

# Una lettera dall'Africa

Il colonialismo italiano nel cinema del dopoguerra, 1945-1960



Lettera dall'Africa

Maurizio Zinni

Una lettera dall'Africa. *Italian Colonialism in Postwar Cinema, 1945-1960*. After the Second World War, Italian cinema produced several interesting films, documentaries and newsreels about the national colonial history. This production encouraged a public narration on Italian colonialism that drew attention to some recurrent issues of the colonial Liberal and Fascist ideology. At the same time, it focused on new concerns emerging in the mid-Forties through the Fifties, in the framework of the new democratic season. This representation of the Italian involvement in Africa was an hybrid form in-between history and report, and it was focused on some key concepts: the humanitarian and modernizing nature of Italian colonialism; the celebration of its conquests; the colonial mission as sacrifice of Italian people. Therefore, the screen revealed a nostalgic picture of a glorious page of the national history and promoted a historical collective heritage that helped to achieve a reconstruction of Italian national identity in the changing political context of the Cold War.

*Keywords:* Colonialism – Italian Cinema – Postcolonial Italy.

L'immaginario coloniale che prese piede nella società italiana fin dall'inizio del Novecento trovò nel cinema dell'epoca, sia documentario sia di finzione, una fonte particolarmente influente di miti e *topoi* iconografici, oltre che tematici. Agli occhi di migliaia di spettatori sparsi su tutto il territorio nazionale il grande schermo apparve come una finestra spalancata su un mondo sconosciuto, al contempo esotico e pericoloso, popolato da insidie mortali e tesori, non solo paesaggistici, mozzafiato. Pur se mossi da istanze molto diverse fra loro, sia i film costruiti su vicende fantasiose al limite dell'incredibile sia quelli documentari di carattere scientifico o pseudo-scientifico svolgevano una funzione rilevante nel consolidare nella mente del pubblico e, per estensione, di una parte sempre più numerosa di italiani una certa immagine dell'Africa e, con il passare del tempo, della presenza italiana in quelle terre. Che fosse nelle mani di Luca Comerio – cineoperatore che documentò lo sbarco dei soldati italiani in Libia nella guerra contro l'impero turco<sup>1</sup> – o in quelle di Giovanni

<sup>1</sup> Cfr. A. Bernardini, *La società di Luca Comerio*, in E. Dagrada, E. Mosconi, S. Paoli (a cura di), *Moltiplicare l'istante. Beltrami, Comerio e Pacchioni tra fotografia e cinema*, Milano, Il Castoro, 2007, pp. 101-102. Per un elenco completo dei titoli realizzati da Comerio in Africa cfr. la filmografia curata da Aldo Bernardini con la collaborazione di Sarah Pesenti Campagnoni in *ibidem*, pp. 213-232.

Pastrone – regista di *Cabiria*, uno dei primi kolossal sulla romanità della storia del cinema mondiale, ispirato anch'esso alle imprese d'oltremare del giovane Regno d'Italia<sup>2</sup> –, la cinepresa appariva sempre più come una macchina desiderante capace non solo di trasportare la borghesia nazionale in terre lontane e affascinanti, nutrendone la curiosità e, in molti casi, le velleità nazionalistiche, ma anche di dare forma e sostanza «cinematografica» a una narrazione pubblica che tramite giornali, romanzi d'appendice, cartoline e fotografie<sup>3</sup> contribuì a orientare in maniera forte e duratura l'immaginario collettivo nazionale sull'Africa e sulle conquiste italiane nel corso dei decenni a venire.

Proprio per le sue capacità di attrarre l'attenzione pubblica e di veicolare in maniera capillare e profonda immagini e rappresentazioni grazie alla spettacolarità della sua messinscena, ma anche alla presunta attendibilità che derivava dal suo apparire come strumento imparziale di documentazione scientifica, negli anni Trenta il regime fascista utilizzò il cinema come catalizzatore propagandistico per raccogliere intorno alla sua politica coloniale il consenso popolare sia attraverso i film di ambientazione africana realizzati a partire dalla vittoriosa conclusione della guerra d'Etiopia nel 1936<sup>4</sup>, sia con i numerosi servizi e documentari dell'Istituto Luce finalizzati a ricostruire una cronaca quotidiana della presenza italiana in Africa e dei suoi successi prima militari, poi civili<sup>5</sup>. Quello che emergeva da ore e ore di proiezioni pubbliche era, così, un racconto cinematografico schiacciato sulle posizioni del governo, una rappresentazione ufficiale che riflette, agli occhi degli studiosi di oggi, come il regime voleva che gli italiani vedessero la sua epopea coloniale. L'immagine di un'immagine, quindi, strutturata però su elementi iconografici e tematici preesistenti riadattati alle nuove esigenze ideologiche e politiche dello Stato fascista.

Questa modalità di diffusione pubblica di coordinate rappresentative e interpretative sull'Africa non venne meno con la caduta del fascismo e con la fine ufficiale dei possedimenti coloniali italiani in quelle regioni. L'impero era scomparso «dai colli fatali di Roma», ma il cinema continuava a essere anche negli anni della Repub-

<sup>2</sup> Sul cinema coloniale italiano ed europeo e sul suo ruolo di documento rilevante nello studio del rapporto fra società occidentale e continente africano nella prima metà del Novecento cfr. M. Zinni, *Terra di passioni, terra di conquista. Note sul rapporto fra cinema europeo e Africa dalle origini alla seconda guerra mondiale*, «Mondo contemporaneo. Rivista di storia», 2013, 2.

<sup>3</sup> Cfr. F. Surdich, *Espansione coloniale ed organizzazione del consenso*, Firenze, La Nuova Italia, 1979; N. Labanca, *Uno sguardo coloniale. Immagine e propaganda nelle fotografie e nelle illustrazioni del primo colonialismo italiano (1882-1896)*, «Archivio Fotografico Toscano», 1988, 8; M. Zaccaria, «Quelle splendide fotografie che riproducono tanti luoghi pittoreschi». *L'uso della fotografia nella propaganda coloniale italiana (1898-1914)*, in C. Fiamingo (a cura di), *Identità d'Africa fra arte e politica*, Roma, Aracne, 2008.

<sup>4</sup> Cfr. M. Zinni, *L'impero sul grande schermo. Il cinema di finzione fascista e la conquista coloniale (1936-1942)*, «Mondo contemporaneo. Rivista di storia», 2011, 3.

<sup>5</sup> Per un quadro esaustivo della numerosa produzione di argomento coloniale realizzata dall'Istituto Luce negli anni Venti e Trenta cfr. la filmografia curata da Barbara Corsi in G.P. Brunetta, J.A. Gili, *L'ora d'Africa del cinema italiano 1911-1989*, Rovereto, Materiali di lavoro, 1990, pp. 137-239.

blica territorio fertile per la creazione e la diffusione di immagini e chiavi di lettura su un passato coloniale che appariva ancora a molti, non solo sul grande schermo, come una questione tutt'altro che conclusa. Una rapida analisi del numero dei film di finzione, dei documentari e dei cinegiornali realizzati a partire dai primi anni del dopoguerra fino a tutti gli anni Cinquanta sulla storia del colonialismo italiano, sulla situazione coeva delle ex colonie italiane e degli italiani ancora presenti sul territorio<sup>6</sup> evidenzia come, in rapporto alla mutata situazione storica e alle contingenze politiche ed economiche legate alla ricostruzione del paese, in generale, e dell'industria cinematografica nazionale, in particolare, l'Africa e le ex colonie italiane rimanessero un tema tutt'altro che dimenticato, anche se non centrale, sul grande schermo e, per estensione, nel dibattito pubblico dell'epoca<sup>7</sup>.

Questo dato di lungo periodo fa sì che anche negli anni successivi alla fine del Secondo conflitto mondiale, grazie alla sua capacità di riflettere e allo stesso tempo

<sup>6</sup> Tra i film di finzione «africani» dell'epoca, molti dei quali non più reperibili, si possono annoverare *Vento d'Africa*, di Anton Giulio Majano, del 1948; *Eva nera*, di Giuliano Tomei, e *La via del Sud*, di Enrico Cappellini, del 1953; *Tripoli bel suol d'amore*, di Ferruccio Cerio, e *Tam Tam nell'oltre Giuba*, di Carlo Sandri, del 1954; *Okiba, non vendermi!*, di Gianni Fontaine, e *Tam Tam Mayumbe*, di Gian Gaspare Napolitano, del 1955; *Sotto la Croce del Sud*, di Adriano Zancanella, del 1957. Per quanto riguarda i documentari di corto, medio e lungo metraggio sul passato e il presente delle ex colonie italiane, vennero realizzati nel 1950 *Cavalcata di mezzo secolo*, di Luciano Emmer (una lunga carrellata di immagini documentarie sulla storia d'Italia comprendenti anche la guerra italo-turca e la guerra d'Etiopia), nel 1951 *Una lettera dall'Africa*, di Leonardo Bonzi e Maner Lualdi, e *Dal deserto alla vita*, di Raimondo Musu; *Hassan il soldato*, *Testa di elefante e Kumula e il leone*, di Giorgio Moser, e *Caccia grossa in Somalia*, di Adriano Zancanella, nel 1953; *Verso il Sahara*, di Luigi Scattini, nel 1954; infine *Il fiume verde*, diretto dallo stesso Zancanella, nel 1955. Bisogna inoltre prendere in considerazione numerosi cinegiornali e attualità filmate sul tema delle ex colonie italiane realizzati tra il 1946 e il 1960. A questo corpus di opere tutt'altro che marginale bisogna aggiungere quelle produzioni che, in maniera più generale e per questo meno rilevante ai fini del nostro studio, ritraevano o ri-creavano il continente africano: per i documentari opere quali *Visioni d'Oriente*, di Pino Belli (1955), *Ritmi d'Africa*, di Vincenzo Mariani (1955), e *Latitudine zero*, di Giorgio Moser (1956); per le pellicole di finzione, oltre alle due spericolate incursioni di Totò nei film *Totò Le Mokò*, di Carlo Ludovico Bragaglia (1949), e *Totò Tarzan*, di Mario Mattoli (1950), il filone più marcatamente esotico e favolistico girato all'ombra delle piramidi spesso in collaborazione con l'industria cinematografica egiziana di film come *Lo sparviero del Nilo*, di Giacomo Gentilomo, del 1949 o *Aida*, di Clemente Fracassi, del 1953, questi ultimi testimonianza di uno sguardo dal forte sapore orientalista rivolto al mondo arabo. Su questi ultimi cfr. L. De Franceschi, *Cantiere aperto ai non addetti ai lavori. Note a mo' di introduzione*, in Id. (a cura di), *L'Africa in Italia. Per una contro storia postcoloniale del cinema italiano*, Roma, Aracne, 2013, pp. 48-49.

<sup>7</sup> Cfr. D. Baratieri, *Memories and silences haunted by fascism. Italian colonialism MCMXXX-MCMLX*, Bern, Peter Lang, 2010, pp. 117-118. Probabilmente l'unica vera differenza è da rilevare, per quello che riguarda i film di finzione, non tanto dal punto di vista quantitativo quanto da quello qualitativo e dell'investimento economico. Nella seconda metà degli anni Trenta, infatti, il filone dei film coloniali si segnalò nel panorama della produzione dell'epoca più che per il numero delle pellicole prodotte, per l'attenzione riservata alla loro realizzazione e per le ingenti somme spese. Negli anni della ricostruzione i film «africani» continuavano ad essere una parte marginale della produzione nazionale, anche e soprattutto dal punto di vista del budget: erano pellicole spesso qualitativamente modeste ma con sequenze semi-documentaristiche anche di notevole impatto che in alcuni casi riutilizzavano immagini girate precedentemente, come accadde nel film *Vento d'Africa* con dei fotogrammi estratti dal film di Romolo Marcellini *Sentinelle di bronzo*, del 1957 (cfr. e.f., *Recensione di Vento d'Africa*, «Intermezzo», 15-30 ottobre 1949, 11-12, cit. in *Film d'Africa. Film italiani prima, durante e dopo l'avventura coloniale*, Torino, Ance, 1999, p. 105).

condizionare l'immaginario pubblico e la coscienza collettiva su determinati argomenti<sup>8</sup>, il cinema in tutte le sue produzioni sia una fonte estremamente interessante per analizzare e approfondire il rapporto che la società italiana ebbe con il proprio passato coloniale e con un presente di nuove relazioni con le ex colonie e con gli altri paesi africani tutto da costruire. Attraverso le immagini che vennero proiettate nei cinema italiani a partire dal 1945 e fino al 1960<sup>9</sup> (anno che apre la grande stagione delle indipendenze africane e che sancisce, con la conclusione dell'Amministrazione fiduciaria italiana in Somalia, la fine definitiva della presenza italiana in Africa anche dopo la perdita delle colonie<sup>10</sup>) è possibile ricostruire una narrazione pubblica sul colonialismo italiano e sul rapporto che aveva legato Africa e Italia nel corso del tempo, tutta giocata su coordinate interpretative ed iconografiche oramai radicate nell'immaginario collettivo e formatesi non solo negli anni della più insistente propaganda fascista, ma agli albori stessi della politica di espansione coloniale di marca liberale tra fine Ottocento e inizio del nuovo secolo.

Da questo punto di vista, il cinema di finzione e quello documentario e informativo realizzato dal Luce (dopo il 1945 rinominato Istituto nazionale Nuova Luce e responsabile della serie «Notiziario Nuova Luce» nell'anno 1946) e da altri soggetti privati impegnati nella produzione di cinegiornali e servizi filmati, anche per la televisione dopo il 1954 (negli anni Cinquanta la Incom di Sandro Pallavicini, che realizzò oltre alla serie «La settimana Incom» anche «Cronache dal mondo» per la Rai, e la società Opus Film produttrice della serie di attualità filmate «Mondo Libero»<sup>11</sup>), furono i diffusori di una lettura della storia coloniale italiana e della situazione politica ed economica in cui si trovavano ora le ex colonie che sotto molti punti di

<sup>8</sup> Sul cinema come documento per la ricerca storica cfr. M. Zinni, *Fascisti di celluloido. La memoria del ventennio nel cinema italiano (1945-2000)*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 5-9.

<sup>9</sup> Il 1960 è stato scelto come termine *ad quem* di questa ricognizione ben sapendo che, almeno rispetto al tema oggetto della ricerca, stabilire dei confini sia tutt'altro che agevole. Da un punto di vista prettamente memoriale, infatti, il sentimento coloniale spesso coincide con il ricordo della «generazione africana», ha quindi una fine anagrafica che va ben oltre gli eventi storici presi nel testo come punto di riferimento e tende a protrarsi anche in quelle generazioni successive che si sono nutrite di questo sguardo più o meno nostalgico. Allo stesso modo, ancor prima della fine dell'amministrazione fiduciaria in Somalia e della stagione delle indipendenze, gli insuccessi in campo internazionale legati alle rivendicazioni italiane in Africa della seconda metà degli anni Quaranta spinsero il governo e le altre forze politiche ad abbandonare le pretese sulle ex colonie per abbracciare pubblicamente, in maniera più o meno evidente, la causa dell'autodeterminazione africana. Cfr. E. Di Nolfo, *La persistenza del sentimento coloniale in Italia nel secondo dopoguerra*, in *Fonti e problemi della politica coloniale*, Atti del convegno Taormina-Messina, 23-29 ottobre 1989, Roma, Ministero per i Beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 1996, pp. 1262-1265.

<sup>10</sup> Cfr. A.M. Morone, *L'ultima colonia. Come l'Italia è tornata in Africa 1950-1960*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

<sup>11</sup> Sulle vicende politiche che coinvolsero il Luce e la Incom negli anni della ricostruzione e sulla produzione degli anni Quaranta e Cinquanta cfr. E.G. Laura, *Le stagioni dell'aquila. Storia dell'Istituto Luce*, Roma, Ente dello Spettacolo, 2000, pp. 254-255 e A. Sainati, *La settimana Incom. Cinegiornali e informazione negli anni Cinquanta*, Torino, Lindau, 2001. Sulla società Opus Film cfr. D. Barattieri, *Memories and Silences Haunted by Fascism*, cit., p. 46 e C. Ottaviano, *Riprese coloniali. I documentari Luce e la «Settimana Incom»*, in *Brava gente. Memoria e rappresentazioni del colonialismo italiano*, numero monografico di «Zapruder. Storie in movimento», 23, 2010, pp. 15-16.



vista può essere considerata come ufficiale, e la cosa non deve meravigliare. Negli anni della ricostruzione economica del cinema italiano e della riproposizione nel nuovo contesto politico repubblicano di strutture create dal passato regime e ad esso strettamente legate, come appunto l'Istituto Luce e la Incom, indispensabile per l'industria cinematografica nazionale e per questi soggetti era godere dell'appoggio del governo al fine di usufruire degli aiuti necessari per sopravvivere in un contesto di estrema difficoltà. Realizzare opere che andassero apertamente contro la linea adottata dei partiti di governo (soprattutto negli anni successivi alle prime elezioni libere del 1948), o comunque potessero apparire come foriere di spunti problematici a uso dell'opposizione in sede di polemica politica, significava non solo andare con estrema probabilità incontro agli strali della censura, ma anche precludersi sistematicamente la possibilità di accedere a contributi<sup>12</sup> o, come nel caso delle società che realizzavano documentari e cinegiornali d'attualità, di stipulare contratti con enti come la televisione di stato. In queste pellicole si compiva, così, un processo che, da un lato, contribuiva a rinforzare la struttura portante di un discorso pubblico sul colonialismo italiano che molta influenza avrà sul sentire comune; dall'altro, accompagnava la società italiana nella sua lettura della storia coloniale nazionale tramite la persistenza di *topoi* tematici e rappresentativi di lunga durata oramai profondamente interiorizzati dal corpo sociale e non necessariamente imposti dall'esterno. I tasselli che ricostruiscono l'immaginario cinematografico sul colonialismo italiano di quegli anni, pur essendo collegati a un contesto politico di riferimento per molti versi influente e condizionante, non possono essere, così, derubricati semplicemente a prodotti di una strategia politica imposta dall'alto, ma devono essere inquadrati in maniera problematica nel più complesso sistema di riferimento che nel corso degli anni ha contribuito a orientare il cittadino italiano nel suo personale confronto con l'esperienza coloniale. Un patrimonio di convinzioni più o meno fondate e di luoghi comuni che è certamente stato sfruttato e alimentato dai vertici politici in maniera cosciente, ma il cui nucleo originario si è formato nel clima sociale e culturale degli anni della «febbre imperialistica» e che ha attraversato trasversalmente le coscienze non solo della popolazione italiana, ma dello stesso continente europeo.

### **Il peso del presente nel confronto con il passato**

Lo sguardo che la macchina da presa gettava su un passato ancora molto presente non solo nella coscienza degli italiani tornati dall'Africa o ivi ancora residenti, ma delle stesse forze politiche e della popolazione tutta almeno fino alla fine degli anni

<sup>12</sup> Cfr. M. Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti, 1974, pp. 73 ss. e G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, Vol. III, *Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959*, Roma, Editori Riuniti, 2001<sup>5</sup>, pp. 55 ss.

Quaranta, faceva sì che tramite queste pellicole non si facesse solo o soltanto un discorso di tipo memoriale, ma si intavolasse alla luce dei nuovi scenari postbellici anche un confronto sull'attualità di un rapporto politico, oltre che storico, che non era facile e forse neanche possibile risolvere in maniera rapida e indolore<sup>15</sup>. In questo senso le immagini che ricominciarono dopo la fine della guerra a comparire prima timidamente, poi in maniera più convinta di fronte al pubblico in sala possono essere lette al meglio solo se analizzate in parallelo con il contesto politico e sociale di quegli anni, nella giusta prospettiva storica<sup>14</sup>. La produzione di argomento coloniale e africano dell'epoca si sviluppò chiamando in causa piani interpretativi e questioni di pregnanza politica strettamente collegati fra loro, tanto che non è possibile comprendere a pieno il significato complessivo di queste tessere iconografiche di varia origine se non le si inserisce nel più grande mosaico di un paese uscito da una sconfitta militare, da una dittatura ventennale e da due anni di guerra civile che ne avevano logorato profondamente la coesione nazionale, e proiettato verso una ridefinizione complessiva del suo status a livello internazionale oltre che alla ricerca di valori fondativi funzionali alle nuove esigenze della nascente realtà democratica.

Senza voler compiere in questa sede un dettagliato esame dei fatti che scandirono nel dopoguerra il mutare delle relazioni fra l'Italia e le sue ex colonie<sup>15</sup> (basti qui ricordare che l'Etiopia ritornò indipendente subito dopo la fine del conflitto; la Libia nel 1951, a seguito della decisione presa dall'Assemblea generale delle Nazioni Unite nel 1949; la Somalia nel 1960, dopo dieci anni di amministrazione fiduciaria concessa all'Italia sempre nel 1949 dalle Nazioni Unite; l'Eritrea invece venne federata all'Etiopia all'inizio degli anni Cinquanta e raggiunse l'indipendenza solo negli anni Novanta, dopo una sanguinosa lotta di liberazione), è importante sottolineare due nodi tematici

<sup>15</sup> Lo stesso ministero dell'Africa italiana venne soppresso solo nel 1955, otto anni dopo la fine del conflitto, quasi a riprova del fatto che, al di là della sua effettiva funzionalità, anche a livello politico fosse difficile liberarsi in maniera definitiva ed immediata di una struttura (e, per estensione, di una prospettiva d'azione) che pure appariva oramai fuori contesto in una realtà geopolitica completamente mutata rispetto al passato.

<sup>14</sup> Nell'ultimo ventennio un numero crescente di ricerche hanno cercato di gettare nuova luce sul confronto tra l'Italia repubblicana e il passato coloniale di epoca liberale e fascista. Tra queste, oltre al volume già citato di Daniela Baratieri, ricordiamo i testi a cavallo tra storia culturale, storia di genere e film studies di A. Palumbo (ed.), *A Place in the Sun. Africa in Italian Colonial Culture from Post-Unification to the Present*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 2003; J. Andall, D. Duncan (eds.), *Italian Colonialism: Legacy and Memory*, Bern, Peter Lang, 2005; C. Lombardi-Diop, C. Romeo (eds.), *Postcolonial Italy. Challenging National Homogeneity*, Basingstoke, Palgrave-MacMillan, 2012 (una versione leggermente modificata nei saggi di questo testo è stata data alle stampe con il titolo *L'Italia postcoloniale*, Firenze, Le Monnier, 2014); G. Giuliani, C. Lombardi-Diop, *Bianco e nero. Storia dell'identità razziale degli italiani*, Firenze, Le Monnier, 2015. In ambito prettamente cinematografico, vanno menzionati gli studi postcoloniali di S. Ponzanesi, M. Waller (eds.), *Postcolonial Cinema Studies*, London-New York, Routledge, 2012, e la recente uscita del libro curato da L. De Franceschi, *L'Africa in Italia*, cit.

<sup>15</sup> Su questi temi cfr. G. Rossi, *L'Africa italiana verso l'indipendenza (1941-1949)*, Milano, Giuffrè, 1980; A. Del Boca, *Gli italiani in Africa orientale*, IV, *Nostalgia delle colonie*, Roma-Bari, Laterza, 1984, pp. 2-75; N. Labanca, *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 427 ss.; G. Calchi Novati, *L'Africa d'Italia. Una storia coloniale e postcoloniale*, Roma, Carocci, 2011, pp. 351-371.

che svolsero un ruolo rilevante nella definizione di una narrazione pubblica sul colonialismo italiano adatta agli obiettivi della giovane Repubblica: la collocazione internazionale del paese nei nuovi scenari della Guerra fredda e il ruolo che i primi governi democratici volevano svolgere nel continente africano<sup>16</sup>; la questione dei crimini di guerra e la costruzione di un paradigma interpretativo del passato (anche coloniale) in grado di dare legittimità al progetto politico che si andava strutturando. Rispetto a entrambi, il piano internazionale e quello interno si toccano dimostrando come, al di là della rilevanza oggettiva del problema coloniale nell'Italia del dopoguerra anche in relazione all'interesse collettivo<sup>17</sup>, il passato coloniale svolgesse un ruolo non secondario nell'immagine che i governi *post 1945* volevano dare del paese in patria e all'estero.

Epurata dagli aspetti più riconoscibili e deprecabili della stagione del colonialismo fascista, su tutti quello del razzismo e della repressione armata delle resistenze, la memoria del colonialismo italiano venne utilizzata dalla totalità delle forze politiche (socialisti e comunisti compresi) nella sua veste tradizionale e, per certi versi, ufficiale come punto di partenza per rivendicare, almeno fino all'inizio degli anni Cinquanta<sup>18</sup>, una presenza ancora attiva dell'Italia sul territorio africano anche come precauzione contro eventuali rigurgiti nazionalisti<sup>19</sup>, questo nonostante dalla firma dei trattati di pace nel 1947 fosse chiaro anche ai meno avveduti che non vi fossero margini di manovra. Allo stesso tempo, rivendicare la bontà dell'intervento italiano in Africa e i suoi successi svolgeva una funzione primaria nel consolidare il mito sostanzialmente privo di fondamento, ma estremamente resistente negli anni e versatile per le esigenze di pacificazione del paese, degli «italiani brava gente»<sup>20</sup> o, nella sua versione coloniale, del «bono italiano». Se la ricostruzione morale ancor prima che materiale degli italiani e del loro spirito di appartenenza doveva passare per un discorso collettivo sull'esperienza fascista che sostanzialmente ne evidenziasse la marginalità rispetto alla storia nazionale nelle sue linee generali e sancisse la totale estraneità della maggioranza della popolazione rispetto alle sue manifestazioni più criticabili (su tutti gli «errori» dell'entrata in guerra e delle leggi razziali)<sup>21</sup>,

<sup>16</sup> Sulla politica italiana verso le ex colonie negli anni del nuovo assetto bipolare cfr. G. Calchi Novati, *Italy and Africa: How to Forget Colonialism*, «Journal of Modern Italian Studies», 13, 2008, pp. 44-48.

<sup>17</sup> In un sondaggio d'opinione dell'ottobre 1946 non più del 18% degli italiani sentiva l'abbandono delle colonie come la «mutilazione» più grave patita dal paese: cfr. N. Labanca, *Oltremare*, cit., p. 438.

<sup>18</sup> Cfr. i saggi relativi alle diverse forze politiche contenuti in E. Di Nolfo, R.H. Rainero, B. Vigezzi (a cura di), *L'Italia e la politica di potenza in Europa, 1945-1950*, Milano, Marzorati, 1988; E. Di Nolfo, *La persistenza del sentimento coloniale in Italia*, cit., pp. 1265-1266 e, più recentemente, S. Berardi, *Le colonie italiane nel secondo dopoguerra: il Partito repubblicano e la questione somala (1948-1950)*, «Mondo Contemporaneo. Rivista di storia», 2012, 1, pp. 100 ss.

<sup>19</sup> N. Labanca, *Oltremare*, cit., p. 432.

<sup>20</sup> Cfr. D. Bidussa, *Il mito del bravo italiano*, Milano, Il Saggiatore, 1994.

<sup>21</sup> G. Miccoli, *Cattolici e comunisti nel secondo dopoguerra: memoria storica, ideologia e lotta politica*, in Id., G. Neppi Modona, P. Pombeni (a cura di), *La grande cesura. La memoria della guerra e della resistenza nella vita europea del dopoguerra*, Bologna, Il Mulino, 2001, pp. 52-54.

allora anche la vicenda coloniale rientrava all'interno di questa autoassoluzione collettiva. Quanto fatto dagli italiani durante il ventennio veniva così inserito all'interno di una prospettiva di lunga durata che toglieva «divise» alle politiche messe in atto in Africa (segnatamente la camicia nera) riconducendole nel loro complesso ai più alti interessi della nazione, al valore individuale degli italiani che vi furono coinvolti e ai presunti ideali etici che ne muovevano le azioni. Viene da sé come in una simile chiave di lettura non si potesse permettere (ovviamente con l'avallo dei nuovi alleati) che gli artefici materiali di quelle politiche sul territorio venissero fatti oggetto dopo il 1945 di processi istruiti dalle popolazioni colonizzate sul modello di quelli organizzati a Norimberga e a Tokyo contro i criminali di guerra nazisti e giapponesi<sup>22</sup>.

Questa memoria selettiva del passato coloniale, funzionale alla ridefinizione di una coscienza storica collettiva e di un'identità nazionale, nel secondo dopoguerra camminava in parallelo con l'affermazione di un concetto coesivo di italianità che pur rinnegando *de facto* il razzismo fascista, ne recuperava implicitamente nel discorso culturale temi e immagini. Come sottolineano alcune recenti ricerche, l'Italia *post 1945* rompeva i ponti con il passato epurando la storia recente dalle pagine più dolorose e problematiche, ma i connotati con cui si presentava in casa e all'estero non riuscivano a celare la rivendicazione di uno status internazionale basato su caratteristiche morali, sociali e (sotterraneamente) razziali incentrate sulla dicotomia noi/loro, italiano/africano, bianco/nero<sup>23</sup>.

Un ruolo rilevante nella diffusione di questa immagine pacificata della presenza italiana in Africa, sostanzialmente omogenea nella sua positività, era svolto da coloro che per primi, dopo la Seconda guerra mondiale, si fecero portatori a livello pubblico di una memoria del colonialismo italiano e, in alcuni casi, sostenitori di un ritorno in quelle terre<sup>24</sup>. Si prendano ad esempio quelli che potremo definire esponenti di

<sup>22</sup> Un esempio della pervasività di questo mito e di come proprio i partiti dei primi governi ciellenistici lo utilizzassero come strumento di consenso è dato proprio dal problema dei crimini di guerra commessi dal regio esercito nei territori occupati. Cfr. F. Focardi, *L'Italia fascista come potenza occupante nel giudizio dell'opinione pubblica italiana: la questione dei crimini di guerra (1943-1948)*, «Qualestoria», 2002, 1; Id., *La memoria della guerra e il mito del «bravo italiano». Origine e affermazione di un autoritratto collettivo*, «Italia contemporanea», 220-221, 2000. Sulle vicende relative alla richiesta priva di risultati del governo etiope di processare i massimi esponenti militari e civili del governo italiano in colonia cfr. A. Del Boca, *L'Africa nella coscienza degli italiani. Miti, memorie, errori, sconfitte*, Roma-Bari, Laterza, 1992, pp. 116-118 e N. Labanca, *Oltremare*, cit., pp. 436-437.

<sup>23</sup> Secondo Gaia Giuliani e Cristina Lombardi-Diop: «Si affaccia in Italia una bianchezza "senza razze" che nega di essere razzista e che al contempo naturalizza l'Altro, la sua differenza culturale (e del colore) in senso inferiorizzante, e sé stesso, la proprie caratteristiche storiche e culturali, rinviando l'idea di un'ovvia ("naturale") bianchezza tutta italiana» (*Bianco e nero*, cit., pp. 12-15).

<sup>24</sup> In questo contesto vedrà poco tempo dopo la luce il progetto governativo della Commissione per la documentazione dell'attività dell'Italia in Africa. Cfr. A.M. Morone, *I custodi della memoria. Il Comitato per la documentazione dell'opera dell'Italia in Africa*, in *Brava gente. Memoria e rappresentazioni del colonialismo italiano*, cit.



una classe dirigente coloniale (politici, amministratori, imprenditori)<sup>25</sup> i quali, attraverso libri di memorie, interviste, dibattiti, articoli su quotidiani e riviste di settore, rivendicavano i meriti dello sforzo italiano in Africa e per quanto possibile ne chiedevano, almeno nei primi anni del dopoguerra, una prosecuzione anche nell'interesse dell'economia e del prestigio nazionali<sup>26</sup>, ma anche tutti quei profughi d'Africa (circa 200.000<sup>27</sup>) che una volta tornati in Italia e costretti a vivere spesso in condizioni di estrema difficoltà diedero voce con manifestazioni pubbliche e con la nascita di associazioni corporative a un sentimento al contempo nostalgico e ricco di rimpianti rispetto all'esperienza passata<sup>28</sup>.

Questi fattori, uniti alla constatazione che i possedimenti coloniali furono perduti non a seguito di una sconfitta contro le popolazioni colonizzate, cosa che avrebbe certamente contribuito a introdurre uno sguardo diverso sui rapporti di forza tra colonizzato e colonizzatore, ma di una guerra contro potenze occidentali, rafforzò in molti la convinzione che l'Italia fosse stata allontanata dall'Africa non per suoi errori o responsabilità, ma per il volere interessato di altre potenze coloniali<sup>29</sup>. In questo senso è importante sottolineare come la Seconda guerra mondiale si fosse ritagliata all'interno di questa narrazione pubblica non solo cinematografica sul passato coloniale italiano uno spazio peculiare e non strettamente collegato ai suoi effettivi rapporti con l'esperienza coloniale in sé. Già durante lo svolgimento del conflitto, nel 1942, l'industria cinematografica di regime aveva realizzato una fra le opere di propaganda militare più note e di successo, *Bengasi*, di Augusto Genina<sup>30</sup>. A ben vedere, tuttavia, più che un film sulla guerra in senso stretto, questo appariva come il racconto accorato di una disperata resistenza, quella della comunità italiana della città contro l'aggressione alleata. Il film si qualificava, così, come l'ultimo grande

<sup>25</sup> Giampaolo Calchi Novati arriva a definirla una «lobby a più facce [che] difendeva gli interessi degli ex coloni confondendo i loro diritti come individui che avevano perso tutto o quasi con i privilegi che a pochi o a tanti aveva assicurato un sistema di dominio abusivo» (*L'Africa d'Italia*, cit., p. 351).

<sup>26</sup> Sulla memoria di questo comunque variegato complesso di individui e di esperienze cfr. N. Labanca, *Oltremare*, cit., pp. 449-452. È interessante rilevare come il ricordo dell'esperienza coloniale serbato nel corso degli anni da coloro che giunsero in Africa non con compiti dirigenziali, ma come manodopera salariata nel settore dell'agricoltura o dell'edilizia fosse non raramente di tutt'altro tenore. I coloni che attraversarono il Mediterraneo spinti dalla speranza di migliori condizioni di vita e di guadagno, meno legati a interessi economici rilevanti in quelle regioni, erano in molti casi custodi di una memoria molto più critica e problematica del colonialismo italiano, spesso frutto del loro vissuto personale e delle loro delusioni individuali. Tuttavia queste voci discordanti non ebbero risonanza nel dibattito pubblico che seguì la fine della guerra e che accompagnò la politica estera dei primi governi repubblicani e le loro rivendicazioni. Su queste memorie «dal basso» cfr. I. Taddia, *La memoria dell'impero. Autobiografie d'Africa Orientale*, Manduria, Lacaita, 1988.

<sup>27</sup> N. Labanca, *Oltremare*, cit., p. 439.

<sup>28</sup> Estremamente indicative di questa memoria «cristallizzata» propria di una parte dei «reduci d'Africa» sono le riviste e gli organi di stampa di queste associazioni. Cfr. C. Burdett, *Colonial Associations and the Memory of Italian East Africa*, in J. Andall, D. Duncan (eds.), *Italian Colonialism*, cit. e A. Del Boca, *Gli italiani in Africa Orientale*, cit., pp. 424-428.

<sup>29</sup> N. Labanca, *Oltremare*, cit., p. 434.

<sup>30</sup> Sul film e sulla sua accoglienza cfr. P. Cavallo, *Viva l'Italia. Storia, cinema e identità nazionale (1932-1962)*, Napoli, Liguori, 2009, pp. 94-98.

film coloniale del cinema fascista, un monumento oramai fuori tempo massimo che celebrava quanto fatto dagli italiani in Libia e ritraeva l'avanzata inglese come una vera e propria minaccia al modello di colonialismo instaurato dagli italiani in quelle terre<sup>31</sup>. Dopo il 1945, la guerra combattuta in Africa venne spesso ritratta al cinema quasi come un conflitto a se stante, la cui posta in gioco non era tanto il predominio su un territorio conteso, quanto la difesa di un pezzo d'Italia dalle mire straniere. I caratteri peculiari dello scenario africano e quelli di una guerra che non solo nei reduci, ma nell'immaginario stesso degli italiani aveva assunto i connotati di un'epica al contempo gloriosa e tragica, contribuirono a dare sostanza a una rappresentazione della campagna d'Africa come qualcosa di diverso ed estraneo alla guerra di aggressione fascista portata avanti in altri paesi. In questa prospettiva non solo non meraviglia come un numero rilevante di film bellici realizzati negli anni Cinquanta per celebrare con una buona dose di spettacolarità il sacrificio dei soldati italiani al fronte e che ebbero un notevole riscontro di pubblico venisse ambientato proprio nello scenario africano (tra questi *Divisione Folgore*, di Duilio Coletti, del 1954; *El Alamein*, di Guido Malatesta, e *Il cielo brucia*, di Giuseppe Masini, entrambi del 1957 e, in maniera peculiare, anche *La pattuglia dell'Amba Alagi*, di Flavio Calzavara, del 1953), ma che proprio un film come *Bengasi* venisse ridistribuito nelle sale italiane con una piccola modifica nel titolo (*Bengasi '41*) e semplicemente emendato degli elementi più facilmente riconducibili alla propaganda fascista dell'epoca<sup>32</sup>. Gli stessi documentari e cinegiornali si richiamavano spesso a episodi di quella guerra ponendoli come tappe non tanto della vicenda bellica cominciata dopo il 1940, quanto della ben più lunga e «gloriosa» storia del colonialismo italiano che l'aggressione nemica aveva interrotto in maniera brusca e sostanzialmente ingiusta.

Alla luce di quanto illustrato, appare evidente come l'immagine di un colonialismo italiano dal «volto umano» continuasse a caratterizzare la memoria pubblica della presenza italiana in Africa ben oltre la precisa volontà delle autorità governative. Esigenze politiche non solo collegate alle ultime aspirazioni coloniali della giovane Italia repubblicana si incontravano, infatti, con il sentire comune di una popolazione che aveva come obiettivo primario quello di mettere da parte le pagine più luttuose del recente passato per guardare al futuro in una prospettiva nuova, più ottimistica e comunque scevra da qualsiasi senso di responsabilità per gli errori pregressi. In una simile ottica, le vicende della nostra storia coloniale, sgravate dai più recenti e criticabili eccessi della politica fascista, peraltro ottimamente occultati dalla stessa propaganda di regime, assurgevano a gloriosa pagina di storia collettiva, conferma

<sup>31</sup> Per un'analisi più approfondita della pellicola cfr. M. Zinni, *L'impero sul grande schermo*, cit., pp. 34-38.

<sup>32</sup> Sugli interventi apportati alla pellicola ai fini della nuova distribuzione cfr. D. Baratieri, *Bengasi - Bengasi anno '41: The Evidence of Silences in the Transmission of Memory*, in J. Andall, D. Duncan (eds.), *Italian Colonialism*, cit.

dell'indole più schietta degli italiani e della loro umanità e capacità realizzativa: insomma, non l'ennesimo capo di imputazione nell'esame di coscienza della nazione, ma una delle principali prove a sua discolta.

Questa narrazione pubblica faceva capolino con i suoi capisaldi al cinema e sulle pagine dei periodici in maniera proporzionale all'interesse generale e alle evoluzioni del dibattito politico. Per questo motivo, dopo i pochi riferimenti dell'immediato dopoguerra, quando i ben più gravi e impellenti problemi legati alla disoccupazione, alla fame, alla mancanza di alloggi e di servizi di base ponevano la questione delle colonie ai margini dell'attenzione collettiva, si avrà una relativa crescita solo negli anni Cinquanta, quando una volta decisa la sorte delle ex colonie italiane la mente (e con lei la macchina da presa) tornerà in Africa con un misto di rimpianto e di nostalgia non tanto per uno status internazionale oramai smarrito, quanto per una stagione della storia collettiva e individuale passata per sempre e ricordata, come spesso si fa con gli anni trascorsi della giovinezza, in base a coordinate memoriali più idealizzate che reali.

#### La costruzione di un paradigma rappresentativo: *Una lettera dall'Africa*

La *summa* di questa lettura cinematografica del passato può essere rinvenuta nel documentario Luce del 1951 *Una lettera dall'Africa*, di Leonardo Bonzi e Maner Lualdi<sup>33</sup>, una perfetta cartina di tornasole per isolare in tutte le sue componenti questo sguardo, al contempo nostalgico e celebrativo, sulla vicenda umana e storica degli italiani in terra d'Africa con precisi riferimenti all'attualità di una eredità che non si voleva abbandonare. Al centro della narrazione il racconto di tre mesi nel continente africano lungo un percorso di 12.000 km da Tripoli al Kenya, passando per El Alamein, le sorgenti del Nilo, il Sudan e l'Uganda. Un vero e proprio documentario di viaggio come quelli realizzati negli anni Venti e Trenta da esploratori ed etnografi italiani e francesi nel cuore dell'Africa<sup>34</sup>, questa volta con l'obiettivo di riannodare i fili della memoria ritornando in luoghi che avevano visto il compiersi dell'avventura italiana in quelle zone. Fin dalle prime parole di uno dei registi si evince il tono generale di tutta l'opera: «Abbiamo incontrato gli italiani o il loro ricordo», sarà «un racconto sentimentale, quasi una lettera dall'Africa». Nostalgico è l'arrivo a Tripoli,

<sup>33</sup> Il conte Leonardo Bonzi era uno degli ultimi esempi di viaggiatore avventuroso che, sulla scia degli esploratori/documentaristi degli anni Venti e Trenta, filmava i propri viaggi e le proprie imprese. Carattere altrettanto curioso e interessante quello del suo compagno, al contempo giornalista, aviatore, esploratore, cineasta e in seguito anche impresario di teatro. Ruolo rilevante nella realizzazione del film venne svolto anche dal giornalista-scrittore Gian Gaspare Napolitano, chiamato dal Luce per la sua conoscenza della realtà africana e del linguaggio cinematografico a dare coesione narrativa all'abbondante materiale riportato in Italia dai due registi dopo le riprese. Sui tre autori e sulla genesi della pellicola che, di fatto, inaugurò la stagione fortunata dei documentari a lungometraggio realizzati dal Luce cfr. E.G. Laura, *Le stagioni dell'aquila*, cit., pp. 254-255.

<sup>34</sup> Cfr. M. Zinni, *Terra di passioni, terra di conquista*, cit., pp. 120-121.

che le immagini documentarie ritraggono, nei monumenti ben noti agli italiani, bella «come una sorella andata fuori casa da poco», ma subito un passato di lavoro e fatica si lega a un presente di successi e conquiste quando si visitano i villaggi di colonizzazione rimasti sul territorio. Le cifre aride dei terreni appoderati sono lo specchio di un impegno continuo protratto nel corso dei decenni da «due generazioni di italiani» e le riprese delle tecniche di coltivazione introdotte il riflesso di una modernità che senza l'arrivo dei coloni non avrebbe mai potuto affermarsi. I villaggi «Bianchi», «Giordani», «Micca», «Oliveti» e «Ashan» sono un microcosmo di italianità sopravvissuto alla tempesta della guerra e ai cambiamenti politici: «620 famiglie, 3.500 persone che hanno messo a frutto 19.000 ettari di sabbia». Stridente il confronto fra le elettropompe che permettono di irrigare sterminate distese di campi coltivati e il vecchio contadino arabo che con l'aiuto di una «vaccherella» cerca di tirare fuori un po' di acqua da uno «scasso profondo»: così erano coltivate le oasi «prima del nostro arrivo».

La presenza degli italiani in Libia ha significato effettivamente una rottura nella storia millenaria e sempre uguale a se stessa di quella regione, suggeriscono le immagini e la voce fuori campo, un'accelerazione vorticoso e progressiva della civiltà locale interrotta bruscamente dalla sconfitta nella Seconda guerra mondiale. Il valore simbolico di questo approccio proietta subito il messaggio della pellicola al presente e ai rischi che correvano queste acquisizioni ora che il loro destino era nelle mani dei governi locali. In gioco non vi era solo la memoria italiana in quei luoghi, ma il futuro stesso di quelle lande. Didascalica ed esemplificativa allo stesso tempo appare, così, la scena ambientata nel deserto della Cirenaica, quando la troupe riprende ciò che rimane di un cimitero italiano, tra croci divelte e asini che pascolano indisturbati; o quella ancor più suggestiva girata al tramonto nei villaggi abbandonati «Baracca», «D'Annunzio» e «Maddalena» accompagnata dalla rassegnata constatazione: «[...] e mentre la terra rossa riempie le case spopolate, il pastore beduino torna padrone del Gebel, del deserto, della costa. Come le strofe di una nenia araba per un istante interrotta, la vita del cavaliere del deserto riprende dal punto di prima, come prima, si riattacca al 1911». In queste parole, oltre allo sguardo disincantato che si rivolge alle possibilità di crescita di quelle regioni, è implicita la critica degli ex colonizzati, gli arabi libici, ritratti all'interno del film sulla falsariga dello smunto agricoltore e della sua «vaccherella»: irrimediabilmente legati a un passato di arretratezza che rischia di inghiottirli nuovamente ora che il governo italiano è venuto meno. Diverse le sequenze che nel corso del film richiamano tale rappresentazione; in una di queste viene ripreso un gruppo di arabi all'ombra dell'Ara dei Fileni: «Aspettano, non hanno fretta», dice il commento scanzonato evidenziando fra le righe un *topos* sull'indole degli africani le cui radici affondano molto lontane nel tempo. L'immobilità di queste genti viene ancor più sottolineata quando la si avvicina allo spirito degli italiani che ancora operano in quelle terre, visti come «modesti, allegri faticatori». L'arabo ritratto nel suo ambiente non interagisce quasi mai con l'operatore, è una sorta di feticcio in



abiti tradizionali al centro di cartoline folkloristiche. Lo sguardo della macchina da presa riprende la sua esistenza con la curiosità che negli anni Venti i documentari etnografici riservavano a popolazioni sconosciute considerate razzialmente inferiori e l'immagine, rubata a una donna araba, «del più straordinario paio di scarpe» pare confermare proprio questa prospettiva.

Nella prima parte della pellicola l'obiettivo si sofferma frequentemente a riprendere i cimiteri italiani<sup>55</sup>, *lieux de mémoire* per eccellenza tramite i quali ricostruire una storia della colonizzazione libica che perda qualsiasi connotato esteriormente politico per risolversi nella sua dimensione umana, individuale, privata. I caduti in queste terre per la difesa della bandiera e del loro lavoro incarnano la testimonianza più forte e suggestiva di un'epica del sacrificio che, al di là dei contesti storici, è la conferma prima della bontà della missione italiana. Prima nel deserto, poi a Bengasi e Tobruk, infine a Quota 55, si compie cinematograficamente la saldatura fra la guerra del 1911 e quella di trent'anni dopo, considerata a tutti gli effetti come una lotta in difesa di un pezzo d'Italia al di là del mare. La memoria celebrativa dei «martiri» del colonialismo italiano diviene, in questo modo, asse portante di una sorta di *via crucis* fra le tappe più gloriose e tragiche di quella esperienza in un *continuum* spazio-temporale che isola la vicenda coloniale italiana all'interno della più generale storia nazionale. Ecco così che il ricordo «dell'onorevole quanto inutile tentativo di fermare l'avversario» che costò la vita al generale Tellera viene collegato direttamente ai caduti del 19 ottobre 1911, quando «le navi d'Italia riaddussero alla costa cirenaica la civiltà latina», come riporta l'iscrizione sul monumento commemorativo eretto a Bengasi. Questi uomini, suggeriscono le immagini e le parole, hanno compiuto il proprio dovere e ciò rende ancor più vivido e pressante il testamento spirituale da loro consegnato alla nuova Italia che sta nascendo: «Siamo una generazione maledetta [...], come dicevano gli alpini, la meglio gioventù sta sotto terra».

La colonia nel 1951 era oramai un ricordo, tuttavia il commento che illustra il viaggio non può fare a meno di rivolgersi a quei possedimenti come a lembi di terra patria strappati ingiustamente ai loro legittimi possessori: «Volevamo mostrarci freddi», ricordano i registi al loro arrivo a Tripoli, «ma è come se fossimo tornati alla chetichella a visitare la vecchia casa venduta»; e ancora di Bengasi: «Salutammo la città perduta quasi furtivamente»; e Tobruk è definita «la città toltaci, ripresa e difesa palmo a palmo». Eppure non tutto pare scomparso per sempre in questo racconto. L'eredità concreta e tangibile di trent'anni di governo ritratto come sapiente e generoso è riscon-

<sup>55</sup> In questo senso, quella che Del Boca definisce «la pietà per quelli che non sono tornati e che sono sepolti nei cimiteri di guerra lungo le strade dell'invasione o accanto ai campi di battaglia della 2<sup>a</sup> guerra mondiale» (*Gli italiani in Africa Orientale*, cit., p. 428) non appare come un portato della stagione delle indipendenze degli anni Sessanta, quella che secondo l'autore registra «un'ondata di nostalgia quale non si era ancora manifestata» (*ibidem*, pp. 425-424), ma si qualifica fin dal dopoguerra come uno degli elementi portanti di questa narrazione collettiva sul colonialismo italiano.

trabile in quanto di più prospero e vivo è presente in quel paese: non solo i villaggi di colonizzazione simbolo di ricchezza e capacità realizzative, ma anche tutti gli operai e i tecnici di aziende italiane che ancora si trovano sul territorio. Nonostante la sconfitta in guerra, questi sono come le formiche: «pestatele e ritornano sempre al formicaio».

Attraversato il confine con l'Egitto, l'aspetto memoriale della pellicola lascia spazio a quello più propriamente documentario tipico del film di viaggio; nonostante ciò lo spazio riservato agli africani continua a essere marginale, mentre non si perde occasione per celebrare il genio italico che, sotto spoglie diverse, continua a operare in quelle regioni, come testimoniano gli scalpellini provenienti da Molfetta «capaci di lavorare fino a 45° all'ombra» per la costruzione di una diga a 80 km da Alessandria.

Quando si giunge in Eritrea, il tono rassegnato con cui si guardava alla ex colonia libica diviene ancor più triste e mesto: Asmara «è in stato d'assedio» per colpa della minaccia degli sciftà e «sogna l'Italia». Come in Libia, così nel corno d'Africa la vita pare essersi arrestata con la fine del governo italiano: «Tutto è vecchio di dieci anni. [...] Le ultime costruzioni sono rimaste a metà. Il traffico cittadino [...] viene portato avanti alla meglio da vecchie macchine italiane tenute insieme da miracoli di meccanica e di fedeltà» e la cosa è ancor più dolorosa perché il corso della città è «pieno di gente come noi», italiani rimasti in Africa per non abbandonare quanto ottenuto con il sudore e la fatica. Ancor più che nella prima parte del documentario, si percepisce nettamente il rimpianto per una terra considerata a tutti gli effetti come un «pezzo d'Italia sull'altopiano dell'Hamasien».

Il viaggio prosegue così «nell'aria stupefatta di paesi senza storia», in una prospettiva tutta eurocentrica, o meglio italo-centrica, che non riconosce agli africani e al loro passato alcuna rilevanza e dignità, se non quella data dalla eccezionalità e particolarità dei loro costumi. Non è un caso, quindi, che le ultime immagini di una modernità che lotta per affermarsi in un contesto ostile siano dedicate all'attività missionaria dei padri comboniani a Khartoum, ennesima manifestazione di un impegno sì di carattere religioso, ma intimamente nazionale e italiano, che nel campo dell'istruzione e della sanità cerca di affrancare queste popolazioni dal destino di sottosviluppo e povertà cui le contingenze storiche, le stesse che avevano costretto l'Italia ad abbandonare almeno formalmente l'Africa, rischiavano di legarle per sempre.

### **Una storia degna di essere ricordata**

*Una lettera dall'Africa* portava con sé *in nuce* i pilastri concettuali e iconografici di un paradigma rappresentativo che molta fortuna avrà negli anni a venire non solo sul grande schermo e che verrà riproposto, nelle sue caratteristiche qualificanti, dalla totalità della produzione di tema africano e coloniale del periodo. I punti cardine di questa narrazione sostanzialmente canonizzata sono isolabili in tre macroargomenti: la memoria nostalgica del colonialismo italiano; la celebrazione della sua eredità

nel presente anche in funzione di un possibile ritorno italiano in Africa; l'Africa e gli africani prima e dopo la dominazione italiana. Questi elementi si ricollegavano direttamente al più generale atteggiamento della società italiana rispetto al continente africano nella stagione precedente la decolonizzazione.

Rispetto al primo punto, la memoria del colonialismo italiano riproposta in queste opere si fondava sulle motivazioni classiche che avevano accompagnato l'espansione coloniale a partire dall'epoca liberale giustificandola agli occhi dei suoi critici e detrattori. L'apparato concettuale positivista esemplificato dal kiplinghiano «fardello dell'uomo bianco» aveva imposto anche all'Italia, patria di civiltà e di cultura, di impegnarsi in prima persona al di là dei rischi e del gravame economico nel riscatto di quelle terre e dei loro abitanti. Progresso e modernità erano le parole d'ordine che avevano guidato gli italiani in quella sfida assicurandone la riuscita, e i risultati ottenuti lo stavano a dimostrare: come i romani, così i loro discendenti diretti avevano portato la civiltà in regioni dimenticate dal tempo.

Nelle immagini in bianco e nero dei cinegiornali si affollano così i successi conseguiti dalla colonizzazione italiana. Fotogramma dopo fotogramma i coloni vengono ritratti attraverso filmati d'epoca (principalmente degli anni Trenta) come laboriose formiche indaffarate a costruire strade e canali, a bonificare terre e a rendere rigogliosi paesaggi prima inospitali. Da questo punto di vista non pare esserci soluzione di continuità fra i servizi e i documentari realizzati dall'Istituto Luce e dalla Incom prima e dopo la caduta del regime, almeno nei loro elementi portanti, e la voce di commento di Guido Notari contribuisce in maniera rilevante ad accrescere questa sensazione. Già nel 1946 è visibile il primo cinegiornale che ripropone le immagini di un colonialismo fatto da lavoratori e caratterizzato dalla sua natura creatrice e realizzativa<sup>36</sup>. Nei mesi successivi, quando ancora il governo sperava di ottenere dalle Nazioni Unite se non il ritorno in colonia almeno l'assegnazione dell'amministrazione fiduciaria in Libia, diversi cinegiornali davano voce alle «giuste ragioni» italiane, richiamando con forza l'intima bontà del colonialismo italiano in quelle terre e le tracce delle sue conquiste<sup>37</sup>. Del 1952 è un altro cinegiornale, questa volta della serie «Mondo libero», che nel compiere un viaggio in Libia (definita indicativamente dal titolo «terra d'Italia») così descrive l'impegno dei coloni italiani nella messa a frutto di quelle terre: «Curve le schiene nella grande fatica, si era tinta l'arida terra desertica, si era fatta di tutta la costa un'oasi fertile e sana», mentre immagini di repertorio mostrano interventi idrici che portano l'acqua in zone prima aride<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> *Un raro documento cinematografico sulla colonizzazione italiana in Libia*, «Notiziario Nuova Luce», 16 settembre 1946, 20.

<sup>37</sup> *Una tradizione che continua: il governo riceve i libici*, «La settimana Incom», 29 agosto 1947; *Padova. Convegno di profughi libici*, «La settimana Incom», 24 ottobre 1947; *Il problema coloniale: testimonianze della nostra civiltà in Africa*, «La settimana Incom», 24 settembre 1948.

<sup>38</sup> *Libia terra d'Italia. Viaggio nella ex colonia italiana*, serie «Mondo libero», 5 gennaio 1952.

Ancor più indicativo il documentario di Raimondo Musu, *Dal deserto alla vita*, realizzato dalla Incom nel 1951, nel quale una scritta in sovrainpressione anticipa in maniera chiara quello che le immagini renderanno cinematograficamente evidente agli occhi degli spettatori: «Dove meno si poteva sperarlo, le sabbie si sono messe a fiorire. Questa storia di un miracolo umano è offerta – simbolo e testimonianza – a tutti i pionieri e colonialisti italiani che in Libia, superando ogni sorta di avversità, hanno appoderato 225.000 ettari in pieno deserto, costruito 5.800 case coloniche; in Eritrea e Somalia hanno messo in valore circa 60.000 ettari. Cifre già spettacolari nella loro nudità. Valgano le seguenti immagini a illustrare il significato». Sequenze d'epoca si alternano, così, ad altre realizzate all'inizio degli anni Cinquanta con lo scopo di ritrarre i successi ottenuti dal lavoro italiano in terra libica: 1927, 1932, 1937, 1947 sono le tappe di un'avventura umana ancor prima che politica i cui risultati sono ben presenti e tangibili nel lavoro di centinaia di italiani ancora lì presenti. La «provvidenziale pazzia» che condusse gli italiani al di là del Mediterraneo operò certo nell'interesse dei coloni, dando loro nuove terre da coltivare e permettendo loro di affermarsi economicamente, ma questo non impedì che a giovarsene fossero gli stessi indigeni, che riconobbero il valore e l'impegno dei nuovi venuti, con i quali stabilirono subito una «collaborazione mai venuta meno».

Identico discorso viene fatto nel documentario della società Opus del 1955, *Il fiume verde*, diretto da Adriano Zancanella, dove però le immagini ritraggono la colonizzazione italiana in Somalia: «Opera coraggiosamente iniziata dal duca degli Abruzzi che riscattò dalla boscaglia sabbiosa 25.000 ettari di terreno adesso ricchi di piantagioni di banane e di canna da zucchero, favorì lo stabilizzarsi delle popolazioni sullo Uebi Scebeli». Ancor più interessante un altro documentario Opus diretto da Giorgio Moser in Somalia nel 1953, *Testa di elefante*. Nel raccontare la storia di una concessione italiana sulle rive del fiume Giuba e del suo creatore, un ufficiale dell'esercito «che ha combattuto tutte le guerre d'Africa», le immagini coeve delle piantagioni e il testo di commento legano indissolubilmente le imprese belliche di conquista coloniale ai risultati concreti delle successive vittorie: il soldato italiano non è altro che il colono, risponde all'appello della patria prima imbracciando il fucile e poi, guadagnatosi il suo «posto al sole», impugnando la vanga e riscoprendo quella che è la sua indole verace di lavoratore indefesso<sup>39</sup>. Il valore di questi uomini è ribadito dalla difficoltà della sfida intrapresa – «I primi tempi furono duri, vita di tenda, vita primitiva» – ma la dedizione al lavoro degli italiani e la loro superiore tecnologia alla fine hanno la meglio sulla realtà selvaggia di quelle lande: «Il bulldozer cominciò a disboscare. Ogni giorno [...] l'uomo bianco e la macchina combattevano

<sup>39</sup> Indicativo il fatto che la vicenda narrata ricalchi quella alla base del film del 1938 *Sotto la croce del Sud*, di Guido Brignone, su una concessione italiana in Somalia in cui lavorano come coloni quelli che prima avevano combattuto in Libia e poi in Etiopia per la nascita dell'impero.



la propria battaglia contro la foresta». Il trionfo della civiltà italiana è, come nei filmati precedentemente descritti, viatico indispensabile per il miglioramento dell'esistenza delle popolazioni indigene; in questo caso tra le prime cose costruite dal colono, con l'aiuto sollecito del governo che alle cure sanitarie «ha sempre dedicato voci importanti del suo bilancio», vi è un ambulatorio per la cura della febbre gialla e del tifo. Insomma, come illustra la voce di commento, oggi come venti anni prima ogni casco di banane è «una vittoria personale non solo del concessionario italiano, ma anche di tutti i somali, i quali con fede e con tenacia avevano collaborato alla nascita dell'azienda».

Il film di Enrico Cappellini *La via del Sud*, del 1953, appare, nella sua fusione di documentario e finzione, una perfetta sintesi dei temi memoriali disseminati in queste pellicole. La vicenda del generale in pensione che viene incaricato dal governo di creare un museo della nostra storia coloniale a Roma è il pretesto per assemblare in maniera fortemente didascalica una serie di immagini di repertorio fornite dall'Istituto Luce che illustrano, al pubblico in sala, il profondo significato morale e civile della presenza italiana in Africa e i suoi innumerevoli successi. I diversi documenti filmici proposti scandiscono così le tappe rilevanti di un'avventura che è importante ricordare, come evidenzia la scritta in sovraimpressione che apre il film, non solo nelle sue «gloriose vicende militari», ma soprattutto nel «lavoro di milioni di patrioti sconosciuti che hanno esplorato e pacificato terre, costruito strade, [...] insegnato alle genti le arti del vivere civile». Un'impresa eroica portata a compimento da gente comune, un colonialismo di operai e contadini intimamente umano e popolare: questa la natura più profonda di un'epopea che con il passare dei minuti si rivela agli occhi del vecchio soldato – e con lui a quelli dello spettatore – come degna di memoria e di celebrazione. Si passa così, attraverso i materiali raccolti nel museo, da Dogali ad Adua, dalla conquista della Libia alla sua riconquista, dalla nascita dell'impero con le truppe che entrano ad Addis Abeba alla strenua resistenza dell'oasi di Giarabub, in una oramai compiuta assimilazione fra questi episodi del Secondo conflitto mondiale in terra d'Africa e la storia coloniale iniziata oltre cinquant'anni prima. Anche la conquista dell'Etiopia, in tutte le pellicole dell'epoca terreno poco battuto per lo stretto rapporto che la legava al regime fascista, viene recuperata come ennesima e più gloriosa tappa di una missione civilizzatrice finalizzata a portare il progresso in terre dove la popolazione mangiava «carne cruda» e conduceva una esistenza «primitiva, selvaggia, schiava delle passioni»<sup>40</sup>.

<sup>40</sup> Evidente ai più avvertiti il rimando tra questo riferimento e lo stereotipo del selvaggio quasi «cannibale» riferito dalla propaganda fascista alla popolazione etiopiche negli anni Venti e Trenta. Basti qui ricordare la scena del film *Abuna Messias*, di Goffredo Alessandrini, del 1939, nella quale l'imperatore Johannes IV chiede aiuto al cardinal Massaia per civilizzare le sue genti mentre vengono dati in pasto ad alcuni indigeni lacerti di carne cruda.

I frutti di questo impegno decennale, l'eredità di anni di investimenti economici e sforzi individuali in terre lontane, non erano ovviamente scomparsi con la fine della dominazione italiana in Africa. Le conquiste di civiltà ottenute dal sacrificio dei colonizzatori continuavano nelle sequenze di film e documentari a rifulgere anche se la gestione politica di quelle terre era tornata nelle mani delle popolazioni autoctone. I fotogrammi passavano dall'illustrare la storia a raccontare la cronaca di un rapporto che la disfatta militare non aveva interrotto. Tripoli e le altre città dell'impero, con la loro toponomastica, le opere e le comunità italiane ivi residenti, anche dopo il 1945 continuavano a essere traccia vivente di una vicenda gloriosa che nonostante la sconfitta si voleva far sopravvivere almeno nella coscienza collettiva.

Nel 1946 un servizio della «Settimana Incom» intitolato *Italiani d'oltremare*<sup>41</sup> descrive con queste parole il «ritorno a casa» di alcuni ragazzi, figli di residenti in Libia, i quali, dopo essersi recati in Italia per la colonia estiva, erano stati costretti dallo scoppio del conflitto a trascorrervi gli anni di guerra lontani dalle loro famiglie:

Le strade che il lavoro italiano e l'italiano senso di armonia hanno fatto linde, civili e accoglienti danno alla capitale libica l'aspetto della città modello. Questi ragazzi che ritornano sembrano stabilire, checché si dica a Parigi, un legame italiano non mai interrotto tra la madre patria e la più bella, la più amata delle nostre colonie.

Non diversamente il documentario *Dal deserto alla vita* ritrae la Libia come una terra «redenta a nuova vita» dal sacrificio italiano: tre generazioni di coloni hanno costruito nel deserto una «borgata agricola che fa Italia» in cui pare «di essere in una grande tenuta della Toscana o del Veneto» e in cui «si respira la signorilità frugale e civilmente casalinga di gente avvezza al governo illuminato della terra e della famiglia». Le parole sottolineano con insistenza quanto le riprese restituiscono vividamente agli occhi dello spettatore: un lembo d'Africa ancora profondamente italiano perché «creato e quasi inventato» dal lavoro dei suoi compatrioti. Il cinegiornale del 1952 *Libia terra d'Italia* è in questo senso paradossale nella sua volontà di negare legittimità alla nascita di una Libia indipendente:

Da qualche giorno il Senusso è re di Libia. L'ingiustizia ha strappato il tricolore dal cielo della Tripolitania. Mai la Libia venne considerata colonia, era un indispensabile e caro lembo di madrepatria, sfogo di un popolo laborioso, territorio divenuto metropolitano legato a noi indissolubilmente. [...] sotto lo sciamma [sic] bianco del Senusso si nasconde l'ingiustizia ai danni dell'Italia. Il tricolore è stato ammainato su Tripoli, il Senusso è re ma gli italiani debbono ricordare che da Tripoli a Bardia anche i nativi dichiarano con orgoglio «Sono cittadino d'Italia!»<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> *Italiani d'oltremare*, «La settimana Incom», 27 giugno 1946.

<sup>42</sup> *Libia terra d'Italia. Viaggio nella ex colonia italiana*, cit.

Quanto ottenuto dal colonialismo italiano nel corso degli anni viene in tutti questi filmati utilizzato come giustificazione per rivendicare un ruolo adeguato all'Italia in un contesto africano ancora in via di definizione. I viaggi diplomatici di rappresentanti del governo nel Corno d'Africa, soprattutto in Somalia durante l'Amministrazione fiduciaria iniziata nel 1950, divengono nelle immagini dei cinegiornali lo spunto per celebrare quanto fatto dagli italiani e i legami tutt'altro che recisi fra le ex colonie e quella che era la madrepatria<sup>43</sup>. In tutti questi casi le delegazioni vengono accolte calorosamente da una popolazione che pare non aver dimenticato quanto fatto a suo favore; con forza si sottolinea così la natura di un colonialismo non di sfruttamento ma umanitario, che ha dato più che ricevuto da quelle terre. Sullo schermo appaiono somali festanti in abiti tradizionali che testimoniano con danze e suonando strumenti una fedeltà mai venuta meno. Il tricolore che sventola ancora sul territorio somalo – nei documenti filmati dell'epoca quasi un *topos* iconografico – è la promessa di un impegno italiano che continua attraverso l'Amministrazione fiduciaria e nel ricordo di quanto fatto dal duca degli Abruzzi, il «principe pioniere» «che non si lasciò soggiogare dal Mal d'Africa, non ne fece pascolo di dilettantismo, ma lo trasformò in intelligenza e lavoro»<sup>44</sup>. È interessante rilevare come il duca degli Abruzzi sia, insieme al duca d'Aosta (entrambi menzionati anche nel film *La via del Sud*), l'unica figura «pubblica» del passato coloniale italiano a essere ricordata con frequenza in queste pellicole. I motivi possono essere ricondotti, da un lato, al suo essere prima di tutto espressione non della conquista militare del territorio, ma della sua esplorazione, bonifica e messa a frutto nell'interesse dei coloni italiani e delle popolazioni locali, dall'altro, al non essere direttamente riconducibile al regime fascista, e quindi alla faccia più problematica della presenza italiana in Africa. In egual misura il duca d'Aosta, successore di Rodolfo Graziani come viceré d'Etiopia, si qualificò agli occhi degli italiani e degli stessi indigeni come artefice di una politica coloniale nella forma meno violenta e dispotica della precedente, rivolta alla pacificazione della regione dopo mesi di guerra e repressione del dissenso. Il fatto che entrambi abbiano perso la vita nei territori coloniali restituisce poi, dal punto di vista simbolico, tutto il valore di un'esistenza spesa nell'espletamento di questa missione di civiltà.

Proprio il villaggio a lui dedicato ritorna più volte nei servizi e nei documentari come esempio dei risultati ottenuti dalla dominazione italiana in Africa. Nel documentario *Il fiume verde* si celebrano ad esempio i trecento coloni italiani che «sperduti nel corso del Uebi Scebeli [...] vivono, lavorano e sperano, perseverando nella loro fatica, lottando contro la natura ed il clima perché non torni la boscaglia dove oggi si mietono copiosi frutti». Gli italiani e la loro dedizione al lavoro e al sacrificio anche

<sup>43</sup> *Mogadiscio lo sbarco*, «La settimana Incom», 3 marzo 1950; *Dalla Somalia. Visita del Sottosegretario Brusasca*, «La settimana Incom», 15 giugno 1950; *Missione italiana in Somalia (Dal nostro inviato speciale Lamberto Pataconi)*, documentario Incom, 1952.

<sup>44</sup> *Missione italiana in Somalia (Dal nostro inviato speciale Lamberto Pataconi)*, cit.

nel dopoguerra rimangono dunque un baluardo di civiltà e progresso in Somalia come nelle altre ex colonie. Nel documentario *Testa di elefante*, l' Afis diviene la naturale prosecuzione di una missione iniziata molti anni prima: «un impegno [...] che il governo e il popolo italiano si sono assunti [...] davanti al mondo e la fiducia che ci è stata accordata non andrà certamente delusa» poiché, come conclude la voce di commento, questa non è altro che «la storia del nostro lavoro in Africa, una storia che si è ripetuta per decine e centinaia di colonizzatori italiani, simbolo delle virtù della nostra stirpe anche nelle lontane terre africane».

Non solo in Somalia è tangibile l'eredità della presenza italiana; in un cinegiornale del 1951 dedicato alla visita del sottosegretario Brusasca in Etiopia gran parte del commento e delle riprese sono riservate a ricordare quanta Italia è ancora presente in quelle regioni lontane miglia e miglia dai confini nazionali. Ecco dunque che davanti all'obiettivo passano le strade costruite dagli italiani a Nairobi o per unire il Tanganika all'Uganda, il ponte «opera di un altro italiano, l'ingegner Gonella» o la tenuta del conte Vincenzini, «uno dei più stimati dagli inglesi». Dimostrazioni concrete del lavoro italiano si accavallano con nomi e cognomi che suonano come familiari al fine di ricostruire per il pubblico una realtà riconoscibile, quasi casalinga, poiché «paese che vai, italiano che trovi»<sup>45</sup>.

La vicenda narrata nel documentario di Giorgio Moser *Hassan il soldato*, del 1953, è tutta incentrata su un'eredità lasciata in dote alla popolazione somala non tanto di carattere materiale, quanto di tipo spirituale. Il protagonista è infatti un ex ascario che ha rischiato la vita durante la Seconda guerra mondiale nel difendere la linea del Giuba, ma che durante l'amministrazione inglese «piuttosto che adattarsi a collusioni con gli occupanti preferì rimanere tra la sua gente». Solo con il ritorno della bandiera italiana in quelle regioni, il fedele soldato decide di arruolarsi nel nascente esercito somalo che proprio gli ufficiali italiani stanno aiutando a creare. Il mito degli ascari e della loro fedeltà trova così nuova linfa in riprese che ripropongono suggestivamente, anche se con divise diverse, l'iconografia classica sulle truppe coloniali. La scena finale ritrae Hassan e gli altri cadetti salutare al tramonto il tricolore che sventola, mentre il commento celebra un legame indissolubile reso ancor più evidente dalle immagini: «Quando al tramonto viene chiamata l'adunata per il saluto alla vecchia e gloriosa bandiera, nessuno dei somali può dimenticare o sottovalutare il contributo che l'Italia ha dato alla Somalia, ieri quando era una nostra colonia, ma soprattutto oggi che per una missione di civiltà abbiamo accettato il compito non lieve di avviarla entro breve tempo verso la completa autonomia economica e politica».

Merita di essere sottolineato il riferimento che nel documentario viene fatto agli inglesi come «occupanti». Già il cinegiornale Nuova Luce del 1946 aveva dedicato il

<sup>45</sup> Torniamo in Etiopia con un messaggio di pace. Servizio speciale sulla missione dell'On. Brusasca in Africa, «La settimana Incom», 26 settembre 1951.



servizio sulla colonizzazione italiana in Libia «a tutti coloro che si ergono a maestri di colonizzazione dopo aver abbruttito e distrutto interi popoli con l'alcool e col fucile»<sup>46</sup>. Allo stesso modo in un breve filmato della «Settimana Incom» del 1960, su un fallito colpo di stato ai danni del Negus in Etiopia, si denunciavano apertamente quanti «si dichiarano anticolonialisti, ma dal Sudan o dalla Somalia inviano emissari a sobillare le tribù abissine»<sup>47</sup>. All'interno di queste pellicole la potenza che sconfisse l'esercito italiano in Africa viene così rappresentata, in maniera neanche troppo nascosta, come usurpatrice illegittima di un ruolo che non le spetta, espressione di un colonialismo deterioro celato dietro la maschera di paladina dell'indipendenza africana.

Anche il cinema di finzione, con il film *Sotto la croce del Sud* di Adriano Zancanella, del 1957, restituisce il quadro di un continente in cui la presenza occidentale, segnatamente italiana, risalta nel confronto con una realtà ancora profondamente selvaggia e barbarica. Si veda ad esempio la protagonista, infermiera italiana impegnata in una missione sanitaria tra Somalia, Kenya e Tanganika, ma anche tutte le altre tracce di una modernità figlia del lavoro europeo, dal gigantesco ponte sul fiume Zambesi alla fattoria di proprietà di un giovane italiano. Ancor più forte il riferimento presente nella pellicola di Cappellini *La via del Sud*, la quale in conclusione riassume attraverso le immagini del primo viaggio ufficiale dell'onorevole Brusasca in Somalia ed Etiopia un legame fra passato e presente non venuto meno con la fine della dominazione. Quanto fatto dai vecchi governanti era infatti ancora ben visibile agli occhi dei nuovi, come dimostrava la protezione accordata dal Negus ai coloni rimasti in Etiopia poiché, al ritorno dall'esilio, questi «aveva trovato che l'Abissinia aveva acquistato una nuova dignità». La cerimonia dell'alza bandiera in terra somala che chiude il film sancisce iconograficamente uno status che le vicende belliche e le nuove contingenze politiche non avevano intaccato: «di tutta questa avventura africana qualcosa alla fine era rimasto».

Anche film con titoli ammiccanti facilmente appetibili al grande pubblico e narranti vicende avventuroso-sentimentali che vedevano coinvolti cittadini italiani in Africa, come *Tam Tam nell'Oltre Giuba*, di Carlo Sandri (1955), e *Tam Tam Mayumbe*, di Gian Gaspare Napolitano<sup>48</sup> (1955), veicolavano un'immagine della presenza italiana

<sup>46</sup> *Un raro documento cinematografico sulla colonizzazione italiana in Libia*, cit.

<sup>47</sup> *Negus andata e ritorno. Alé Selassié stronca una congiura di palazzo*, «La settimana Incom», 22 dicembre 1960. Non può inoltre sfuggire come, ancora nel 1960, venisse adottata, nei confronti delle popolazioni etiopiche, una terminologia dispregiativa che palesava pesanti lasciti della propaganda di epoca coloniale.

<sup>48</sup> Scrittore e giornalista prestato all'industria del cinema (il film è tratto proprio da un suo romanzo omonimo del 1954), tra gli anni Trenta e Sessanta fu autore di numerosi *reportages* e racconti di viaggio apprezzati dalla critica e premiati da un ottimo riscontro di vendite. Nel 1937 scrisse, tra le altre, la sceneggiatura di *Sentinelle di bronzo*, di Romolo Marcellini, uno dei film coloniali più noti della cinematografia fascista nonché il più sensibile a una rappresentazione dei costumi e degli usi delle popolazioni somale che vi comparivano. Tra il 1941 e il 1942 fu inviato del «Corriere della sera» in Eritrea, Etiopia, Somalia e poi Libia e durante la guerra, come molti italiani, maturò il proprio distacco dalla politica fascista. Negli anni Cinquanta, oltre a collaborare a diversi film come il già citato *Una lettera dall'Africa*, passò dietro la macchina da presa realizzando documentari scientifici sia per il cinema sia per la televisione. Il più noto fra questi, *Magia verde* (1955), gli valse anche l'Orso d'argento al Festival del cinema di Berlino.

in quelle terre ancora molto forte e in rapporto diretto con gli anni della dominazione coloniale. Si prenda ad esempio la protagonista del film di Sandri, una dottoressa italiana nata e cresciuta in Somalia che continua a operare per il bene della popolazione scontrandosi con le insidie portate dai Mau Mau e da occidentali senza scrupoli, oppure lo stesso capitano medico italiano del film di Napolitano, che, questa volta negli anni Trenta, cura gli indigeni dalle malattie e combatte a costo della sua vita contro un losco contrabbandiere.

### Comparsa a casa loro: gli africani sospesi tra passato e futuro

Sia quando sul grande schermo si ricordava il passato coloniale, sia quando si guardava all'Africa contemporanea e a ciò che rimaneva della presenza italiana, protagonisti assoluti delle pellicole erano i coloni. La cosa ovviamente non deve meravigliare visti gli obiettivi che i film e i documentari si ponevano e le vicende che raccontavano. Eppure gli africani non erano dei semplici invitati di pietra all'interno di questi filmati. A un'attenta analisi delle sequenze in cui questi compaiono e, soprattutto, delle scelte iconografiche e tematiche adottate nella loro rappresentazione è possibile ricostruire un'immagine fortemente tipizzata degli ex colonizzati, costruita su pochi elementi ricorrenti rintracciabili sia nei filmati dei cinegiornali, sia nei documentari e nei film di finzione. Questo conferma, come per le altre macrocategorie esaminate, l'esistenza di una chiave di lettura canonizzata, diffusa e condivisa a livello pubblico, in grado di orientare, in base a coordinate radicate nella coscienza collettiva, l'interpretazione del passato e del presente di quelle regioni.

Da un punto di vista generale, l'Africa e i suoi abitanti sono ritratti come due entità senza tempo e, di conseguenza, senza storia. Tanto il continente africano, agli occhi degli osservatori occidentali, si trovava ancora nel Novecento a uno stato primitivo, così anche le popolazioni che vi risiedevano erano rimaste all'alba dei tempi, non toccate da alcun processo di modernizzazione se non quello introdotto dalla colonizzazione<sup>49</sup>. Innumerevoli sono i rimandi presenti nei filmati a una realtà immutabile che si riflette in paesaggi di primordiale bellezza e in genti selvagge la cui vita è regolata solo dal sod-

<sup>49</sup> Questa immagine quasi mitologica degli africani era diffusa largamente nel mondo occidentale anche dopo la Seconda guerra mondiale e tendeva a vedere l'Africa come un continente sospeso in un limbo, con un'unica cultura primitiva radicata su tutto il territorio, in cui, come riportava il fotografo George Hoyningen-Heune nel suo libro di viaggio *African Mirage: the Record of a Journey* del 1958, «domani è ieri e oggi è un migliaio di anni fa» (cit. in B. Bush, *Imperialism, Race and Resistance: Africa and Britain, 1919-1945*, London, Routledge, 1999, p. 29). Sull'immagine del continente africano che prese piede nell'Europa dell'Ottocento, a cavallo tra chiavi di lettura pseudoscientifiche, fascinazioni esotico-letterarie ed interessi politico-economici, cfr. R.C. Young, *White Mythologies: Writing History and the West*, London, Routledge, 1990; J.N. Pieterse, *White on Black: Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*, New Haven-London, Yale University Press, 1992; V.Y. Mudimbe, *The Idea of Africa*, London, James Currey, 1995. Dal punto di vista iconografico, di estremo interesse ed utilità l'imponente studio in più volumi curato da David Bindman e Henry Louis Gates Jr., *The Image of the Black in Western Art*, Cambridge-London, The Belknap Press of Harvard University Press, 2010-2012 (in particolare gli ultimi volumi dedicati ai secoli precedenti l'abolizione della schiavitù).

disfacimento di bisogni essenziali. Documentari come *Il fiume verde*, *Testa di elefante*, *Hassan il soldato* e ancora *Caccia grossa in Somalia*, di Adriano Zancanella, e *Kumula e il leone*, di Giorgio Moser, entrambi realizzati dalla società Opus nel 1953, o il film *Sotto la croce del Sud* compiono un ritratto eminentemente etnografico delle popolazioni somale sul modello delle crociere filmiche dei registi-esploratori francesi negli anni Venti e Trenta<sup>50</sup>. Simile, infatti, è lo sguardo curioso e affascinato con cui si riprendono usi e costumi tradizionali di popolazioni ancora percepite come misteriose e primitive. Le motivazioni dell'attenzione riservata all'aspetto folkloristico della realtà africana sono, da un lato, l'evidente presa spettacolare che ancora nel dopoguerra queste genti e le loro tradizioni esercitavano sul gusto esotico degli spettatori di casa<sup>51</sup>, dall'altro, l'implicito valore informativo che tali rappresentazioni avevano soprattutto se affiancate ai fotogrammi che ritraevano i successi della civiltà italiana in quelle terre.

In Somalia, la più arretrata e povera delle ex colonie, il contrasto fra la natura selvaggia e inospitale del territorio e la volontà creatrice e modernizzatrice della dominazione italiana risaltava in maniera immediata attraverso le immagini, tuttavia non molto dissimile era il discorso che veniva fatto rispetto a quello che era considerato il più progredito dei possedimenti italiani d'oltremare: la Libia. Anche nella «quarta sponda» la civiltà italiana aveva dovuto confrontarsi con una realtà aspra e ostile che secoli e secoli di dominazione araba, almeno nei riferimenti presenti nelle pellicole dell'epoca, non era riuscita a mutare. Non può sfuggire in questi materiali filmici la persistenza di uno stereotipo di stampo eminentemente razziale che ritrae gli africani, arabi compresi, come genti incapaci di intervenire sulla realtà circostante, schiave della natura e degli elementi, inadatte al lavoro e alla tecnologia anche per un'indole poco propensa al sacrificio. Nel documentario *Il fiume verde* si descrive la vita di una cabila sulle rive dello Uebi Scebeli, evidenziando «un'agricoltura indigena seppur rudimentale» e un'alimentazione estremamente povera in cui «qualche ciambella romperà la monotonia della zuppa di latte di cammella o di capra». In questo contesto arretrato e atemporale, tutto il lavoro pare gravare sulle spalle delle donne, considerate «vere sgobbone della società africana». Ancor più sferzante il giudizio espresso nel cinegiornale del 1946 sulla colonizzazione libica, in cui l'arabo è definito «nomade e fannullone».

In tutti questi filmati, l'africano, per natura e limiti ambientali, non è mai protagonista della sua esistenza e della sua stessa storia. In balia delle stagioni e delle in-

<sup>50</sup> Su questi documentari di viaggio cfr. fra gli altri P.J. Bloom, *French Colonial Documentary: Mythologies of Humanitarianism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008, pp. 65-93.

<sup>51</sup> Negli anni Cinquanta, in paesi come Francia, Inghilterra, Belgio, un crescente flusso migratorio spontaneo proveniente dalle ex colonie permise il contatto diretto fra le popolazioni ex colonizzatrici ed ex colonizzate anche in territorio europeo; in Italia l'incontro sul suolo nazionale con i «sudditi coloniali» avvenne solo tramite arrivi sporadici di giovani intellettuali etiopici, di studenti somali o di donne eritree che giungevano al seguito di benestanti famiglie italiane come collaboratrici familiari. Questa situazione ebbe un ruolo rilevante nella persistenza di una simile percezione dell'altro. C. Lombardi-Diop, C. Romeo, *Il postcoloniale italiano. Costruzione di un paradigma*, in Ead. (a cura di), *L'Italia postcoloniale*, cit., p. 8.

temperie appare legato a un destino di arretratezza che solo l'intervento di un agente esterno – l'Italia e le altre potenze europee – è in grado di scardinare. Questa prospettiva porta con sé come corollario la sfiducia profonda nelle capacità di queste popolazioni di autogovernarsi o comunque di poter raggiungere da sole gli standard di progresso introdotti dai colonizzatori. In alcuni casi si arriva persino a deridere il tentativo di questi giovani Stati di darsi una veste moderna, in grado di rispecchiare caratteristiche proprie dei più avanzati modelli occidentali<sup>52</sup>. Esempio da questo punto di vista il cinegiornale *Incom* del 1947 dedicato a una rivista militare ad Addis Abeba alla presenza del Negus. In questo caso la persistenza degli stereotipi poc'anzi richiamati si fondeva con l'ironia irrispettosa riservata al nemico di un tempo che ora insidiava all'Italia un ruolo da protagonista nel futuro dell'Eritrea. Accompagnato da una marcia irriverente, il filmato riprende i soldati etiopici sfilare di fronte al sovrano mentre la voce di commento così ridicolizza il tentativo del Negus di «mostrare i muscoli»: «Seguito dal suo cagnolino, il leone di Giuda Haile Selassie si accinge a passare in rassegna le truppe. [...] In rassegna queste truppe sono anche più brillanti di quanto si siano mostrate in guerre non lontane. [...] questo è il passo dello struzzo... addormentato, inventato dai generali indigeni invidiosi del passo dell'oca. Naturalmente i soldati vogliono far colpo sulle faccette nere occhieggianti tra il pubblico»<sup>53</sup>.

Anche quando gli intenti delle pellicole erano finalizzati a dare un'immagine degli africani scevra da qualsiasi preconcetto e schematismo interpretativo, era possibile rinvenire, insieme all'emergere di sguardi più attenti e sensibili a una realtà in trasformazione, la persistenza di una iconografia dell'altro ancora profondamente legata a uno stereotipo razziale di lontane origini. L'esempio più interessante è dato dal film *Eva nera* (1953), di Giuliano Tomei. A metà strada fra il film a soggetto d'inchiesta e il documentario etnografico, la pellicola è composta da sei episodi in cui il tentativo di descrivere l'esistenza della donna africana al di fuori dei classici *clichés* si struttura partendo da un impianto tematico in cui il metro di paragone rimane quello del *modus vivendi* occidentale. Le storie che si alternano sullo schermo al fine di dimostrare come «Eva nera» non sia molto diversa dal suo corrispettivo «bianco» per quanto concerne le passioni, le aspirazioni, i desideri in campo sentimentale ma anche sociale, vengono illustrate con un linguaggio cinematografico e con soluzioni narrative che rispecchiano una fascinazione per l'esotico, per la donna africana anche in questo caso vista come sessualmente disponibile e moralmente libera<sup>54</sup>, mentre l'agire delle

<sup>52</sup> Si prenda ad esempio il servizio intitolato *Democrazia e simpatia* della «Settimana Incom» del 21 novembre 1956 in cui, con evidente tono ironico, si raccontano le elezioni in «Ruanda Urundi» di una rappresentanza scelta non in base ai programmi o alle idee politiche, ma solo alla presunta simpatia che ispirava il volto dei candidati agli elettori che sfilavano di fronte a loro.

<sup>53</sup> *Dall'Abissinia rivista militare ad Addis Abeba*, «La settimana Incom», 6 marzo 1947.

<sup>54</sup> In due episodi del film donne eritree si concedono senza resistenze a uomini italiani spinte dall'amore nei loro confronti salvo poi essere costrette a rimanere da sole a seguito del loro ritorno in Italia. In questo caso viene riproposto il classico stereotipo della «Venere nera» mondato, tuttavia, da qualsiasi elemento



protagoniste autoctone viene sempre filtrato da un punto di vista europeo che pare familiarizzare con colui che è percepito come diverso solo quando riesce a ricondurlo all'interno di parametri interpretativi e conoscitivi consolidati. Lo sguardo partecipa della macchina da presa ritrae giovani donne africane pure di spirito e sincere nei sentimenti che dimostrano la loro umanità in relazioni amorose con uomini italiani all'interno, però, di un universo valoriale che tende a sancire l'impossibilità di un rapporto prolungato fra i due mondi e che, quando prova a costruirlo o rappresentarlo, lo descrive all'insegna della inevitabile separazione finale o lo riconduce, nella migliore delle ipotesi, alla necessaria occidentalizzazione del soggetto più debole. La cronaca effettiva di molte relazioni drasticamente interrotte con il ritorno del colono nella madrepatria diviene così il riferimento storico reale di una rappresentazione della sessualità della donna africana ancora incentrata sullo stereotipo di lunga durata della subalternità e della sottomissione. A confermarlo l'unico episodio che vede il rapporto tra l'italiano e l'africana resistere, quello della giovane Marian, ragazza tigrina che vince la sfida con una fatua e mondana ragazza italiana, ma solo dopo essere diventata una perfetta e obbediente «massaia di pelle scura, che ama il suo uomo, i suoi bambini, che tiene linda la casetta e lava le camicie di ricambio del "marito"»<sup>55</sup>.

Proprio il tema delle unioni interrazziali assunse nell'Italia del dopoguerra un peso rilevante, soprattutto all'interno di quel complesso processo di ridefinizione dei paradigmi nazionali e di appartenenza che sovrintendevano alla concessione o meno della cittadinanza agli afroitaliani provenienti dalle ex colonie<sup>56</sup>. La finzione filmica rispecchiava in questo senso un dato di fatto che era frutto non solo delle dinamiche concrete di molti legami sentimentali nati in colonia fra italiani (spesso già sposati in patria) e donne africane, ma anche di una scelta, al contempo politica e valoriale, volta all'affermazione del colore della pelle (e dello stile di vita tipico della modernità industriale in cui il paese stava entrando) come carattere riconoscibile e distintivo di una comunità. Diversi studi sulla realtà postcoloniale italiana hanno evidenziato come, in questa maniera, si fornissero gli strumenti culturali per la creazione di un «tipo» nazionale che implicava, con la sua stessa definizione ed elaborazione, la persistenza di categorie e gerarchie discriminatorie di natura implicitamente razziale<sup>57</sup>.

di minaccia e mistero invece presente nell'immaginario coloniale italiano fino agli anni Quaranta. Una rappresentazione solo apparentemente modernizzata che adegua al nuovo clima sociale radicati *topoi* rappresentativi diffusi fin dall'inizio dell'esperienza coloniale. Cfr. R. Giuliani Caponetto, *Blaxploitation all'italiana. La Venere nera nel cinema italiano degli anni Settanta*, in C. Lombardi-Diop, C. Romeo, *L'Italia postcoloniale*, cit., pp. 180-181.

<sup>55</sup> Recensione di Eva nera, in «Cinema nuovo», 25 marzo 1955, 55, cit. in *Film d'Africa*, cit., p. 109.

<sup>56</sup> Cfr. P. Ballinger, *Borders of the Nation, Borders of Citizenship: Italian Repatriation and the Redefinition of National Identity after World War II*, «Comparative Studies in Society and History», 2007, 3, pp. 726 ss.

<sup>57</sup> Come rilevano Gaia Giuliani e Cristina Lombardi-Diop: «[...] la linea del colore che definiva l'identità razziale degli italiani si spostava progressivamente verso un modello di bianchezza da essi stessi anelato poiché allargato ai valori di classe e benessere della società dei consumi»: *Bianco e nero*, cit., p. 6.

La prospettiva con cui si guardava all'altro cambiava quando in scena entravano gli italiani. In quel caso, infatti, l'indigeno riusciva a mettere da parte la propria indole e, sotto la guida attenta e generosa dei coloni, poteva dare il proprio fattivo contributo alla messa in valore di quelle regioni. Il progresso che prima pareva precluso loro, vicino a maestri di civiltà appariva a portata di mano, ma solo con una completa e fedele sottomissione: fondamentale per l'indigeno era la comprensione del proprio ruolo in relazione all'europeo. Nel 1947, ad esempio, si celebrava all'interno di un cinegiornale Incom la presunta volontà dei libici di veder tornare il tricolore a sventolare sulle loro terre riportando le parole del professor Beshir Gherrin al sottosegretario Brusasca: «Torni presto l'Italia in Libia per concludere la sua missione di civiltà»<sup>58</sup>. Si richiamava così in questi filmati una «vicendevole comprensione fra noi e i somali»<sup>59</sup> o una «grande collaborazione sempre esibita fra gli arabi e i nostri connazionali»<sup>60</sup> per descrivere un rapporto che voleva apparire paritario nella forma ora che i legami con questi paesi erano profondamente mutati, ma che le stesse immagini restituivano sbilanciato nella sostanza. Anche in questo caso, infatti, gli africani svolgevano un ruolo marginale, subordinato a quello dei colonizzatori. Presenza spesso folkloristica all'interno di cinegiornali e documentari, gli ex colonizzati risultavano soggetti passivi di una storia che si muoveva indipendentemente dal loro volere, presenze allo stesso tempo suggestive e misteriose di un continente incapace di aprirsi al futuro senza il «governo illuminato»<sup>61</sup> dei bianchi. Paradigmatico, in questo senso, il personaggio dello *sciumbasci* che nel film *La via del Sud* si presenta al vecchio generale per mettersi, come in passato durante il servizio nell'esercito, a disposizione del «superiore» nell'allestimento del museo e che rivendica orgoglioso in un italiano stentato la sua fedeltà all'Italia, mentre ricorda il suo ingresso ad Addis Abeba con le prime avanguardie.

In una simile prospettiva ritornava così, anche nelle pellicole del dopoguerra, la dicotomia classica che nel cinema coloniale prima di epoca liberale, poi fascista, aveva caratterizzato la rappresentazione degli africani distinguendoli fra «buoni» e «cattivi» a seconda del ruolo da essi ricoperto rispetto alla dominazione straniera<sup>62</sup>. Se buoni erano gli indigeni che avevano accettato il governo coloniale sottomettendosi alle sue direttive e collaborando in maniera fedele al raggiungimento dei suoi obiettivi, cattivi apparivano tutti coloro che minacciavano quelle acquisizioni e, più in generale, l'equilibrio raggiunto fra colonizzati e colonizzatori. Si prenda ad esempio un film come

<sup>58</sup> Una tradizione che continua: il governo riceve i libici. *Notabili della Libia e dell'Eritrea e della Somalia vengono ricevuti dal sottosegretario Brusasca in occasione del Ramadam*, «La settimana Incom», 29 agosto 1947.

<sup>59</sup> *Missione italiana in Somalia*, cit.

<sup>60</sup> *Dal deserto alla vita*, cit.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> M. Zinni, *L'impero sul grande schermo*, cit., pp. 29-51.

*I quattro bersaglieri - Tripoli bel suol d'amore* di Ferruccio Cerio, del 1954, una nostalgica e scanzonata rievocazione della guerra di Libia e della sua epoca (subito palesata nei titoli di testa dallo scorrere di immagini della «Domenica del Corriere» con patriottiche illustrazioni sulle coraggiose imprese dei nostri soldati, accompagnate da un tappeto musicale con riconoscibili brani della tradizione canora nazionale) in cui il nemico viene ritratto secondo i più abusati stereotipi del genere avventuroso. Da una parte abbiamo i bersaglieri, coraggiosi nel loro profondo spirito di italianità, mentre dall'altra gli arabi, infidi e codardi secondo un *topos* iconografico presente sin da inizio Novecento<sup>65</sup> («Tanto sparano al buio e alle spalle e se li avvicini scappano, maledetti!», sentenza un soldato di guardia), capaci di attaccare proditoriamente anche un convoglio della Croce rossa e di uccidere nella loro furia assassina donne e feriti come gli indiani nei film western di Hollywood. All'interno di uno schema spettacolare non particolarmente riuscito, ma ricalcato su modelli provenienti da oltreoceano e già adottati dalla cinematografia fascista in film coloniali quali *Il grande appello* di Mario Camerini (1936) o *Luciano Serra pilota* di Goffredo Alessandrini (1938), i nemici, definiti da un vecchio maresciallo prima di morire «cani maledetti», assaltano in numero soverchiante un fortino italiano isolato e stanno per avere la meglio quando al suono della tromba giungono i rinforzi nel più classico «arrivano i nostri», che sancisce la vittoria dei buoni e, con loro, della civiltà italiana sulla violenza selvaggia dei beduini.

Simile tipizzazione si compiva anche rispetto all'attualità delle lotte d'indipendenza. Nei film e nei cinegiornali dell'epoca, infatti, i movimenti che si ponevano apertamente contro la permanenza o il ritorno degli europei in Africa venivano ritratti secondo modalità rappresentative che ne mettevano in risalto la minaccia, in alcuni casi l'indole selvaggia, brutale, quasi ferina. Era questo, ovviamente, il caso degli *scifià* eritrei nel documentario *Lettera dall'Africa*, o della Lega dei giovani somali artefice nel 1948 dell'eccidio di Mogadiscio<sup>64</sup> e causa della morte tragica dei genitori del piccolo protagonista del film *Vento d'Africa* di Anton Giulio Majano (1949), ma

<sup>65</sup> L'immaginario coloniale europeo, fin dall'inizio del secolo, aveva costruito un'iconografia del nemico africano fondata su pochi e ricorrenti canoni rappresentativi. Tra questi, uno dei più radicati era quello della presunta vigliaccheria degli indigeni e della loro furia selvaggia e belluina, esemplificate entrambe dalle loro tecniche di battaglia, su tutte quella dell'attacco a tradimento o dell'imboscata. La contrapposizione che si andava instaurando fra soldati bianchi, coraggiosi e leali, e guerrieri neri, infidi e animaleschi, aveva così una precisa funzione propagandistica: la lotta tra civiltà e barbarie trovava riflesso anche nei diversi modi di combattere e l'inevitabile vittoria del progresso sull'arretratezza era la conseguenza diretta del successo dei valori e del codice militare europei contro la codardia sanguinaria dei nemici. La cinematografia europea aveva mutuato ben presto questo *topos* narrativo, come dimostra il film del 1907 *How a British Bulldog Saved the Union Jack*, in cui un guerriero zulu che si finge ferito uccide un giovane soldato inglese che cerca di aiutarlo dandogli dell'acqua. Sul tema dell'attacco a tradimento come *topos* iconografico cfr. L. Goglia, *Le cartoline illustrate italiane della guerra 1935-1936: il negro nemico selvaggio e il trionfo della civiltà di Roma*, in Centro Furio Jesi (a cura di), *La menzogna della razza: documenti e immagini del razzismo e dell'antisemitismo fascista*, Bologna, Grafis, 1994, p. 30.

<sup>64</sup> *Dopo l'eccidio di Mogadiscio. Messa di suffragio*, «La settimana Incom», 21 gennaio 1948.

ancor di più dei Mau Mau. Questi, all'interno di un cinegiornale del 1953, vengono definiti come una «sanguinaria setta segreta»<sup>65</sup> e sono ritratti nella pellicola *Tam Tam nell'Oltre Giuba* come la principale insidia che minaccia l'incolumità della carovana in viaggio verso il Kenya (a differenza dei somali, che obbediscono e aiutano gli italiani nella loro missione). In *Sotto la croce del Sud* sono addirittura protagonisti di un episodio lanciato senza freni nei territori della fantasia più spregiudicata. La protagonista della vicenda, infatti, smarritasi una notte nella savana, si trova a vivere un'esperienza tra incubo e realtà descritta in maniera quantomeno colorita dalla voce che commenta la sequenza:

Qualcosa stava accadendo nella boscaglia. Quelle orge notturne che precedono le grandi piogge, quando l'erba è alta e secca si andava preparando fra la schiuma dei Kikuyu, Mau Mau fuggiaschi che si trovano ancora fra il Kenya e il Kilimangiaro. Ubriachi di birra ricavata dal mais un gruppo di danzatori si radunava con torce e tamburi in una erotica quanto fanatica sarabanda.

La donna si ritrova in mezzo «a quella turba esaltata come una inaspettata colomba» e una volta catturata viene scelta come vittima sacrificale: «l'albero del sacrificio era pronto con un panno bianco, simbolo che la vittima avrebbe macchiato con il suo sangue», mentre «diavoli della Savana e stregoni già officiavano danzando nel loro grottesco travestimento. [...] Era qualcosa di torbido ed animalesco». Il ritratto pare essere estratto, nonostante lo stile documentaristico e quasi etnografico con cui vengono riprese le danze Mau Mau, da un film di Johnny Weissmuller con i cannibali e la bella di turno legata a un palo pronta a essere data in olocausto. Come in un film di Tarzan a risolvere la situazione di pericolo arriva l'eroe, in questo caso un italiano, che la libera dopo averla rinvenuta «svenuta, malmenata ma viva» grazie anche al fatto che i selvaggi, ebbri di alcool, si erano addormentati senza portare a compimento il rito. Lo stereotipo dell'indigeno selvaggio e belluino, passionale e sfrenato toccava così il suo vertice, forte anche della leggenda nera che in quei mesi gli stessi mezzi di comunicazione non solo italiani<sup>66</sup> contribuirono a costruire sui Mau Mau e sulle azioni violente di cui erano artefici<sup>67</sup>. Anche nei casi poc'anzi illustrati, tuttavia, gli africani potevano interpretare al massimo il ruolo di antagonisti, giacché gli unici protagonisti del cambiamento nel continente africano, veri motori di progresso e modernità, continuavano a essere altri.

<sup>65</sup> *Colpi d'obiettivo sul Mondo. New York, Kenya, Ravello*, «La settimana Incom», 17 aprile 1953.

<sup>66</sup> Si prenda ad esempio la rappresentazione veicolata dal cinema britannico in film come *Simba* di Brian Desmond Hurst (1955) e *Safari* di Terence Young (1956).

<sup>67</sup> Anche in questo caso, non è difficile scorgere, tra le maglie di una rappresentazione fortemente critica e stereotipata, un implicito interesse rispetto alla regione in cui questi disordini si verificavano, come a voler suggerire quale soluzione proprio l'intervento e la presenza italiana, garante della pace e dello sviluppo nella vicina Somalia.



In questi materiali filmici, per natura e caratteristiche anche molti diversi fra loro, è possibile rinvenire le tracce di un discorso cinematografico in cui diversi piani temporali e tematici si fondevano al fine di riconsegnare agli spettatori in sala un quadro del colonialismo italiano e dei rapporti con la realtà africana passata e presente uniformato al sentire comune della popolazione e giocato su pochi, ma particolarmente sensibili e riconoscibili, temi portanti. Una narrazione pubblica, per certi versi ufficiale visto il suo carattere omologante e condiviso a più livelli non solo dalla compagine governativa, che in maniera diretta affrontava e rielaborava i nodi problematici più importanti relativi alla dominazione italiana in Africa in funzione dei diversi obiettivi politici economici e sociali del paese negli anni che portarono alla completa liberazione del continente africano. Un mosaico dai colori ricorrenti, realizzato da un numero ristretto di autori soprattutto per quanto riguarda i documentari e i cinegiornali<sup>68</sup> che, parlando dell'Italia e degli italiani nel loro rapporto con la colonia, rivelava molto sull'altra faccia della medaglia, su come cioè la società italiana si poneva anche negli anni Cinquanta di fronte all'Africa e ai suoi abitanti, non solo quelli delle ex colonie. Sullo schermo compariva così non la realtà di un legame da reinventare negli anni della sfida tra blocchi e delle indipendenze, ma l'immagine che l'industria cinematografica e, con lei, una larga fetta della popolazione aveva della propria storia e, di riflesso, di quella delle popolazioni che una volta aveva assoggettato e che ora si ponevano come interlocutrici formalmente sullo stesso piano.

Quella che emergeva dalle immagini proiettate sugli schermi italiani era una storia pluridecennale in cui qualsiasi connotazione negativa era stata epurata a favore di una lettura fondata su pochi e unanimemente accettati elementi. Il passato si collegava al presente in nome di una missione civilizzatrice che non aveva ancora terminato il suo compito. Il colonialismo italiano non era quello degli uomini politici o dei generali, ma principalmente quello della gente comune, dei contadini, dei lavoratori, dei tecnici, degli ingegneri e di tutte le altre professionalità che avevano messo in gioco la loro vita per la crescita non solo economica ma anche civile di quelle terre. Il colono italiano veniva ritratto come quint'essenza di virtù italiane al servizio di

<sup>68</sup> Si prenda il caso di Adriano Zancanella e di Giorgio Moser, i quali furono negli anni Cinquanta e Sessanta registi e produttori per la società Opus di documentari ma anche autori di film di finzione ambientati in Africa, principalmente nelle ex colonie italiane. Nelle loro opere è così rinvenibile a un'attenta osservazione una sostanziale uniformità di scelte stilistiche oltre che narrative. Nel caso di Moser la spiccata propensione favolistica e l'attenzione rivolta alla società africana, in quello di Zancanella lo stile eminentemente documentario anche nelle pellicole a soggetto e il frequente confronto fra realtà africana e modernità occidentale. Nel 1965 Moser fu regista del film *Violenza segreta*, opera che, denunciando le prevaricazioni fisiche e morali cui erano sottoposti i somali da parte degli italiani, sviluppava compiutamente la curiosità e la partecipazione rispetto al mondo indigeno che aveva caratterizzato, anche se in forma embrionale, le sue opere precedenti.

una causa che più volte era definita nelle pellicole come «provvidenziale». A conferma della bontà di questo sacrificio collettivo, di questa impresa gloriosa di uomini e donne, gli innumerevoli risultati ottenuti che, anche dopo la guerra, continuavano a resistere sfidando il tempo e le contingenze avverse come eredità preziosa da non disperdere ma, anzi, accrescere, e la riconoscenza delle popolazioni locali che da questo incontro avevano tratto indubbio beneficio e che tutt'ora si giovavano della competenza e della solidarietà degli italiani rimasti in Africa. Proprio queste due constatazioni divenivano il ponte per collegare storia e cronaca e per avanzare o, quantomeno, rimpiangere una presenza attiva della nuova Italia democratica in quelle stesse colonie che, nell'immaginario collettivo, così bene erano state amministrate negli anni precedenti.

In questa prospettiva, l'impegno attivo e operoso di centinaia di italiani ancora presenti sul territorio africano e ritratti non più nelle vesti di colonizzatori, ma di «esperti» portatori di conoscenza e competenze al servizio di un nuovo ordine liberal-democratico mondiale in cui l'Italia stessa era oramai entrata a pieno titolo, sottolineava ancor di più agli occhi degli spettatori la rottura fra il passato fascista e la nuova realtà repubblicana. Il lavoro, in questi come in altri documentari dell'epoca sull'emigrazione italiana nel mondo, diveniva così non solo un elemento fondativo (o ri-fondativo) della coscienza nazionale e del sistema valoriale introdotto dai primi governi democristiani negli anni della ricostruzione, ma anche la chiave per una lettura dei pluriennali rapporti fra Italia e Africa tutta giocata su coordinate interpretative atte a rimuovere dall'orizzonte cognitivo della popolazione il nodo della violenza e del razzismo a tutto vantaggio di un'ottica paternalista funzionale agli obiettivi e alle logiche politico-economiche dell'epoca<sup>69</sup>.

Nel discorso cinematografico che si andava formando, i successi ottenuti non avevano alcun tipo di colore o referente politico poiché la storia del colonialismo italiano era il frutto di uno sforzo generale che aveva visto il paese tutto impegnarsi al massimo con spirito patriottico. In questa maniera le tappe che avevano scandito la presenza del tricolore in Eritrea, Somalia, Libia ed Etiopia erano altrettanti momenti di una vicenda che si era sviluppata a prescindere dall'avvicinarsi dei governi e che aveva in sé una precisa ragion d'essere. L'avventura degli italiani in Africa veniva vissuta come qualcosa a se stante rispetto alle pagine più nere della storia recente del paese e proprio per questo poteva essere rivendicata senza vergogna o complessi di colpa come testimonianza diretta del valore e dello spirito di giustizia connaturato alla popolazione in mesi in cui importante, per non dire vitale, era far acquisire al paese una nuova identità nazionale, capace di passare sopra le profonde fratture politiche, sociali ed economiche generatesi durante la dittatura fascista e gli anni di guerra.

<sup>69</sup> M. Hayward, *Good Workers: Television Documentary, Migration and the Italian Nation, 1956-1964*, «Modern Italy», 2011, 1, pp. 4, 9-10.

Proprio questo valore assoluto della vicenda coloniale rendeva più difficile rassegnarsi alla sua conclusione. Nelle parole e nelle sequenze presenti in queste pellicole è percepibile con forza il fantasma di una situazione subita più che provocata, accettata più che voluta. L'Italia non aveva più le sue colonie, a tutti gli effetti lembi di madrepatria smarriti non per responsabilità proprie ma per la cupidigia delle altre potenze e per la sfortuna di un destino avverso. Lo spirito dei pionieri e dei coloni si ritrovava, così, nei soldati impegnati sul fronte africano: identico il coraggio e lo spirito di sacrificio dimostrati in uno scontro che veniva ricordato e rappresentato come una lotta in difesa di qualcosa di più che spazi bianchi su una carta geografica. El Alamein appariva come la conclusione forzata di una vicenda collettiva non cominciata nel 1940 ma molti anni prima, l'ennesima pagina degna di memoria di una storia che il grande schermo pareva far continuare ben oltre i suoi limiti temporali, almeno nell'immaginario collettivo. Film come *Divisone Folgore*, *El Alamein*, *Il cielo brucia*, oltre a compiere il monumento cinematografico del soldato italiano e del suo impegno in una guerra combattuta in condizioni limite in nome della patria, testimoniavano proprio il mito di una sconfitta che veniva percepita come una vittoria morale dal significato molto più alto. Anche un film apparentemente meno ricco di significato come *La pattuglia dell'Amba Alagi*, tra le pieghe di un melodramma musicale con Luciano Tajoli protagonista, proiettava in maniera retorica il sacrificio dei soldati sull'Amba Alagi nell'Italia del dopoguerra come a voler preservare il ricordo di una lotta che avrebbe meritato maggior fortuna. Inoltre, la celebrazione che al suo interno veniva compiuta del duca d'Aosta, attraverso immagini di repertorio girate dai reparti inglesi all'atto della resa del contingente italiano e poi durante il suo funerale, riconduceva questa figura a quella di un martire, simbolo di un olocausto collettivo in terra d'Africa, il cui testamento spirituale doveva guidare gli italiani nei loro doveri verso la nazione.

Proprio queste pellicole di genere divenivano, così, il tassello conclusivo di un sogno di celluloidi che rileggeva la storia presente e passata degli italiani in Africa come un'epopea di uomini vittoriosa *nonostante* la sconfitta, una missione dall'alto valore morale ed etico il cui significato simbolico non solo non era venuto meno con la fine del vecchio mondo eurocentrico e con l'affermarsi del nuovo equilibrio internazionale, ma che proprio l'incertezza dei nuovi scenari rendeva ancor più forte e degno di attenzione.

Maurizio Zinni  
Dipartimento di Scienze politiche  
Università di Roma Tre  
Via G. Chiabrera 199, 00145 Roma  
maurizio.zinni@uniroma3.it