of its symbologies on the world of ancient Rome. However, while considering cinema a formidable political propaganda tool, he produced only one major film set in ancient Rome: *Scipione l'Africano* by Carmine Gallone from 1937. The movie carefully follows the historical sources, but the cinematic language transforms it into a powerful metaphor of the imperialistic African wars promoted by the Regime in 1936. The ancient historical events are shown in such a way as to recall to the viewer's mind some crucial events of the fascist colonial politics. Thus, a narration apparently close to ancient sources becomes an implicit confirmation of Fascism as heir to Rome's greatness. The use of lights, profilmic geometries, shots, long shots, voices establishes a process of continuous identification between Mussolini and Scipio, between the Roman republic and the fascist State, between the fascist colonial conquests in Africa and the second Punic war.

Il problema della fedeltà di un film - che sia adattamento di un romanzo, di storiografia, di teatro o altro - rispetto ai testi di partenza è piuttosto complesso, soprattutto perché implica spesso la destrutturazione del testo originario e una sua riscrittura filmica, che ne altera, anche pesantemente, la *facies*, in ossequio alle modalità narrative che sono proprie del cinema stesso. Il linguaggio mostrativo è infatti sempre preponderante nel cinema e può portare a rilevanti mutamenti formali e contenutistici anche dove l'aderenza alle fonti letterarie è -o almeno sembra- molto rigorosa. Un chiaro esempio di questo fenomeno è *Scipione l'Africano* 1937, pellicola sostenuta finanziariamente e ideologicamente dal Fascismo, che puntava molto sul coinvolgimento empatico dello spettatore in una narrazione che desse corpi, volti e voci ai personaggi della storia romana, rendendoli vivi e credibili attraverso l'alterazione del senso di realtà che si verificava nel buio della sala cinematografica¹. I versi oraziani (Hor. *ars* 180-182) messi in epigrafe sul frontespizio del numero della prestigiosa rivista cinematografica *Bianco e Nero*, che, nello stesso 1937, fu consacrato interamente al film², sono lo specchio metaforico più illuminante di questa intenzione:

*segnius inritant animos demissa per aurem
quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae
ipse sibi tradit spectator [...]*³.

Che il film nascesse da una forte volontà politica del Regime⁴ è dimostrato *in primis* dall'investimento pubblico di circa 12, 6 milioni di lire, per l'epoca una cifra veramente elevata (senza tacere poi del ruolo che nella produzione ebbe, pur senza essere accreditato, Vittorio Mussolini). Il Duce, sempre molto attento alle retoriche della comunicazione pubblica⁵, era convinto dell'efficacia propagandistica del cinema e perciò volle che la pellicola fosse una delle più grandiose produzioni artistiche italiane, utile

¹ Sull'importanza del cinema come veicolo di propaganda politica, soprattutto in rapporto all'antichità classica, vedi FANDIÑO PÉREZ - GARRIDO MORENO 2004, pp. 271-273.

² *Bianco e Nero* 1937.

³ «Ciò che viene raccontato a voce crea emozioni più blande di quello che è mostrato agli occhi, che non ingannano, perché chi guarda è testimone a sé stesso». Qui Orazio parla degli spettacoli teatrali, la cui efficacia è secondo lui maggiore di quella dei racconti trasmessi solo oralmente/auralmente. Il poeta riprende il tema del valore dell'esperienza autoptica tipico della storiografia greca fin da Erodoto, ma, applicandolo alla 'poesia' della finzione scenica, lo sposta dalla percezione denotativa verso la percezione empatica: la poesia 'agita' crea suggestioni migliori di quella semplicemente ascoltata. L'aggettivo *fidelis* riferito agli occhi riprende il greco πιστός che ritroviamo nel proverbio ὀπίων πιστότεροι ὀφθαλμοί (CPG 2, 744), probabilmente derivato proprio da Erodoto (1, 8, 2), che, nell'episodio di Gige e Candaule, fa dire al re di Lidia: ὅσα γὰρ τυγχάνει ἀνθρώποισι ἔοντα ἀπιστότερα ὀφθαλμῶν. I versi oraziani, qui artatamente riferiti al cinema, esaltano il grande potere di suggestione sul grande pubblico che il Regime riconosceva a questa giovane arte e dunque, implicitamente, l'efficacia propagandistica di un racconto mostrativo come il film di Gallone.

⁴ Per un'analisi delle vicende che portarono alla realizzazione del film e dei dettagli che ne caratterizzarono la produzione vedi soprattutto GIUMAN – PARODO 2011, pp. 9-42.

⁵ Vedi WINKLER 2009, p. 114, n. 44.

soprattutto alla giustificazione ideologica e politica della recente fondazione dell'Impero in seguito alle conquiste d'Africa, come vedremo più avanti. Perciò lo Stato fascista partecipò attivamente alla produzione del film non solo con un notevole sforzo finanziario, ma anche con l'impiego di 174.610 uomini forniti dal Ministero della Guerra e dell'Interno, essenzialmente usati per impersonare i combattenti dei due eserciti, più 32.848 comparse. Ci furono 232 giorni di lavorazione, dal 10 agosto 1936 al 29 marzo 1937 e si utilizzarono migliaia di cavalli, oltre a 50 elefanti⁶. Il film avrebbe dovuto catturare l'ammirazione degli Italiani, quindi sarebbe stato necessario anche un cast imponente: furono infatti utilizzati almeno 20 attori principali e 38 secondari, fra i quali spiccavano grandi star del tempo, a cominciare da Annibale Ninchi nel ruolo di Scipione (un Annibale che interpreta Scipione è quasi un segno di ironia tragica), proseguendo poi con Camillo Pilotto (Annibale), Fosco Giachetti (Massinissa), Isa Miranda (Velia), Francesca Braggiotti (Sofonisba). Per la regia fu scelto Carmine Gallone, abile professionista specializzato in film musicali tratti dal melodramma e in film storici⁷, mentre la composizione delle musiche fu affidata a un'altra star dell'epoca, Ildebrando Pizzetti⁸, che già aveva realizzato il celebre commento musicale di *Cabiria* 1914 per Giovanni Pastrone. La pellicola vanta poi le imponenti scenografie di Pietro Aschieri e la fotografia di Ubaldo Arata e Anchise Brizzi, che, nel dopoguerra, lavoreranno con Roberto Rossellini (*Roma città aperta* 1945) e Vittorio De Sica (*Sciuscià* 1946). Mussolini, come testimoniano anche alcuni cinegiornali dell'epoca⁹, seguì assiduamente le riprese, recandosi più volte presso il set allestito a Sabaudia per gli esterni.

Ma torniamo per un momento alle motivazioni politiche che si nascondevano (e nemmeno poi eccessivamente) dietro questo ambizioso progetto. Tanto interesse da parte del Fascismo non era dovuto, come si accennava sopra, soltanto al desiderio di rendere grande la cinematografia italiana, bensì anche all'idea di utilizzare le straordinarie capacità di coinvolgimento emotivo che il cinema sapeva esercitare sul pubblico, per rafforzare il consenso popolare verso le recenti e controverse iniziative belliche del Regime. Il 9 maggio 1936, dopo la conquista dell'Etiopia, Mussolini proclamava alle folle la costituzione dell'Impero, i cui riferimenti alla romanità erano indiscutibili: in quel discorso il Duce, per esempio, appellava gli Italiani oltre che, come *camerati*, *camicie nere* o semplicemente *Italiani*, con il non troppo usuale vocativo *legionari*. *Scipione l'Africano* di Gallone rientra pienamente in questa strategia di assimilazione dell'Impero fascista all'Impero di Roma antica. Ma perché si scelse di esaltare l'impresa etiopica proprio tramite la figura di Scipione? Una delle giustificazioni pubblicamente accampate per la campagna africana fu la necessità di una rivalse per le brucianti sconfitte subite nei decenni precedenti dall'Italia soprattutto in campo coloniale, *in primis* quella di Adua del

⁶ I dati sulla realizzazione del film sono in *Bianco e Nero* 1937, p. 9.

⁷ Sul cinema di Gallone in generale vedi IACCIO 2003, *passim*.

⁸ Cf. *Bianco e Nero* 1937, pp. 10-18, SCIANNONEO 2004, GIUMAN – PARODO 2011, pp. 31-36. L'*Inno a Roma*, composto per questo film, ha rischiato di diventare l'inno ufficiale fascista (cf. GIUMAN – PARODO 2011, p. 15).

⁹ Vedi, ad esempio, il *Giornale Luce* B1014 del 23 dicembre 1936.

1896 (ma ancora sanguinante era la ferita per la disfatta di Caporetto del 1917 nella Grande Guerra). La vicenda storica di Scipione, che col trionfo di Zama in terra d’Africa (202 a.C.) cancellò l’onta della sconfitta di Canne (216 a.C.), era dunque particolarmente adatta a preconizzare una sorta di ricorso storico, simboleggiando la grande vendetta dell’Italia contro chi in Africa, ad Adua, l’aveva umiliata. La presentazione di Luigi Freddi, preposta al numero monografico di *Bianco e Nero* del '37, sposta su un piano più ideale e alto quella che era una evidente intenzione propagandistica, tradendosi però con una *excusatio non petita*¹⁰:

Il motivo politico di *Scipione l'Africano* non è quindi un motivo di minuta propaganda, ma soltanto la espressione di un senso trascendente della continuità della nostra storia che nel *legionario*¹¹ Camicia Nera riconduce viva e vibrante l'eco di vittorie del legionario di Zama.

Il film doveva dunque raccontare un celebre e glorioso episodio della storia romana, facendolo percepire come fausto presagio del ritorno agli antichi fasti italici, grazie al Fascismo. Le vicende della seconda guerra punica erano piuttosto note, anche attraverso elementari nozioni scolastiche, per cui poteva essere pericoloso distaccarsi troppo dalle fonti antiche. Gli sceneggiatori, a questo proposito, dichiarano¹²:

Le nostre fonti principali sono state Tito Livio, Polibio, Cornelio Nepote, Frontino e Plutarco [...].

La necessità e l’economia cinematografica ci hanno qualche volta costretti a riassumere in un solo episodio avvenimenti che, storicamente, si sono invece svolti durante una serie di episodi; come, per esempio, la preparazione della spedizione in Sicilia, la sconfitta di Siface, il tradimento di Cartagine.

Tuttavia, riteniamo di non aver costretto, in una sintesi drammatica indispensabile, la stessa materia storica.

Vi è inoltre nella battaglia di Zama qualche dettaglio guerresco, come il grido lanciato dai soldati, coprendosi la bocca con l’orlo superiore dello scudo, che è di un’epoca posteriore; ma questo e qualche altro piccolo anacronismo del genere, debbono essere consentiti al cinematografo, quando la loro efficacia, non nuocendo alla verità fondamentale, giovi alla espressione artistica.

In ogni epoca chi fa cinema ha ben presente che la narrazione filmica ha esigenze espressive che possono e, forse, debbono travalicare talvolta la coerenza con il testo letterario di partenza. In questo caso bisogna dire che la sceneggiatura rispecchia

¹⁰ *Bianco e Nero* 1937, p. 6.

¹¹ Corsivo mio; cf. sopra.

¹² *Bianco e Nero* 1937, p. 25. Per un’analisi dettagliata dell’uso delle fonti antiche, anche se non condotta con criteri filologici rigorosi, vedi DÁVILA VARGAS-MACHUCA 2017, pp. 533-571.

esattamente quanto dichiarato nel passo sopra riportato¹³. Ma la sceneggiatura sta a un film come un libretto d'opera sta alla rappresentazione di un melodramma. Perché un'opera cinematografica mostri veramente i suoi valori (o disvalori) è necessaria la trasposizione della sceneggiatura in girato e poi, dopo la postproduzione, in film, con un decisivo passaggio fra sistemi 'linguistici' differenti, che genera riscritture e mutamenti in grado di condizionare in senso attualizzante la percezione dello spettatore. Nel caso dello *Scipione* di Gallone, lo ripetiamo ancora, l'intento del Regime era quello di utilizzare una colossale produzione cinematografica come volano propagandistico per la fondazione dell'Impero, trasmettendo al pubblico la sensazione che la verità storica dell'impresa di Scipione si rinnovi, quasi con fatale necessità, nella campagna d'Africa promossa da Mussolini¹⁴. Analizziamo qualche esempio.

La pellicola si apre con un quadro contenente 'parole filmiche' (00:01:49), ovvero *immagini* di parole che lo spettatore deve leggere, ma anche percepire da un punto di vista formale e puramente visivo. Si tratta di un testo a scorrimento verticale, dove si raccontano in sintesi le vicende storiche che costituiscono i prodromi di quanto narrato nel film. Il testo è in italiano, ma la sua presentazione visuale imita chiaramente le antiche epigrafi latine: lo sfondo dello specchio di scrittura mostra le mazzature del marmo, mentre il testo è vergato in una specie di capitale quadrata epigrafica. Il racconto preliminare della seconda guerra punica arriva alla battaglia di Canne e si chiude con queste parole: «In uno sforzo disperato, Roma raccoglie un'altra armata, ma il due agosto del duecentosedici a.C., cinquantamila Romani sono massacrati nella pianura di Canne» (**Fig. 1**). Cosa ci dice questo inizio dal punto di vista della comunicazione mostrativa? Ci

¹³ Il soggetto e l'intera sceneggiatura desunta del film sono disponibili in *Bianco e Nero* 1937, pp. 25-98. Da questo punto di vista, non mi trovo del tutto d'accordo con quanto affermano, un po' troppo categoricamente, a proposito del film di Gallone, FANDIÑO PÉREZ - GARRIDO MORENO 2004, p. 277, quando parlano di «manipulación nacionalista deformadora de la realidad histórica». Come vedremo, l'operazione del Regime fascista, in questo caso, mirerà a utilizzare il cinema perché in grado di veicolare verso un'azione propagandistica proprio il rispetto delle fonti storiografiche. La storia antica qui non è alterata, bensì sottilmente investita di rimandi alle vicende dell'Italia negli anni '30 del secolo scorso: in questo modo il messaggio propagandistico risulta più credibile. Gli sceneggiatori di *Scipione l'Africano* ricorrono direttamente alle fonti greche e latine senza filtrarle attraverso la narrativa ottocentesca e del primo '900, a fronte invece di grandi produzioni come *Cabiria* 1914, che mescolavano il dato storiografico con il riuso creativo del *feuilleton*, in questo caso *Cartagine in fiamme* di Emilio Salgari (1908). Il ricorso a manipolazioni letterarie e 'di consumo' delle fonti storiografiche avveniva perché costruire le sceneggiature su popolarissimi romanzi d'appendice permetteva di creare film più immediatamente vicini al gusto del pubblico e quindi meglio commerciabili. È forse questo il motivo per cui, a fronte di una scelta radicalmente diversa, *Scipione l'Africano* non ha ottenuto quel successo commerciale che la produzione e, soprattutto, il Regime si aspettavano.

¹⁴ È cosa nota che il Duce portasse avanti una sempre più chiara identificazione tra il Regime e la Roma antica. Sull'immagine pubblica di Mussolini, spesso da lui e da altri assimilata a quella di un grande condottiero romano e, soprattutto, a quella di Cesare, è ancora importante SELDES 1935, *passim* e pp. 366-382 in particolare. Egli poi si rispecchiava spesso nel modello di Augusto, ma, in relazione all'impresa d'Africa, preferì essere visto come il nuovo Scipione, diffondendo il film anche nelle scuole. Vedi PUCCI 2014, pp. 302-303 e nn. 20-21.

dice che quell'epigrafe, in italiano, è un racconto moderno, che narra un episodio della grande storia di Roma antica, ma che questa operazione avviene attraverso forme scritte dell'antichità, quasi che la muta voce del discorso grafico si caratterizzi come armonia fra classico e attuale, creando così una sovrapposizione ideale, una continuità identitaria fra la Roma di Scipione e l'Italia fascista. E questo è, come abbiamo accennato più volte, lo scopo primario del film, nonché una delle basi ideologiche più forti del Fascismo stesso¹⁵.

La prima sequenza di immagini in azione (00:02:52) ci mostra il campo di battaglia di Canne cosparso di cadaveri e di devastazione, ove, all'improvviso, una mano invisibile solleva verso il cielo l'insegna con l'aquila legionaria¹⁶, mentre una voce fuori campo esclama: «Vendichiamo Canne!» (**Fig. 2**). Ecco, dunque, il punto di partenza della narrazione, non scelto a caso: una tremenda sconfitta che per l'onore e la grandezza di Roma deve essere vendicata con una grande vittoria; come Roma vendicherà Canne a Zama, ponendo le basi del suo impero, così l'Italia fascista vendicherà Adua ad Addis Abeba, favorendo, come disse Mussolini nel discorso del 9 maggio 1936, «la riapparizione dell'Impero sui colli fatali di Roma»¹⁷. La scelta di questo inizio implica dunque già un notevole orientamento ideologico, rafforzato poi dai richiami strutturali interni al film, miranti a sollecitare la memoria visiva dello spettatore. Il film si chiude infatti in una sorta di *Ringkomposition*, espediente stilistico tipico del cinema d'ogni tempo, ovvero con una sequenza molto simile ma di segno opposto (01:46:16): ancora una volta vediamo un campo di battaglia cosparso di cadaveri, ma ora è quello di Zama; la camera traccia un piano sequenza verso sinistra, dove appare un legionario che, sollevando con le mani l'aquila 'cannense' che stava sulla sommità dell'insegna principale dell'esercito romano, appena riconquistata dalle mani del nemico, grida «Canne è vendicata!» (**Fig. 3**)¹⁸.

¹⁵ Ricordiamo che molto spesso il Regime identificava il soldato italiano con il legionario romano. Una delle immagini che illustrano l'articolo di SCALIGERO 1942, p. 16 mostra un crogiuolo, sul quale spicca come un'etichetta la testa di un legionario romano, che trasferisce il metallo fuso in un altro crogiuolo marcato dall'immagine di un soldato dell'esercito italiano. Su queste simbologie in rapporto col film di Gallone vedi GIUMAN – PARODO 2011, pp. 48-51 e PUCCI 2014, p. 301, nn. 11 e 12.

¹⁶ Sulla risemantizzazione in chiave fascista dell'aquila nel cinema vedi FANDIÑO PÉREZ - GARRIDO MORENO 2004, pp. 273-378.

¹⁷ In *Bianco e nero* 1937, p. 5 si legge: «Il fatto che *Scipione l'Africano* sia stato concepito nel momento in cui si iniziava la gloriosa guerra d'Etiopia, e che ne sia stata iniziata la realizzazione subito dopo la consacrazione dell'Impero Italiano, non è senza significato. *Scipione l'Africano* non poteva né doveva essere uno dei tanti film che si realizzano esclusivamente in vista di un successo di pubblico con mire esclusivamente commerciali o finanziarie. Pur essendo dotato di altissimo tono spettacolare che lo pone a contatto immediato con le più larghe zone di spettatori di tutte le classi e di tutti i Paesi, *Scipione l'Africano* è nato soprattutto in vista ed in funzione del suo profondo valore spirituale».

¹⁸ Questa non è propriamente la scena con cui la pellicola si conclude. Il legionario grida anche: «Annibale è sconfitto!», mentre con una dissolvenza appare un campo lungo raffigurante una veduta d'orizzonte sul mare su cui passa mestamente, ripresa in controluce, la figura di Annibale a cavallo che abbandona Cartagine. Successivamente una serie di scene in rapido montaggio ci mostrano come la voce della vittoria

La forte matrice ideologica del film, dunque, non risiede tanto nei fatti narrati, quanto nello stile mostrativo utilizzato da Gallone. All'inizio della pellicola, per esempio, si alternano lunghe sequenze che mettono in rapporto sincritico quanto accade a Roma e quanto invece succede nel campo punico. Qui non si deroga granché rispetto a quanto sappiamo dalle fonti greche e latine, ma il contrasto visivo fra le scene ambientate a Roma e quelle nel campo cartaginese è progettato per trasmettere allo spettatore sensazioni diverse. Questo è uno degli effetti principali del cinema, dove l'aspetto formale comunica cose che vanno al di là dei contenuti e provoca emozioni nuove anche su temi e fatti che lo spettatore conosce molto bene. Si potrebbe pensare che qui agisca il cosiddetto effetto *firewall*¹⁹: di fronte a un uso particolarmente efficace della mostrazione filmica, viene attivato nella mente dello spettatore un meccanismo di percezione emozionale che non riesce a penetrare a livello cognitivo profondo, per cui viene indotta una reazione emotiva ed empatica, che prescinde dai contenuti precisi della storia, anche quando questa è ben nota allo spettatore²⁰. È un processo che funziona molto bene per i film *thriller* e per trasmettere gli effetti di *suspense*, ma che potrebbe essere applicato con successo anche ai film che tendono al coinvolgimento personale dello spettatore in racconti storici a cui vengono assegnate valenze politiche o ideologiche. Se una sequenza filmica è costruita bene, lo spettatore avverte un'implicazione diretta (di sé e del contesto socioculturale a cui appartiene) in quanto viene presentato sullo schermo²¹. Come si diceva sopra, la storia della seconda guerra punica era ben nota a gran parte del pubblico che poteva assistere alla proiezione di *Scipione l'Africano* e le luci, i movimenti di macchina, la costruzione di montaggio, le musiche, l'uso dei toni di voce potevano agire sui neuroni specchio, inducendo lo spettatore a provare, ad esempio, gli stessi sentimenti di orgoglio patriottico e di devozione all'eroico condottiero, manifestati dalle folle all'arrivo di Scipione in Senato, senza arrivare a un giudizio analitico e distaccato sui fatti storici rappresentati. È lo stesso effetto psicologico che, attraverso il linguaggio cinematografico, provoca ogni volta in noi tensione ed emozione quando rivediamo un film d'azione o horror o poliziesco, di cui conosciamo già bene la trama e il finale.

L'arrivo di Scipione in Senato per l'investitura come proconsole della Sicilia è preannunciato da una folla entusiasta che si muove unanime in mezzo a bianche

si propaghi velocemente da una nave all'altra fino a giungere a Roma, accompagnata dalle note trionfali della colonna sonora di Pizzetti. L'ultima scena (01:48:09) ci mostra una pioggia di chicchi di grano, simbolo della prosperità riacquistata da Roma, generata dalla mano di Scipione che fa scorrere fra le dita le sementi che daranno origine a un nuovo raccolto. Il grande generale non è in armi, ma veste la toga e si trova in casa con la propria famiglia, ricomponendo il quadro domestico che aveva lasciato per partire verso l'Africa.

¹⁹ BORDWELL-THOMPSON 2011, pp. 99-101.

²⁰ Vedi anche GALLESE-GUERRA 2015, pp. 92-93.

²¹ Dicono BORDWELL – THOMPSON 2011, pp. 100-101: «Seeing people's facial expressions touches off empathy and emotional contagion, perhaps through mirror neurons, those neurons that fire when we perform an activity or when we see others perform it. This tendency may explain why we can, momentarily, feel a wisp of empathy for unsympathetic characters».

costruzioni rese splendenti dalla luce del sole (00:04:41)²². Il popolo è tutto rivolto, col braccio teso nel saluto romano²³, verso un punto in alto a destra dello schermo, disegnando una diagonale ascendente immaginaria, che taglia da sinistra a destra lo specchio visivo offerto allo spettatore. La camera segue il percorso indicato dalla folla, sale con un piano sequenza verso la sommità di una scalinata, dove, nella cornice di un arco a tutto sesto, si scorge da lontano, in campo lungo, la figura indistinta di un uomo rivolta verso il flusso generato dalla folla (**Fig. 4**). Uno stacco di montaggio ci porta a un campo più corto che ci mostra quell'uomo, inquadrato frontalmente, il quale, preceduto dai littori con i fasci in spalla, fende la calca in direzione contraria. L'immagine filmica ci parla dunque di un personaggio che, al suo primo apparire sullo schermo, è connotato da autorità superiore, si presenta come detentore di un potere carismatico che lo distingue dagli altri e lo fa guida e punto di riferimento naturale per tutto il popolo, rivolto a lui con unanime, ovante ed entusiasta accoglienza. Un leggero *traveling* in avanti ci rivela meglio la figura, che è quella di Scipione, il quale ricambia sorridente il saluto romano della gente che lo acclama. La camera segue in campo lungo la sua successiva ascesa sulla scalinata della Curia, sempre fra ali osannanti di folla. È il racconto di un fatto storico reale, ma l'apparato retorico del film ci dice qualcosa di più: Scipione è un duce che ha con sé tutto il popolo di Roma, felice di vedere in lui l'artefice della prossima riscossa contro Cartagine, così come l'Italia ha un Duce amatissimo, che la guiderà verso un cimento analogo.

Dopo l'investitura e la decisione di intraprendere la campagna d'Africa, la devozione assoluta verso Scipione è mostrata anche dalle donne, fedeli custodi del focolare domestico. Nella scena che precede il congedo di Scipione dalla propria famiglia per andare in guerra (00:14:46), si vede il dettaglio di mani femminili che ripongono dei gioielli in uno scrigno. Con un carrello all'indietro l'inquadratura si allarga, mostrandoci una donna che si sta spogliando completamente dei preziosi che indossa, mettendoli appunto nel contenitore (**Fig. 5**), non per conservarli (come in un primo momento può aver pensato lo spettatore), ma per consegnarli a un centurione come contributo per il finanziamento dell'impresa bellica. Appena il centurione si è allontanato, una fantesca porta alla donna un neonato in fasce che lei, in un rapido piano sequenza, reca a Scipione, ora in armi e non più in toga, il quale, commosso e virilmente altero, saluta suo figlio prima di partire per la guerra. In questo modo il regista ci dice che la matrona che, primo e fulgido esempio per tutte le altre, sacrifica i propri ori per la patria è Emilia Terzia, la moglie del condottiero. Il messaggio politico per l'Italia fascista è evidente e richiama la campagna *Oro alla patria* del 1935, che, proprio in occasione dell'invasione dell'Etiopia, vide la regina Elena e poi Rachele Mussolini donare per prime allo Stato le proprie feduziali e altri ori.

²² Il soggetto si apre così: «È il mattino. Il sole indora gli alti tetti dei templi capitolini, dove risiedono i simulacri degli Dei protettori di Roma [...]» (*Bianco e Nero* 1937, p. 27).

²³ Vedi la descrizione e l'analisi di questa scena in WINKLER 2009, p. 8. L'intero libro di Winkler confuta la derivazione del saluto romano dalla storia dell'antica Roma.

L'atmosfera di entusiasmo per il nuovo condottiero, espressa con unanimità e luce piena in queste scene, contrasta visivamente con quanto si vede dopo nel campo di Annibale (00:16:27). Qui è notte, si scorgono uomini confabulare fra le ombre, come se stessero cospirando (**Fig. 6**)²⁴. Intanto passa la cavalleria numida. Gli uomini aspettano che i cavalieri siano entrati nel campo e poi, in gruppi sparuti, si raccolgono a discutere. Il contrasto visivo con l'ordine e l'unità del popolo romano è evidente all'occhio dello spettatore. Questi uomini sono mercenari, che non hanno sposato per nulla la causa punica, ma combattono solo per denaro, denaro che lamentano non essere stato corrisposto da Annibale ormai da più di un anno. Al contrario dei Romani, sono stanchi e abbattuti; le continue promesse di pagamento ormai non sono più ascoltate e inizia ad aleggiare qualcosa di simile a un ostile spirito di rivolta. Nulla può essere più lontano da quanto si era visto nelle scene precedenti ambientate a Roma. Qui non c'è nessun ideale che anima i soldati, non c'è concordia né unità, bensì solo scoramento e sete di denaro. Una serie di primissimi piani dei loro volti in sequenza (00:19:06) mostra chiaramente paura, abbattimento, diffidenza. Annibale, condottiero duro e sprezzante, reprime in modo violento le proteste dei suoi uomini (00:18:12), trasmettendo allo spettatore la sensazione di tenere unito l'esercito soltanto con la costrizione. Dopo che il condottiero punico, nel buio della sua tenda, ha ricevuto la notizia che Scipione sta raccogliendo truppe per la campagna d'Africa, Gallone, con uno stacco di montaggio, ci riporta a Roma, dove, sempre alla luce di un sole splendente, i cittadini partono invece gioiosi per la guerra, marciando e cantando assieme (00:20:35).

L'Annibale interpretato molto bene da Camillo Pilotto è dunque un comandante fiero e crudele, fedele a una missione ispirata dall'odio contro Roma, tale da fargli perfino dimenticare la propria patria²⁵, ingordo di cibo e di sesso²⁶, ma, come si evince dal tono di alcune sue espressioni, quasi rassegnato a una sorte fatale. Ninchi invece è uno Scipione paterno e altamente ispirato, meno guerriero e più capo spirituale rispetto al suo avversario, talvolta forse un po' troppo stentoreo e morbido nell'azione.

Comunque, la pellicola non manca di sottolineare in ogni dove il fascino del condottiero romano, che riesce a trascinare al suo seguito anche i più riluttanti. In Sicilia, i reduci da Canne, decisi a non arruolarsi e rassegnati a lavorare presso le forge delle armi, all'arrivo di Scipione per il giuramento delle truppe, si avvicinano come ipnotizzati. Il console a un certo punto ostenta l'unica insegna superstite da Canne²⁷ e decide di assegnarla alla legione più importante, la 'Cannense', detta emblematicamente

²⁴ Il contrasto fra la luce delle scene in cui appaiono i Romani e le ombre di quelle che descrivono l'esercito cartaginese è ben individuato in PUCCI 2014, p. 305 n. 27.

²⁵ Vedi, per esempio, il dialogo con Maarbale (00:33:22), ove Annibale preferisce tentare di soggiogare Roma in Italia, piuttosto che correre subito in difesa di Cartagine minacciata da Scipione.

²⁶ Quando la nobile prigioniera romana Velia è condotta al suo cospetto, egli sta consumando una lusinghiera cena (00:35:26). Annibale è visibilmente attratto dall'altero coraggio dimostrato dalla donna, abbandona il pasto e, dopo un breve colloquio, la prende tra le braccia e la bacia, facendo presagire un successivo stupro che, ovviamente, non viene mostrato.

²⁷ L'insegna è perfettamente riconoscibile perché l'aquila che la sovrasta ha un'ala spezzata.

'vendicatrice', che vorrebbe composta da giovani. Gli attempati reduci, i cui volti estatici sono descritti quasi in dettaglio con un significativo piano sequenza (00:31:22)²⁸, vinta ogni indecisione, si offrono allora per marciare in guerra dietro quel simbolo, del quale si impossessano subito, con evidente soddisfazione del duce. Anche in questo caso la sceneggiatura rispetta abbastanza le fonti storiche²⁹, ma la cinematografia sottolinea retoricamente alcuni temi cari al Regime: l'affezione per la patria, il carisma del duce e il desiderio di rivalse che anima ancora i veterani. Nell'immagine filmica dei loro volti si legge l'*ardor [...] in Africam traiciendi* di cui parla Livio, sentimento che avrebbe animato anche i soldati dell'Italia fascista, alla partenza per la campagna d'Africa.

Ancora prima che vengano narrati i fatti salienti della spedizione a Cartagine, Gallone ci mostra dunque i diversi caratteri degli eserciti nemici: solari, entusiasti, disinteressati all'oro e devoti al loro duce i Romani; disordinato, scontento, stanco, avido di soldo, oscuramente violento al suo interno, tenuto insieme col terrore ispirato dal capo, l'esercito cartaginese. Posto il parallelismo fra il milite fascista e il legionario romano, fra la guerra d'Etiopia e la fase finale della seconda guerra punica, doveva essere evidente per lo spettatore dell'epoca quali fossero i 'buoni' e quali fossero i 'cattivi', tanto nella storia romana quanto nella storia contemporanea³⁰.

Abbiamo visto come il film metta in evidenza anche il ruolo della donna romana, a proposito dell'impresa africana, nel personaggio di Emilia Terzia e, come si dirà più avanti, di Velia. È perciò interessante rilevare come Gallone scelga di caratterizzare il contraltare femminile cartaginese, cioè Sofonisba, partendo soprattutto da Livio 30, 11-15.

La regina dei Massesili, alla sua prima apparizione sullo schermo, è raggiunta da un messo introdotto nelle sue stanze con un lungo piano sequenza (00:42:26), che la trova supina su una sorta di letto tricliniare. La sua figura, sullo sfondo dell'inquadratura, è resa sfocata da un velario decorato posto davanti all'obiettivo. Con una dissolvenza Gallone fa scomparire il velario e mette a fuoco la scena ripresa in campo totale. Al centro è

²⁸ Il movimento di macchina e l'uso del primissimo piano richiamano la scena simile vista nel campo cartaginese (vedi sopra e 00:19:06), ma di segno marcatamente opposto: invece di volti atterriti o corrucciati, percorsi da ombre, qui troviamo volti sorridenti e dall'espressione rapita, in piena luce.

²⁹ In questo caso si tratta di Livio 29, 24, dove si parla però non di una ma di due *legiones Cannenses*, la quinta e la sesta: *Quicquid militum nauiumque in Sicilia erat cum Lilybaeum conuenisset et nec urbs multitudinem hominum neque portus naues caperet, tantus omnibus ardor erat in Africam traiciendi ut non ad bellum duci uiderentur sed ad certa uictoriae praemia. praecipue qui superabant ex Cannensi exercitu milites illo non alio duce credebant nauata rei publicae opera finire se militiam ignominiosam posse. et Scipio minime id genus militum aspernabatur, ut qui neque ad Cannas ignauia eorum cladem acceptam sciret neque ullos aequae ueteres milites in exercitu Romano esse expertosque non uariis proeliis modo sed urbibus etiam oppugnandis. quinta et sexta Cannenses erant legiones. eas se traiecurum in Africam cum dixisset, singulos milites inspexit, relictisque quos non idoneos credebatur in locum eorum subiecit quos secum ex Italia adduxerat, suppleuitque ita eas legiones ut singulae sena milia et ducenos pedites, trecenos haberent equites. sociorum item Latini nominis pedites equitesque de exercitu Cannensi legit.*

³⁰ Vedi PUCCI 2014, 300-301, dove si sottolinea come anche in *Cabiria* 1914 si verifica un fenomeno simile.

Sofonisba; alla sua sinistra una suonatrice di arpa e la compagna Imilche; alla sua destra il messo. Un carrello in avanti ci avvicina alla figura coricata della regina, che ora occupa tutto il campo. In questo modo il focus narrativo è sulla donna, che sembra fredda e indifferente. Il messo la informa del raduno dell'esercito punico sotto il comando del padre di lei Asdrubale. Uno stacco di montaggio conduce a un primissimo piano di Sofonisba. Il suo sguardo magnetico è accentuato dalla frangia nera che le cade a punta nel centro della fronte, seguendo i contorni delle sopracciglia sottili. Le labbra tumide sono serrate (**Fig. 7**). La sua espressione è dura e risoluta, piena d'odio, come le poche parole che pronunzierà³¹: «che gli dei di Cartagine serbino a Scipione una sorte peggiore che a Regolo». E il suo ruolo nei rapporti fra il consorte Siface e Scipione sarà decisivo. Il re Siface, già amico di Roma, è ora alleato di Cartagine, perché ha sposato proprio la figlia di Asdrubale. Egli è rappresentato come un sovrano senza nerbo, tanto che, raggiunto da una ambasceria romana, sembra sul punto di accettare le offerte di Scipione per una riconciliazione. Sarà l'improvviso arrivo di Sofonisba (00:46:50) a vanificare ogni tentativo di accordo. La donna, mostrata come un'ombra minacciosa che incombe fuori dalla tenda, entra e prende con decisione le redini della trattativa. I frequenti primissimi piani, che ne oscurano parte del volto, mettendo in luce solo lo sguardo duro e crudele, contribuiscono a darne un ritratto sulfureo. Sofonisba tornerà più volte nella pellicola e il suo ruolo nel film è notevolmente amplificato rispetto alle fonti antiche, attingendo probabilmente anche da altri testi, che, nei secoli successivi, hanno sviluppato la sua figura. Significativa è, per esempio, la scena del sogno premonitore (00:49:10). Sofonisba, sdraiata su un giaciglio, dorme, ma il suo corpo flessuoso è pervaso da spasmi. Un carrello in avanti stringe l'inquadratura su di lei, mentre un'ancella che la stava vegliando fugge atterrita. Uno stacco di montaggio porta all'inquadratura in primissimo piano del suo volto: ha gli occhi chiusi e le labbra leggermente aperte in una smorfia di sofferenza. In sovrimpressioni scorrono le immagini ominose del suo incubo: prima il volto cupo di Massinissa, poi le fiamme che divorano Cartagine, infine l'immagine del popolo romano esultante e quella di lei trascinata in catene nel corso della celebrazione del trionfo di Scipione, il cui volto impassibile appare sovrapposto alla scena. Un primo piano descrive quindi il suo risveglio (00:50:14): la penombra le copre il volto, ma una lama di luce evidenzia ancora il suo sguardo, che, però, questa volta è atterrito. Ella prefigura a Siface, accorso al suo capezzale, il triste destino che li attende, mentre un carrello stringe l'inquadratura di nuovo sul suo volto e sui suoi occhi sbarrati. Siface ora

³¹ Gallone ha tagliato qui le battute assegnate a Imilche nella sceneggiatura (cf. *Bianco e nero* 1937, p. 61), per rendere ancora più forte il suo moto di repulsione verso Roma. Nella sceneggiatura, dopo che il messo ha detto «gli alleati sono tutti con noi; manca solo il tuo sposo», Imilche replica: «anche Siface verrà» e, rivolta al Sofonisba, dice: «solo che tu lo voglia», quindi, vedendo che la regina non risponde, aggiunge: «ora il tuo destino è lo stesso di Cartagine». Nel film l'immediata replica di Sofonisba al messo rende ancora più potente la raffigurazione del suo odio implacabile, presentandola come una donna determinata e pericolosamente consapevole del proprio fascino, proprio come una *vamp* (*vampire woman*), una Braggiotti degna erede di Theda Bara.

è completamente soggiogato dal magnetismo della donna³² e risolve di combattere al fianco di Cartagine contro Roma. Le inquietudini notturne di Sofonisba non appaiono con questa evidenza nelle fonti antiche, per cui si potrebbe pensare che la sceneggiatura attinga tacitamente altrove. La prima fonte indiretta potrebbe essere l'*Africa* di Francesco Petrarca. Qui troviamo, soprattutto nel quinto libro, una Sofonisba altera e sdegnosa anche nel supplicare e nel piangere³³, proprio come la rappresenta Gallone con la Braggiotti. Petrarca riserva molto spazio all'infelice storia d'amore con Massinissa³⁴ ed è qui che colloca il sogno funestamente presago della regina³⁵, saldamente risolta nella sua ripulsa verso Roma, per quanto costantemente incalzata da ominose visioni di morte³⁶. La loro festa di nozze è misera e il poeta ci fa capire che la storia non finirà bene (*Africa* 5, 247-248): *fax ussit amantes / una duos, lacrimis mox extinguenda duorum*. Mentre Massinissa, *beatus coniugio*³⁷, nel talamo nuziale potrebbe³⁸ sognare un futuro felice con prole e nipoti, Sofonisba ha invece un sonno anche fisicamente inquieto, come sarà poi nel film di Gallone (*Africa* 5, 264): *et tremuit, sopita licet*. Come in *Scipione l'Africano*, all'agitazione della regina fra le coltri seguono le immagini oniriche che ne sono la causa. Petrarca descrive un sogno pieno di simboli: la regina si vede seduta sopra la cima di un alto monte, da cui vede i popoli soggetti (Massinissa e il suo regno); poi la vetta su cui stava saldamente seduta viene investita da un monte più grande (Scipione), minando così la stabilità della sua posizione; l'urto genera due algide fonti (simbolo non chiaro: o sono

³² Il fascino ammaliatore di Sofonisba è ben tratteggiato da Diodoro Siculo 27, 7, come anche da Dione Cassio 17, 57, 51 = Zonara 9, 11. Appiano è ancora più chiaro, quando racconta dell'interrogatorio di Scipione a Siface sconfitto (*Lib.* 114-115). Il re numida, infatti, ammette di essere stato plagiato dalla moglie:

‘Σοφονίβα Ἀσδρούβα θυγάτηρ, ἥς ἐγὼ ἦρων ἐπ’ ἐμῷ κακῷ.
φιλόπατρις δ’ ἐστὶν ἰσχυρῶς, καὶ ἰκανῆ ἅπαντὰ τινα πείσαι πρὸς
ἃ βούλεται. αὐτὴ με καὶ ἐκ τῆς ὑμετέρας φιλίας ἐς τὴν
<τῆς>ἐαυτῆς μετέθηκε πατρίδα, καὶ ἐς τὸδε συμφορᾶς ἐκ τοσησδε
εὐδαιμονίας κατέβαλεν. σοὶ δὲ παραινῶ (χρὴ γάρ, ὑμέτερον
γενόμενον καὶ Σοφονίβας ἀπηλλαγμένον, νῦν γε ὑμῖν εἶναι
βέβαιον): φύλασσε Σοφονίβαν, μὴ Μασσανάσσην ἐς ἃ βούλεται
μεταγάγη. οὐ γὰρ δὴ, μὴ τὸ γύναιόν ποτε ἔληται τὰ Ῥωμαίων
ἐλπίζειν ἄξιον: οὕτως ἐστὶν ἰσχυρῶς φιλόπολις.’

³³ Vedi, per esempio, *Africa* 5, 222-223, dove Massinissa, di fronte alla supplica della regina dice:

Heu qualis forma gementi!

quamque decent lacrimae! quid maiestatis in illa est!

Poi, nei versi seguenti, immagina come sarebbe altera e superba se sedesse sul trono (*Africa* 5, 225-226: *si gloria supplicis ingens, / captive si tantus honos!*): insomma, la Sofonisba petrarchesca non perde mai il proprio nobile distacco.

³⁴ Petrarca utilizza Livio 30, 12-15, trasformando il racconto storico in una lunga digressione poetica.

³⁵ Gallone, come abbiamo visto, lo inserisce invece nell'ambito del matrimonio con Siface, funzionale all'impetuosa determinazione con cui Sofonisba fuga definitivamente ogni esitazione del marito riguardo a una possibile nuova alleanza con Roma.

³⁶ Vedi, per esempio, *Africa* 5, 260-261: *semper tremefacta sepulcrum / ante oculos mortemque tulit*.

³⁷ *Africa* 5, 254-255.

³⁸ Uso il condizionale di proposito, perché Petrarca distingue recisamente la possibilità che Massinissa sogni un futuro felice (*Africa* 5, 254-257) dalla certezza che Sofonisba sia in preda a terrificanti presagi onirici (*Africa*, 5, 257-264).

le lacrime di Massinissa o sono i decisivi discorsi di Massinissa stesso e di Scipione, che decidono il destino di Sofonisba) e il monte più piccolo si ritira (Massinissa che cede al volere di Scipione); quindi la regina, scossa, precipita direttamente nel Tartaro (il suicidio di Sofonisba per sfuggire alla prigionia)³⁹. Invece, come abbiamo visto, Gallone illustra in modo più concreto le paure di Sofonisba. Insomma, pur con modifiche di collocazione nella vicenda e nei contenuti, gli sceneggiatori sembrano qui ereditare qualcosa dalla Sofonisba petrarchesca, come anche da altre Sofonisbe che hanno affollato le letterature e i teatri europei nei secoli successivi⁴⁰. Poi, ovviamente, c'è anche il forte modello filmico di *Cabiria* 1914, dove, nel quinto episodio, troviamo di nuovo un sogno ominoso di Sofonisba, però strettamente legato alle vicende puramente romanzate della pellicola⁴¹. I diversi contenuti e le diverse collocazioni cronologiche dei vari sogni che vengono via via attribuiti a Sofonisba dimostrano, a mio parere, la quasi totale indipendenza di questi racconti dall'autorità delle fonti antiche.

Gallone aggiunge dunque qualche elemento nuovo rispetto alle fonti, ma soprattutto crea attorno al personaggio un'atmosfera particolare usando i movimenti di macchina, le luci e il gioco dei piani coniugato con la recitazione della Braggiotti. La Sofonisba storica si trasforma allora in una *dark lady*, bellissima, corruttrice e pericolosa, destinata a una fine terribile e spettacolare assieme. Gallone ne sottolinea l'avvenenza e la sensualità, ne evidenzia il potere di ammaliatrice, incapace di sentimenti diversi dall'odio cieco contro Roma. Si diceva sopra che i personaggi femminili rientrano nel programma ideologico che informa di sé la pellicola, implementando la forza retorica del gioco contrastivo che distingue i torbidi *mores* cartaginesi dai nobili *mores* romani. Il ritratto della regina punica serve infatti a mettere in evidenza *e contrario* i caratteri assai diversi sia di Emilia Terzia sia di Velia, gli esempi di ideale femminile romano proposti nel film: l'una moglie amorevole e dolce madre di famiglia, che attende pazientemente il ritorno del marito dalla guerra, l'altra indomita difenditrice dell'orgoglio e dell'onore di Roma, esibendo la propria nobiltà anche nell'inferno della cattività cartaginese. La Sofonisba di Gallone, votata ad ogni costo al servizio di Cartagine, usa invece spregiudicatamente il proprio fascino per conquistare uomini che non ama e di cui non sa essere moglie: a fronte della sconfitta di Siface, ella non esita infatti a usare le armi della seduzione anche con Massinissa, per farsi sposare e indurre così il nuovo marito a non consegnarla ai Romani (01:00:18).

³⁹ *Africa* 5, 264-272.

⁴⁰ Un sogno ominoso della regina si trova, per esempio, anche nella *Sophonisbe* di Jean Mairet (II 1, 4 e IV 4, 11), *pièce* del 1634. Nel secondo atto Sofonisba dice di avere spesso notti agitate e popolate da sogni inquietanti, ai quali però dà poco credito. Nel quarto atto invece sogna l'ombra del defunto Siface coperta di sangue, che le rinfaccia il tradimento con Massinissa. Vedi COLLINS 1971.

⁴¹ La giovane Cabiria, sottratta da piccola al sacrificio nel ventre infuocato del Moloch cartaginese, diventa l'ancella più amata di Sofonisba. La regina, tuttavia, nel corso di un sonno agitato, sogna il Moloch che inghiotte le sue vittime (l'immagine onirica è creata da Gallone con una *overprojection* sul capezzale di Sofonisba). Il sogno viene sottoposto al parere del viscido sacerdote Karthalo, il quale dice che Cabiria, la vittima sottratta al destino sacrificale, deve essere restituita al dio. Sofonisba, con dolore, fa incarcerare la giovane in attesa di immolarla. Come si vedrà più avanti, per la salvezza di Cabiria sarà decisivo il suicidio di Sofonisba.

L'esercizio freddo delle armi di seduzione viene sottolineato anche nella sceneggiatura, dove si legge: «Sofonisba, senza scomporsi, [...] avanza. [...] Nello sfondo appare Massinissa. Sofonisba senza mutare atteggiamento gli va incontro. [...] Per un poco i due si guardano in silenzio poi Sofonisba ermetica, e in tutto il suo fascino [...]»⁴². Melodrammatica è poi la scena del suicidio (01:06:24)⁴³, mai descritta nei dettagli dalle fonti e narrata senza troppi particolari anche nella sceneggiatura. Gallone costruisce una narrazione visiva più ricca, complessa ed emotivamente coinvolgente. Si vede in dettaglio una coppa ricolma, nel cui liquido si riflettono gli occhi sbarrati della regina. Il suo volto, in questa fase, non è mai inquadrato se non nel riflesso, mentre si vede il dettaglio delle sue mani che si avvicinano alla coppa. Solo quando il recipiente è stato sollevato, l'inquadratura si allarga in un primo piano diretto di Sofonisba, che, dopo aver ringraziato Massinissa per il dono di nozze, beve con sguardo allucinato. Indi si allontana verso il fondo della tenda e si copre il volto con un velo scuro, restando in piedi ad attendere una morte non mostrata, ma annunciata, dopo una dissolvenza in nero, da Lelio a Scipione⁴⁴. In definitiva, incarna un ideale di donna culturalmente ed eticamente molto lontano da quello della 'sposa e madre esemplare', che tanto piaceva al Regime⁴⁵ e che, per la proprietà transitiva, non poteva essere riconosciuto nelle donne dei popoli africani che Mussolini aveva combattuto e vinto.

L'identificazione formale con il Fascismo e con la guerra d'Africa condotta in quegli anni risulta infine ancora più evidente nel discorso che Scipione rivolge alle truppe prima della battaglia di Zama (01:26:42), non tanto per i contenuti, quanto per il tono, le pause e gli accenti utilizzati da Annibale Ninchi nella recitazione (**Fig. 8**), che sono una vera e propria imitazione dell'inconfondibile stile oratorio di Benito Mussolini, soprattutto nel

⁴² Vedi *Bianco e nero* 1937, p. 69. Di ben altro tenore è lo stesso episodio in *Cabiria* 1914 (non fornisco il minutaggio, perché il film già in origine circolava in versioni di diversa durata [168', 148' o 187'], così come ancora di diversa durata sono le versioni rimontate a partire dal 1990 [125' o 123']; infine, di durata ancora diversa è la versione restaurata nel 2006 per le cure del Museo del Cinema di Torino [181'], che, però, dopo alcune proiezioni ufficiali, non è stata ancora pubblicata su supporti idonei alla diffusione e allo studio). Qui è il personaggio immaginario di Maciste che reca il veleno a Sofonisba, la quale, di fronte all'inevitabilità del suo destino, ha un mancamento e un moto di disperazione; quindi, si rianima e accetta la propria sorte. Va dunque coraggiosamente incontro alla morte, spettacolarmente esibita davanti alla servitù, a cui dona i propri gioielli, a Maciste stesso e ai legionari romani inviati a prelevarla. Alla fine, il personaggio storico viene fatto rientrare da Pastrone nella completa finzione, con un inatteso sguardo assolutorio nei suoi confronti: una Sofonisba suo malgrado morente e ormai redenta spira concedendo la libertà alla giovane Cabiria e restituendola così a Fulvio Axilla, col quale potrà coronare il sogno d'amore e tornare a Roma.

⁴³ Vedi *Bianco e nero* 1937, p. 74.

⁴⁴ Diversa e, in un certo senso, più eroica è la Sofonisba di Pastrone in *Cabiria* 1914. Italia Almirante Manzini restituisce l'immagine di una donna tormentata e condannata a un matrimonio forzato con Siface, mentre, come ci dicono alcune fonti (per esempio Diodoro Siculo 27, 7), ella avrebbe amato Massinissa. La Almirante è una Sofonisba debole e remissiva, segnata dalle vicende politiche e belliche. Solo dopo il matrimonio con Massinissa, ella comincia a tramare per mettere il nuovo marito contro Roma.

⁴⁵ Vedi la recente rassegna, con ampia bibliografia, in BIGNAMI 2016.

celebre discorso di proclamazione dell'Impero sopra ricordato. Il contenuto non è molto differente da quello che risulta in Polibio 15, 10, 2-7⁴⁶. Queste sono infatti le parole di Scipione nei numeri 395, 396 e 397 della sceneggiatura⁴⁷:

Siate nella battaglia degni del vostro passato e di Roma. Ricordate che se vincerete non soltanto diverrete padroni dell'Africa, ma darete a Roma l'impero del mondo. [...] Se invece sarete vinti e cadrete nelle mani dei Cartaginesi non occorre che vi dica la sorte che vi aspetta. Chi sarebbe così vile di rinunciare alla gloria di morire per la Patria e preferire l'ignominia di cadere nelle mani del nemico, solo per amore della vita? [...] Andate incontro al nemico con in mente una sola alternativa: vittoria o morte!».

La 'traduzione' del testo di Polibio, resa in forma di discorso diretto anche dove lo storico greco usa quello indiretto, è ovviamente orientata a rispecchiare la situazione dell'Italia fascista in quel momento: divenire padroni dell'Africa significava, come ripeté Mussolini più volte, creare i prodromi di un grande impero, facendo rivivere quello che, dopo la seconda guerra punica, fu capace di creare Roma. Da notare che gli sceneggiatori radicalizzano, per così dire, alcuni concetti riportati da Polibio nel discorso di Scipione. Mentre lo Scipione di Polibio prefigura come alternativa a una morte gloriosa il triste destino di coloro che con viltà si danno alla fuga, cadendo fatalmente nelle mani del nemico, allo Scipione cinematografico vien fatto omettere il dettaglio della fuga, insistendo solo sul rischio di cadere nelle mani del nemico. Insomma, il legionario romano/fascista non concepisce di scappare davanti al nemico; egli non indietreggia mai e il suo grado più alto di viltà è di cadere prigioniero in battaglia non riuscendo nell'intento di gettarsi strenuamente incontro a una morte gloriosa. Sembra di sentire il «Se avanzo seguitemi, se indietreggio uccidetemi, se mi uccidono vendicatemi», che, rubato dal Duce a Henri de La Rochejaquelein per il discorso del 7 aprile 1926, aleggiava

⁴⁶ Il testo originale recita così:

ἡξίου γὰρ μνημονεύοντας τῶν προγεγονότων ἀγῶνων ἄνδρας ἀγαθοὺς γίνεσθαι, σφῶν καὶ τῆς πατρίδος ἀξίους, καὶ λαμβάνειν πρὸ ὀφθαλμῶν ὅτι κρατήσαντες μὲν τῶν ἐχθρῶν οὐ μόνον τῶν ἐν Λιβύῃ πραγμάτων ἔσονται κύριοι βεβαίως, ἀλλὰ καὶ τῆς ἄλλης οἰκουμένης τὴν ἡγεμονίαν καὶ δυναστείαν ἀδῆριτον αὐτοῖς τε καὶ τῇ πατρίδι περιποιήσουσιν: ἐὰν δ' ὡς ἄλλως ἐκβῆ τὰ κατὰ τὸν κίνδυνον, οἱ μὲν ἀποθανόντες εὐγενῶς ἐν τῇ μάχῃ κάλλιστον ἐντάφιον ἔξουσι τὸν ὑπὲρ τῆς πατρίδος θάνατον, οἱ δὲ διαφυγόντες αἰσχιστον καὶ ἐλεεινότατον τὸν ἐπίλοιπον βίον. ἀσφάλειαν γὰρ τοῖς φυγοῦσιν οὐδεὶς ἰκανὸς περιποιῆσαι τόπος τῶν ἐν τῇ Λιβύῃ: πεσοῦσι δ' ὑπὸ τὰς τῶν Καρχηδονίων χεῖρας οὐκ ἄδηλα [εἶναι] τὰ συμβησόμενα τοῖς ὀρθῶς λογιζόμενοις: "ὄν" ἔφη "μηδενὶ γένοιτο πείραν ὑμῶν λαβεῖν. τῆς δ' οὖν τύχης ἡμῖν τὰ μέγιστα τῶν ἄθλων εἰς ἑκάτερον τὸ μέρος ἐκτεθεικυίας, πῶς οὐκ ἂν εἴημεν ἀγεννέστατοι καὶ συλλήβδη ἀφρονέστατοι πάντων, εἰ παρέντες τὰ κάλλιστα τῶν ἀγαθῶν ἐλοιμέθα τὰ μέγιστα τῶν κακῶν διὰ φιλοζωίαν;" διόπερ ἡξίου δύο προθεμένους, ταῦτα δ' ἐστὶν ἢ νικᾶν ἢ θνήσκειν, ὁμῶσε χωρεῖν εἰς τοὺς πολεμίους, τοὺς γὰρ τοιαύτας ἔχοντας διαλήψεις κατ' ἀνάγκην αἰεὶ κρατεῖν τῶν ἀντιταττομένων, ἐπειδὴν ἀπελπίσαντες τοῦ ζῆν ἴωσιν εἰς τὴν μάχην.

⁴⁷ *Bianco e nero* 1937, p. 87; le omissioni riguardano la descrizione dei movimenti di macchina contenuta nella sceneggiatura.

ancora nei titoli di testa della stampa fascista nel 1935 a proposito del progetto della campagna coloniale in Etiopia⁴⁸.

A fronte del grande investimento di denaro pubblico e dell'imponente sforzo promozionale, il film si rivelò quasi un fiasco e, contrariamente a quanto affermato dalle fonti ufficiali, non piacque nemmeno a Mussolini, che faticava a identificarsi nelle molli fattezze e nell'artefatta recitazione di Ninchi: come abbiamo rilevato sopra, risulta in effetti più potente ed eroica la figura di Annibale nella robusta interpretazione di Pilotto⁴⁹. D'altro canto, anche la critica dell'epoca non mancò di stroncare la pellicola⁵⁰, che, più che un'esaltazione delle imprese del Regime, ne apparve come una caricatura. Bisogna però rilevare che il lavoro di Gallone non fu del tutto fallimentare e che alcune scene del suo *Scipione* sarebbero divenute punti di riferimento stilistici nella storia del cinema. Una di queste è senza dubbio la bella narrazione della battaglia di Zama (01:29:05), alla cui impostazione mostrativa (**Fig. 9**) guarderà anche Eisenstein poco tempo dopo, per girare la memorabile battaglia sul ghiaccio del lago Peipus nell'*Alexandr Nevskiy* 1938 (**Fig. 10**), film anch'esso costruito nell'ottica del riuso propagandistico della storia (i Russi del XIII secolo che contrastano eroicamente l'avanzata dei Teutoni) per esaltare le imprese di un condottiero contemporaneo (la fiera opposizione di Stalin contro l'espansionismo della Germania nazista⁵¹), ma, rispetto al film di Gallone, capolavoro di ben altra cifra.

⁴⁸ Cf. *Il regime fascista* 1935, p. 1, con questo motto che campeggia sulla prima pagina del giornale di Farinacci a introdurre un editoriale non firmato dove si parla esplicitamente di 'legionari' in procinto di marciare verso l'Etiopia per vendicare la disfatta di Adua: «Forse le nostre truppe già marciano su Adua. Noi cancelleremo così un'onta della nostra storia. Nessuno potrà più arrestare la marcia dei nostri legionari».

⁴⁹ Vedi GIUMAN – PARODO 2011, pp. 16-17.

⁵⁰ Cf. GIUMAN – PARODO 2011, pp. 18-19.

⁵¹ Si deve ricordare che il film, per i suoi contenuti antigermanici, fu bandito dall'Unione Sovietica nel 1939, in seguito al patto di non aggressione Ribbentrop – Molotov, per essere poi rimesso in circolazione nel 1941 dopo l'invasione nazista della Russia: cf. WELCH 2017, pp. 71-72.

Riferimenti bibliografici

BEN-GHIAT 1996

R. BEN-GHIAT, *Envisioning Modernity: Desire and Discipline in the Italian Fascist Film*, «Critical Inquiry» 23.1, 109-144.

Bianco e Nero 1937

«Bianco e Nero» I, 7-8.

BIGNAMI 2016

E. BIGNAMI, *La donna nella propaganda fascista*, in A. PENA-RODRÍGUEZ - P. HELOISA (eds.), *A cultura do poder. A propaganda en estados autoritários*, Coimbra, 283-311.

BORDWELL-THOMPSON 2011

D. BORDWELL-K. THOMPSON, *Minding Movies. Observations on the Art, Craft, and Business of Filmmaking*, Chicago-London.

CAPROTTI 2009

F. CAPROTTI, *Scipio Africanus: film, internal colonization, and empire*, «Cultural Geographics» 16, 381-401.

COLLINS 1971

R.D.J. COLLINS, *Two Dreams: 'La Sophonisbe' and 'Polyeucte'*, «Journal of the Australasian Universities Modern Language Association» Nov. 1, 201-205.

DÁVILA VARGAS-MACHUCA 2017

M. DÁVILA VARGAS-MACHUCA, *La proyección de la guerras púnicas en el cine italiano del primer noventa: Cabiria (1914) y Scipione l'Africano (1937)*, Tesis doctoral, Granada.

FANDIÑO PÉREZ - GARRIDO MORENO 2004

R. G. FANDIÑO PÉREZ - J. GARRIDO MORENO, *Revisitando la Antigüedad. Del Fascismo al peplum*, «Berceo» 146, 271-286.

GALLESE - GUERRA 2015

V. GALLESE - M. GUERRA, *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Milano.

GIUMAN - PARODO 2011

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

IACCIO 2003

P. IACCIO (ed.), *Non solo Scipione. Il cinema di Carmine Gallone*, Napoli.

Il regime fascista 1935

«Il regime fascista» 236, 3 ottobre.

PUCCI 2014

G. PUCCI, *Splendori e miserie di Scipione nel cinema*, in W. GEERTS, M. CACIORGNA, C. BOSSU (eds.), *Scipione l'Africano. Un eroe tra Rinascimento e barocco*, Milano, 299-310.

SCALIGERO 1942

M. SCALIGERO, *Continuità storica della razza italiana*, «La difesa della razza» 12, 15-16.

SCIANNAMEO 2004

F. SCIANNAMEO, *In Black and White: Pizzetti, Mussolini and "Scipio Africanus"*, «The Musical Times» 145.1887, 25-50.

SELDES 1935

G. SELDES, *Sawdust Caesar. The Untold History of Mussolini and Fascism*, New York and London.

STONE 1993

M. STONE, *Staging Fascism: The Exhibition of the Fascist Revolution*, «Journal of Contemporary History» 28.1, 215-243.

VERDONE 1951

M. VERDONE, *The Italian Cinema from Its Beginnings to Today*, «Hollywood Quarterly» 5.3, 270-281.

WELCH 2017

D. WELCH, *World war II Propaganda. Analyzing the Art of Persuasion during Wartime*, Santa Barbara California.

WINKLER 2009

M. M. WINKLER, *The Roman Salute. Cinema, History, Ideology*, Columbus.

Filmografia

Alexandr Nevskiy 1938

URSS 112'; regia: Sergei M. Eisenstein, Dimitriy Vasilev; sceneggiatura: Sergei M. Eisenstein, Pyotr Pavlenko; fotografia: Eduard Tisse; musica: Sergei Prokofiev; montaggio: Sergei M. Eisenstein, Esfir Tobak; produzione: Igor Vakar; cast: Nikolay Cherkasov (Alexandr Nevskiy), Nikolai Okhlopkov (Vasili Buslai), Andrei Abrikosov (Gavrilo Oleksich), Dimitri Orlov (Ignat), Vasili Novikov (Pavsha), Nikolay Arsky (Domash Tverdislavich), Varvara Massalitinova (Amelfa Timoferevna), Valentina Ivashova (Olga Danilovna), Valdimir Yershov (Von Balk), Ivan Lagutin (Anani), Lev Fenin (Arcivescovo)

Cabiria 1914

Italia 181'; regia: Giovanni Pastrone; sceneggiatura: Giovanni Pastrone, Gabriele D'Annunzio; fotografia: Augusto Battagliotti, Eugenio Bava, Natale Chiusano, Segundo de Chomón, Carlo Franzeri, Giovanni Tomatis; effetti speciali: Eugenio Bava, Segundo de Chomón; musiche: Ildebrando Pizzetti, Manlio Mazza; montaggio: Giovanni Pastrone; produzione: Giovanni Pastrone; cast: Carolina Catena (Cabiria bambina), Lidia Quaranta (Cabiria), Umberto Mozzato (Fulvio Axilla), Bartolomeo Pagano (Maciste), Emilio Vardannes (Annibale), Edoardo Davesnes (Asdrubale), Italia Almirante-Manzini (Sofonisba), Alex Bernard (Siface), Luigi Chellini (Scipione), Vitale Di Stefano (Massinissa), Enrico Gemelli (Archimede)

Scipione l'Africano 1937

Italia 109'; regia: Carmine Gallone; sceneggiatura: Carmine Gallone, Camillo Mariani Dell'Aguillara, Sebastiano A. Luciani; fotografia: Ubaldo Arata, Anchise Brizzi; musica: Ildebrando Pizzetti; montaggio: Oswald Hafenrichter; scenografia: Pietro Aschieri; produzione: Frederic Curiosi, Vittorio Mussolini; cast: Annibale Ninchi (Scipione), Camillo Pilotto (Annibale), Fosco Giachetti (Massinissa), Francesca Braggiotti (Sofonisba), Marcello Giorda (Siface), Isa Miranda (Velia), Memo Benassi (Catone), Ciro Galvani (Quinto Fabio Massimo), Diana Lante (Emilia Terzia)

DA PADRONE IN ITALIA.
IN VNO SFORZO DI
SPERATO, ROMA RACCOGLIE
VN'ALTRA ARMATA, MA IL DVE
AGOSTO DEL DVECENTOSEDICI
A.C., CINQVANTAMILA ROMANI
SONO MASSACRATI NELLA PIA-
NVRA DI CANNE.

Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10