

Il cinema e il colonialismo italiano
a cura di Giulio Bazzanella

I fasti dei condottieri, il prestigioso lucre delle rovine, l'intreccio delle virtù latine e dell'opulenta lussuria coloniale, il guizzo corrusco dei gladi nell'afrore della pugna, il sontuoso martirio dei catecumeni: ecco gli ingredienti che, nel primo scorcio del Novecento, assicuravano al nascente cinema italiano, con capitale a Torino, un primato che sarebbe venuto meno solo nel dopoguerra, quando Hollywood e l'UFA di Alfred Hindenburg, sorta durante il conflitto ad opera dello Stato Maggiore tedesco, si sarebbero spartite le platee relegando le altre produzioni a un ruolo subordinato. Ma fino al 1915, anno del trionfo di *Cabiria* e dell'entrata in guerra dell'Italia, i ricordi liceali del Colosseo, di Pompei, di Troia o di Cartagine avrebbero guarnito della loro cartapesta le fantasie di rivalsa d'una borghesia vorace ma insicura, supplendo così con la loro pompa alla debolezza d'una nazione appena costituitasi e già claudicante. In funzione intimidatoria, questa classicità raffazzonata sarebbe presa trascorsa dagli schermi alle piazze, incoronando di dubbi bagliori la panoplia retorica dei caporioni e le schiere rimpannuciate dei seguaci del Duce. Alla mascherata fascista avrebbe allora concorso la memoria delle conquiste romane. La politica espansionistica non si sarebbe richiamata ai tentennamenti coloniali dell'Italia umbertina, stroncati dal massacro di Adua, ma all'azione perentoria di Giulio Cesare o alla sapiente strategia di Scipione l'Africano.

Invero, fin dai suoi inizi in sordina, con i maneggi diplomatici di Cavour e con l'acquisto dalla baia di Assab da parte della società Rubattino di Genova, l'acquisizione della "quarta sponda" della penisola era apparsa una condizione necessaria perché l'Italia unisse finalmente la propria voce al concerto delle potenze europee, orgogliose del loro strascico imperiale. Come affermava Giosuè Carducci, convertito all'aggressiva politica di Crispi, l'unico modo in cui l'Italia poteva difendersi era quello di offendere. Carducciano, nazionalista, viaggiatore in Abissinia (*Le nostre cose in Africa*, 1895), Edoardo Scarfoglio inondava *Il Mattino* e *Il Corriere* di Napoli di frementi articoli, nei quali le rivendicazioni coloniali della monarchia risalivano il corso del tempo fino a legittimarsi con la civilizzazione romana dell'Africa. Alfredo Oriani voleva riscattare nell'impero la "rivoluzione tradita" del Risorgimento, e nella *Rivolta ideale* (1906) chiedeva alla nazione di emergere dall'ipocrita palude della democrazia per scrivere una buona volta la propria "storia mondiale". Giovanni Pascoli esortava il paese, i cui figli emigrati erano vilipesi e talora linciati "come negri", a occupare le regioni fertili in passato per il lavoro dei progenitori e ora desertificate, per l'inerzia delle neghittose popolazioni nomadi (*La grande proletaria si è mossa*, 1911): le parole del poeta, nel dicembre del 1936, sarebbero state puntualmente riprese da Mussolini durante la cerimonia d'inaugurazione di Pontinia, per contrabbandare lo straccione colonialismo italiano deriso da Lenin come la giusta "guerra dei poveri, dei diseredati, dei proletari". Dagli avamposti della modernità, Filippo Tommaso Marinetti arricchiva gli antichi trastulli (lo "stupro delle negre" di *Mafarka il futurista*, 1910) con il pimento tecnologico dell'aviazione e con l'esaltazione "fonosimbolica" degli esplosivi (*Zang Tumb Tumb: Adrianopoli, ottobre 1912*). Alla guerra di Libia si votava anche Gabriele D'Annunzio, stupendo i lettori del *Corriere della Sera* con le *Canzoni delle gesta d'oltremare*, mentre i ragazzini nei vicoli menavano fendenti contro gli Ottomani (*Guerra italo-turca tra scugnizzi a Napoli*, diretto da Nicola Notari nel 1912) e il pubblico popolare correva al cinema per applaudire i parapiglia bellici e gli sberleffi al Turco dei comici più in voga: il "Polidor" di Ferdinand Guillaume, il "Pik Nik" di Armando Fineschi, il "Kri Kri" di Giuseppe Gambardella.

Anche il cinema italiano sbarcava in Libia al seguito delle truppe, con Giovanni Vitrotti e Luca Comerio, il fotografo personale di Vittorio Emanuele III (tra le riprese effettuate da Comerio nel 1912 figurano *L'avanzata decisiva in Libia*, *L'avanzata di Tripolitania*, *La battaglia delle due palme*, *Vittoriosa battaglia per la conquista del Magreb*). Ma ben prima di loro, fin dall'Ottocento, l'Africa era stata percorsa da missionari, militari, geografi, antropologi, fotografi e operatori italiani, i quali tutti avevano fornito la documentazione e affinato gli strumenti ideologici per una futura annessione delle aree esplorate. A dispetto delle sue aderenze futuriste, il fascismo comprese tuttavia con un certo ritardo, congruente con la generale arretratezza del paese, le potenzialità del cinematografo tanto sul fronte interno quanto su quello coloniale. Venne istituita dapprima l'Unione Cinematografica Educativa (LUCE), posta alle dipendenze del Minculpop e incaricata della produzione di cine-giornali la cui proiezione fu resa obbligatoria per decreto (già nel 1926 *Il ritorno di Roma* dava, fin dal titolo, il tono alla campagna che proseguì fino all'ultimo documentario dell'Istituto, *La nostra pace*, il cui testo ribadiva che l'Arabo, "nomade e fannullone", era stato educato al lavoro dagli italiani, i quali non potevano perciò accettare lezioni da "tutti coloro che si ergono a maestri di colonizzazione dopo aver abbruttito e distrutto interi popoli con l'alcool e con il fucile"). Assolti i doveri della propaganda spicciola, solo nel 1934 il regime nominò una Direzione generale della cinematografia, affidando l'anno seguente a Luigi Chiarini la responsabilità del Centro Sperimentale di Roma. Sempre nel 1935 l'Istituto Luce diede vita all'Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (ENIC), che racconciò le gesta di *Scipione l'Africano* (Carmine Gallone, 1937) per metterle in parallelo plutarcheo con i progetti di Mussolini. Nel 1936, infine, completando l'assorbimento dell'industria nazionale negli apparati del Partito, venne solennemente posta la prima pietra di Cinecittà, ai cui sedici teatri di posa il Duce chiese di elettrificare e diffondere il verbo imperiale di Roma.

Negli anni '20 alcuni esempi della letteratura coloniale caldeggiata dalle riviste specializzate (quali *Esotica*, *L'Oltremare*, *L'Azione coloniale*) avevano trovato la via dello schermo: è il caso di *Kiff Tebby* (Mario Camerini, 1928), tratto da un romanzo di Luciano Zuccoli collocato alla vigilia della guerra italo-turca, o della *Sperduta di Allah* (Enrico Guazzoni, 1929), un pasticcio di Guido Milanese contro i pericoli delle unioni miste. Ma fu negli anni '30, consolidato l'impianto produttivo e avviata la guerra etiopica, che la cinematografia italiana fu mobilitata e Mussolini chiese al direttore generale Luigi Freddi il "massimo coordinamento fra le amministrazioni interessate" nella "armonica e intensa propaganda foto-cinematografica per l'impresa nell'Africa Orientale". Di questa propaganda facevano parte film destinati all'estero e corredati d'un testo inglese (*Verità sull'Italia; Il conflitto italo-etiope visto da un americano*). Mentre i documentari magnificavano gli scopi umanitari della spedizione, sollecita dell'assistenza medica ai nativi e della difesa degli abissini dallo schiavismo etiopico, venne creato un reparto africano dell'Istituto Luce per dare tempestivamente notizia delle operazioni belliche. Anche gli inviati delle maggiori testate giornalistiche conformarono il loro stile a quello della nuova figura professionale dello scrittore-reporter, spesso assistito da uno o più fotografi. Sorgeva contemporaneamente un filone cinematografico d'avventure e di sacrifici a sostegno della causa italiana, sulla scorta delle produzioni americane e francesi che avevano dipinto l'Africa come "un miscuglio di Turchia, India, Marocco", insomma come "quella terra ideale dei *films* Paramount denominata Oriente, che offre tanti spunti agli autori dei pezzi caratteristici per orchestra" (Ennio Flaiano, *Aethiopia: appunti per una canzonetta*, 1935-1936). Un cinema che aveva i suoi divi (Andrea Checchi, Doris Duranti, Fosco Giachetti, Enrico Glori, Giovanni Grasso, Amedeo Nazzari) e i suoi registi di riferimento: Goffredo Alessandrini (*Luciano Serra pilota*, 1938, ridotto a fumetti da Walter Molino per il periodico Paperino; *Abuna Messias*, 1939; *Giarabub*, 1942), Augusto

Genina (*Lo squadrone bianco*, 1936; *Bengasi*, 1942), Romolo Marcellini (*Sentinelle di bronzo*, 1937; *I pirati del golfo*, 1942; *Inviati speciali*, 1943), Guido Brignone (*Sotto la croce del Sud*, 1938), Mario Camerini (*Il grande appello*, 1936). Lo stesso Carl Theodor Dreyer, universalmente noto per *La passione di Giovanna d'Arco* (1928), scrisse la sceneggiatura per *L'Homme ensablé* (*L'esclave blanc*, 1934), una produzione franco-italiana girata parzialmente in somalo e terminata, dopo l'abbandono del regista danese, da uno specialista dell'epica coloniale come Jean-Paul Paulin. "Insabbiati", nel gergo dell'epoca, erano detti i soldati e i coloni che, dimentichi della loro origine, si confondevano promiscuamente con gli indigeni: e appunto per contrappasso, inghiottito dalle sabbie mobili, muore Enrico Glori in *Sotto la croce del Sud*, scontando così ad un tempo i suoi loschi traffici di platino e il suo commercio carnale con la "meticcina" Doris Duranti. La fatale superiorità dell'uomo bianco, ammoniva Indro Montanelli, gli proibiva di fraternizzare con gli indigeni (*Civiltà fascista*, n. 3, 1936); Paolo Monelli, dal canto suo, rabbriviva alle note di "Faccetta nera", temendo un impero di mulatti travestiti da antichi romani. Lo spettro della contaminazione razziale ossessionava il regime fascista non meno di quanto, nel medesimo periodo, assillasse la giustizia americana (ed è ironico che nel 1922, l'anno della marcia su Roma, una giuria dell'Alabama prosciogliesse un nero dall'accusa di *misgenetion* poiché l'imputato aveva potuto dimostrare che la sua compagna, sebbene bianca di carnagione, era però italiana e quindi di razza negroide).

La riduzione delle colonie italiane sotto protettorato inglese, lo spostarsi del conflitto su diverso fronte, l'occupazione alleata, la traccia persistente lasciata dal mito fascista d'un colonialismo umano e illuminato, ultimamente utile alle stesse popolazioni sottomesse, concorsero nel secondo dopoguerra a cancellare il capitolo africano del ventennio fascista. Né valse a mutare la situazione la pubblicazione di opere che gettavano una luce cruda su un'esperienza fattasi abbastanza remota da essere soffusa di sensuale nostalgia (Ennio Flaiano, *Tempo di uccidere*, 1947; Mario Tobino, *Il deserto della Libia*, 1952; Giovanni Berto, *Guerra in camicia nera*, 1955; Enrico Emanuelli, *Settimana nera*, 1961). L'amnesia non gravava solo sugli eventi coloniali: ancora nel 1953 Renzo Renzi e Guido Aristarco, che avevano osato accennare alle intemperanze dei militari italiani in Grecia scrivendo un soggetto cinematografico intitolato *L'armata sagapò*, furono processati e condannati da un tribunale militare per vilipendio alle forze armate. Le ricerche condotte fin dal 1965 dallo storico Angelo Del Boca, volte a dimostrare che l'imperialismo italiano mirava al genocidio e che l'impiego dell'iprite, del fosgene o dei proiettili all'arsina era stato sistematico, al pari delle deportazioni di civili e della morte degli internati nei campi di prigionia, furono osteggiate dalle autorità e derise ripetutamente da Montanelli nei suoi pezzi giornalistici: solo nel 1996 Domenico Corcione, ministro della Difesa nel governo Dini, ammise che durante la guerra italo-etioptica, in violazione dell'accordo contro l'uso di armi chimiche e batteriologiche sottoscritto dall'Italia a Ginevra nel settembre del 1925, erano stati effettivamente utilizzati aggressivi chimici, com'era del resto esplicitamente dichiarato nelle relazioni di Pietro Badoglio. Non può sorprendere che in un simile clima destasse, sulle prime, più ancora sconcerto che indignazione l'apparizione d'un film quale *Il leone del deserto* (1980), diretto da Moustapha Akkad, il regista libico che s'era fatto conoscere negli USA come consulente di Sam Peckinpah per un progetto cinematografico sulla guerra d'Algeria, ma era noto principalmente quale produttore e detentore dei diritti sulla serie *Halloween*.

Moustapha Akkad, ucciso insieme alla figlia in un attentato di matrice irachena che ebbe luogo nel 2005 in un albergo di Amman, realizzò *Il leone del deserto* su incarico del colonnello Gheddafi, che volle dedicare una produzione libico-statunitense ad alto costo, con un cast di richiamo internazionale, al ricordo di Omar al-Mukhtar, l'eroe della Cirenaica

che aveva impegnato le forze italiane in una strenua guerriglia prima d'essere catturato e fatto impiccare nel settembre del 1931 dal generale Rodolfo Graziani, su una forca sbrigativamente eretta durante lo svolgimento del processo al prigioniero. Gheddafi intervenne pesantemente sulla pellicola, suggerendo ad Akkad l'artata distinzione fra "il leone del deserto" e la Senussiyya, la confraternita islamica a cui Mukhtar appunto apparteneva e che aveva avuto il merito di coordinare efficacemente la resistenza all'occupazione francese in Algeria e a quella italiana in Libia. L'estroso colonnello, che si presenta tuttora, contro ogni evidenza storica, come l'erede politico e spirituale di Mukhtar, sfoggiando sulla propria divisa una riproduzione della fotografia che mostra l'anziano combattente prigioniero di grassi e ridanciani italiani, aveva infatti ogni interesse a sminuire il ruolo dei Senussi, essendo giunto al potere grazie alla detronizzazione del principe ereditario, delegato alla guida della Libia da Idris I e cioè dal nipote del Gran Senussi, fondatore nel 1837 della confraternita. Altrettanto tendenziosa, nel film, è la ricostruzione dell'operato italiano, che scarica ogni responsabilità sulle camicie nere motteggiando invece, quasi con bonomia, la pulcillenesca condotta dell'esercito regolare. Nonostante l'astuto bilanciamento di accuse e di calcolata indulgenza, *Il leone del deserto* non venne distribuito in Italia. Giulio Andreotti affermò che il film danneggiava l'onore dell'esercito, Bettino Craxi titubò a lungo senza prendere decisioni, la Digos intervenne per impedirne la proiezione a Trento: si sarebbe dovuto attendere il 2009 e l'atterraggio di Gheddafi a Ciampino, in compagnia del cadaverico figlio di Mukhtar, perché Sky mettesse in onda la pellicola a trent'anni di distanza dalla sua realizzazione. A riprova che il fascicolo coloniale era ancora scottante, la politica italiana ebbe, alla fine degli anni '80, un'altra opportunità di dare il peggio di se stessa, inoltrando al governo inglese, tramite l'ambasciatore Boris Biancheri, le sue vibrante proteste per la diffusione del documentario *Fascist Legacy*, trasmesso in due puntate dalla BBC nel novembre del 1989. *Fascist Legacy*, diretto da Ken Kirby con la consulenza storica di Michael Palumbo (autore del controverso volume *L'olocausto rimosso*), presenta immagini di repertorio dei crimini di guerra fascisti in Africa, in Grecia e nel Regno di Jugoslavia, ma, soprattutto, non esita a mettere in questione i governi democristiani del dopoguerra, esaminando nel dettaglio, con l'aiuto di testimoni oculari e di storici (fra cui gli italiani Angelo Del Boca, Claudio Pavone e Giorgio Rochat), la protezione offerta a efferati criminali, su cui pendevano legittime richieste di estradizione (è il caso di Pietro Badoglio, negato all'Etiopia e onorato con funerali di stato nel 1956). Nel documentario viene tracciata una linea di continuità tra il ventennio fascista e l'Italia repubblicana, dilatoria, reticente e spalleggiata nei suoi intrighi dagli stessi Alleati, che non volevano aprire brecce nel fronte anti-comunista riesumando vicende imbarazzanti. La RAI acquistò i diritti di *Fascist Legacy* nel 1991, al solo scopo, si direbbe, di occultarne le fastidiose rivelazioni in fondo a un cassetto. Nel 2004 La7 ne utilizzò alcuni brani all'interno del programma *L'altra storia*.

Hailé Gerima, sceneggiatore e regista di *Adua* (*Adwa: An African Victory*, 1999), sostiene che fin dalla prima infanzia poteva avvertire come la memoria della battaglia combattuta dal nonno ad Adua il primo marzo dell'anno 1896, nella quale gli abissini schierati dal negus Menelik avevano inferito alle forze del generale Baratieri una sconfitta che avrebbe gettato nel panico le cancellerie europee, fosse consustanziale alla propria carne: per Gerima, infatti, Adua non rappresenta una battaglia qualsiasi ma la scintilla che, all'insaputa degli italiani, ha attizzato il fuoco del movimento panafricano lungo l'intero secolo scorso, tanto da essere ancora riconoscibile nel miraggio etiopico di un ritorno alle origini che ispira il *reggae* giamaicano. Hailé Gerima, nato a Gondar nel 1946, è figlio di un drammaturgo copto affiliato alla resistenza, che diede forma teatrale ai conflitti coloniali, e di un'orfana di guerra allevata in un istituto cattolico e divenuta insegnante: cattolico egli stesso, ed esponente della prima generazione di intellettuali provenienti dall'Etiopia e

formatisi negli USA o nell'Europa orientale dopo la sconfitta italiana, il regista insegue a propria volta il fantasma dell'identità africana che aleggia nelle narrazioni della diaspora, nel tessuto orale delle leggende, nell'epica e nelle genealogie dei *griots*, nei canti allegorici degli zingari etiopi, nelle chiese copte, nelle trame delle stoffe e nei sogni ancestrali intinti della rugiada del primo mattino. Laureatosi in cinema all'UCLA di Los Angeles, docente di storia dell'emigrazione presso la Howard University di Washington, animatore, con Charles Burnett e Julia Dash, della Scuola di Los Angeles, Gerima si è destreggiato fra i blocchi opposti dalla produzione e dalla distribuzione al cinema africano e al cinema indipendente dei neri americani, fondando in America la MFI e il Sankofa Video Bookstore e realizzando nel 1975 il lungometraggio *Harvest 3000 Years (Mirt Sost Shi Amit)*, in cui il riscatto dal millenario servaggio dei contadini nei latifondi è affidato alla tradizionale figura del pazzo del villaggio (il film è stato recentemente restaurato, grazie a Martin Scorsese, dalla Cineteca di Bologna). Compito dell'intellettuale africano, dichiara il regista nelle proprie interviste, è suturare la "scissione di tempi e di spazi" che lacera la cultura del suo continente, segnata dall'imperialismo, dal neo-colonialismo, dalla dispersione forzata dei popoli, sicché dell'Africa non rimane che "l'industria della povertà", anch'essa comunque gestita dagli occidentali. E' questa la scissione sperimentata dalla protagonista di *Sankofa* (1993), una modella americana di passaggio in Ghana che viene posseduta dagli spiriti del passato in una fortezza costiera dove le navi negriere si rifornivano di carne umana, o dal medico di *Teza* ("Rugiada", 2008), cresciuto nell'Etiopia ancora feudale di Hailé Selassié e rientrato in patria dalla Germania orientale solo per scoprirsi nuovamente esule in un paese sconvolto dagli scontri fra le fazioni filo-cinesi e filo-albanesi: trasparente doppio del regista, il medico sogna di tappare, con le pagine strappate a un libro, le fessure che si aprono nel granaio degli avi, da cui fuoriescono i chicchi raccolti dagli antenati.

Hailé Gerima, che ha dovuto completare *Adua* senza l'appoggio a suo tempo richiesto alla RAI e all'Istituto Luce, lavora da anni alla seconda parte del suo dittico, *I figli di Adua*, dedicato alla seconda fase dell'occupazione coloniale durante gli anni '30. Corre voce che l'arroccamento burocratico delle autorità e dei funzionari italiani abbia lasciato luogo a un atteggiamento più aperto. Sarebbe certo una buona notizia per il regista. Sarebbe una notizia anche migliore per noi.